Autor

9 | LIBROS DE LA ACADEMIA

# III PREMIO DE INVESTIGACIÓN JOSÉ MONLEÓN

## LAS PROSOPOPEYAS DE MARÍA VELASCO (Autoficción y teatro)

Ana FERNÁNDEZ VALBUENA

Academia de las Artes Escénicas de España

UNIR UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

aisge FUNDACIÓN

Ana Fernández Valbuena

9 | LIBROS DE LA ACADEMIA

# III PREMIO DE INVESTIGACIÓN JOSÉ MONLEÓN

## Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)

Ana FERNÁNDEZ VALBUENA

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA unir

Academia de las **Artes Escénicas** de España

**Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)**

Colección Libros de la Academia

Publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España
www.academiadelasartesescenicas.es – comunicacion@academiaae.es

En colaboración con la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Patrocinado por la Fundación de la Academia de las Artes Escénicas de España, con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y de la Fundación Aisge.

© Del texto: Ana Fernández Valbuena
© De esta edición: Academia de las Artes Escénicas de España

© De las imágenes:
Fotografías de Michel Boermans, Marta Cofrade, Miguel Ángel García, Jean-Pierre Ledos, Uge Rodríguez y Dalila Virgolini.
Diseños gráficos de Laura Arrúe, Pedro Berdäyes, Aarón Lobato, María Luisa Rojo, Estudio Altura X.
Videos de Marta Blanco y Centro Documentación Teatral.

Diseño de cubierta: Mola Studio
Coordinación editorial y producción: www.bolchiroservicios.com

ISBN del libro impreso: 978-84-946585-7-0
ISBN del libro electrónico: 978-84-946585-8-7
Depósito legal: M-5375-2018

Este libro está disponible en versión electrónica en
www.academiadelasartesescenicas.es

A Pepe Monleón,
que nos hizo soñar en grande
lo que creíamos pequeño.

Ya no sé si las personas no son libros para mí.
Las leo desde la primera página a la última.

María Velasco, *Los dolores redondos*

Foto: Dalila Virgolini

# Índice

INTRODUCCIÓN . . . . . 13

I. AUTOFICCIÓN FEMENINA A ESCENA. . . . . 13
II. AUTOFICCIÓN E IDENTIDAD: UN INSTRUMENTO DE VERDAD . . . . . 19
III. MARÍA Y AMIGOS . . . . . 24

1. CUERPOS REALES, SITIOS SOCIALES . . . . . 33

1.1. POR QUÉ HABLO DE MÍ . . . . . 33
1.2. EL YO EXALTADO . . . . . 39
1.3. EL YO COMO PROSOPOPEYA . . . . . 44
1.4. SITIOS SOCIALES . . . . . 48

2. LO REAL Y LA AUTOFICCIÓN . . . . . 55

2.1. EL SUJETO «RESUCITADO» . . . . . 55
2.2. LA INTIMIDAD EXPUESTA AL OTRO . . . . . 61
2.3. ÉPICA Y POÉTICA . . . . . 65

3. ESCRITURA TEXTUAL / ESCRITURA ESCÉNICA . . . . . 73

3.1. «LAS PALABRAS TAMBIÉN CUENTAN». LA PALABRA Y LO REAL . . . . . 73
3.2. LA ESCENA COMO METÁFORA DISTANCIADA DEL YO . . . . . 79

3.3. EL PRESENTE ESCÉNICO Y LA POSMEMORIA: «SER, NO INTERPRETAR» . . . . . 84
3.4. EL YO MOSTRADO: EL EXCESO COMO NORMA . 90

4. *LA SOLEDAD DEL PASEADOR DE PERROS*: DIARIO DRAMÁTICO . . . . . 97

4.1. DRAMA POR ETAPAS Y OTRAS CONCOMITANCIAS NARRATIVAS Y DRAMÁTICAS . . . . 98
4.2. SEXO HASTA EL OLVIDO . . . . . 107
4.3. SUJETOS ENUNCIADORES: VOCES, ACTORES Y PERSONAJES . . . . . 114
4.4. MONOLOGÍAS SOBRE EL ESCENARIO . . . . . 122
4.5. EL ESCENARIO: ENTRE LA INSTALACIÓN Y LO CONCEPTUAL . . . . . 127

5. CONCLUYENDO . . . . . 135

5.1. ESTILEMAS DE AUTORAS POSMODERNAS: LA TRADICIÓN DE LAS REBELDES 135
5.1.1. *TOPOI* . . . . . 136
5.1.2. ESTRUCTURAS DE ENSAMBLAJE Y REITERACIONES. . . . . 141
5.2. VOCES Y FORMAS DE LO PROPIO PARA UNA GENERACIÓN . . . . . 145

6. BIBLIOGRAFÍA . . . . . 149

6.1. ESTUDIOS, TEXTOS DRAMÁTICOS Y NARRATIVOS . . . . . 149
6.2. RECURSOS ELECTRÓNICOS (ESTUDIOS Y PRENSA) . . . . . 151
6.3. MATERIALES AUDIOVISUALES . . . . . 154
6.4. BIBLIOGRAFÍA DE MARÍA VELASCO . . . . . 154

7. ANEXO DOCUMENTAL . . . . . 156

7.1. OBRA DE MARÍA VELASCO . . . . . 156
7.2. RESUMEN DE LA ACTIVIDAD TEATRAL DE MARÍA VELASCO . . . . . 158
7.3. TEXTO DE LA ACCIÓN TEATRAL: *LOS DOLORES REDONDOS* . . . . . 159

# Introducción

## I. Autoficción femenina a escena

Desde que Serge Dubrovsky acuñara para la narrativa el término *autoficción*, con la publicación de su novela *Hijos* (1977), y se excusara aclarando que no se trataba de autobiografía –género, según él, reservado a las personas «importantes, en el atardecer de sus vidas»– muchos creadores se han visto legitimados a tomar la palabra para hablar de sí mismos. Pero no de forma ejemplar sino, como decía Dubrovsky, para exponer hechos y acontecimientos estrictamente reales: los suyos. Se inició con él un movimiento literario contemporáneo que positiva lo biográfico propio, en un anhelo de encontrarse con el otro a través de uno mismo, sin la mediación de la ficción ni los personajes.

No pasó mucho tiempo para que este discurso artístico sobre el «yo» sin mediación ficcional llegara a la escena, planteando preguntas como el papel que juegan, en esta nueva configuración íntima de la autoficción, los autores dramáticos, los actores –si es que podemos seguir llamándolos tales– y los espectadores. Algunos dicen que el autor –a menos que sea él mismo quien se presenta en el escenario, como es el caso de buena parte de los «autoficcionistas» contemporáneos– establece una especie de pacto faustiano, pues traspasar su auto-figuración a un actor equivaldría a vender su alma al diablo. Por eso cada vez más los dramaturgos del «yo» se implican en la representación escénica

como un elemento imprescindible, tanto formal como de contenido.

En el drama autobiográfico y neurótico por excelencia, *4.48 Psicosis*, de Sarah Kane, el suicidio de la autora, anunciado al final de la pieza, y llevado a cabo poco después, sería una prueba singular y extrema de esta incorporación del yo al drama y del drama a la vida, exhibiendo una mortífera seducción mimética entre esta última y el texto dramático. Y no es ocioso comenzar este estudio con el caso emblemático de Sarah Kane, pues estuvo entre los pocos ejemplos femeninos que recorrieron el camino del «yo» en la dramaturgia de finales del siglo pasado, dejando una impronta fundamental para quienes se enfrentan hoy al reto de compartir lo propio a los ajenos desde la palabra teatral.

Shirley Jordan[1] explicaba a propósito de la autoficción narrativa más reciente, escrita por mujeres, que se ha ido desarrollando a través de canales de aprehensión cada vez más sofisticados, hasta llegar a un fértil posicionamiento del yo:

> Important debates about gender-specific production and consumption of auto fiction or about how the rise of auto fiction inflects the broader narrative of women's relationship to autobiography have scarcely begun to unfold. Their progress has doubtless been impeded as women's work has borne the brunt of misgivings about auto-fiction's legitimacy.[2]

---

1 Shirley Jordan, «Autofiction in the feminine», *French Studies*, núm. 67 (1) (2013):77. https://academic.oup.com/fs/article/67/1/76/535584/Autofiction-in-the-Feminine (Acceso 6, marzo, 2017).

2 Se han ido desplegando poco a poco debates de cierta importancia sobre la producción y el consumo de autoficción desde una perspectiva de género, o sobre el modo en que el ascenso de la autoficción va modulando el amplio discurso de la relación de las mujeres con lo autobiográfico. Su desarrollo ha tropezado sin duda con los recelos en torno a la legitimidad de la autoficción en sede femenina. (Traducción de la autora de este ensayo).

Algunos de los testimonios que Jordan aporta como ejemplos en su estudio proceden de experiencias extremas –sin llegar al nivel de Sarah Kane– a veces violentas y expuestas con cierta distancia emocional. Estos rasgos los encontramos en no pocas de las creadoras dramáticas contemporáneas en nuestra lengua, y en otras, que se han acercado, más o menos desenfocadas, a la autoficción, la remembranza familiar, la posición entre lo personal y lo colectivo… Todo con el objetivo de hallarse; buscando un punto de llegada de esa memoria revisada que podemos llamar identidad común. Eso que Sarrazac[3] ha llamado proximidad dialéctica del teatro, adición de testimonios que, en el caso de estas creadoras, pertenecen a una sola voz, la propia, pero se despliegan en una miscelánea de voces, de sujetos emisores diversos al servicio del relato sobre el yo.

A veces, este gesto es una forma terapéutica de sanación, propia y ajena, como es el caso de Angélica Liddell en sus piezas de mayor contenido autobiográfico. Este estudio la tendrá presente por ser uno de los referentes de la joven dramaturga y performer que aquí se trata: María Velasco[4] (1984), una figura poderosa, cuya formación académica le ha permitido ir trenzando una reflexión teórica en torno a sus procesos creativos, llevándola a tomar decisiones fundamentadas para sus arriesgadas propuestas escénicas.

Velasco pertenece a una prolífica generación teatral, surgida en una época de revaloración de la creación joven y animada a prestar su palabra a los desafíos contemporáneos. Explicaba José Antonio Sánchez, en su investigación sobre las prácticas de lo real[5], cómo el reencuentro del arte con la reali-

---

3 Jean Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard- Marie Koltès* (París: Seuil, 2012), 69.

4 Para aspectos biográficos véase la detallada cronología sobre la autora de Tamara Gutiérrez, *Acotaciones*, Madrid, núm. 38 (2017): 157-174.

dad deriva, para cada generación, de los eventos que van marcando la historia global que les toca vivir:

> La primera guerra de Irak y, sobre todo, la guerra de los Balcanes constituyeron la dramática constatación del cambio de paradigma geopolítico y de una nueva concepción de la realidad, que se hizo también visible en otras dimensiones de la experiencia, y que se vio confirmado por los brutales atentados del 11 de Septiembre en Nueva York, y el 11 de Marzo en Madrid. Cuando nuevamente se descubrió que ni la calma ideológica, ni los avances tecnológicos ni la bonanza financiera la garantizaban, el reencuentro con la realidad volvió a aparecer como un proyecto urgente.

La realidad tangible que parte de la experiencia propia será la que ocupe la reflexión de este estudio, compuesto por una muestra de materiales de las llamadas «nuevas escrituras», concretamente los proyectos autoficcionales de María Velasco. Para centrarlos en su contexto, destacar sus rasgos distintivos y sus adscripciones, se aportarán también ejemplos de otros artistas cuyas obras van alumbrando el camino de María Velasco. Desde Strindberg a Virginie Despentes, o Angélica Liddell.

Entre los rasgos de su generación dramática encontramos el vértigo del presente, la escritura de lo próximo, la eventual capacidad de sanación de sus obras, su compromiso con la verdad material del cuerpo en escena, la necesidad de tratar con normalidad temas que se han considerado obscenos y su defensa de actitudes políticas como las posiciones feministas y de identidad sexual. Así lo han ido señalando los estudios aparecidos en torno a esta generación.

---

5 José Antonio Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea,* (Madrid: Visor Libros, 2007), 14.

Se plantearán aquí preguntas sobre el modo en que la autoficción en femenino puede contribuir a la construcción común de patrones para los nuevos retos de las mujeres, tanto en las lectoras como en las propias escritoras, que encarnan a menudo su discurso en escena. Y quisiera aportar algunas respuestas a dichas preguntas, relacionando investigaciones de entre las más relevantes de las últimas décadas en torno a la narrativa autoficcional, con las más modernas teorías de la escena contemporánea sobre la representación del yo. Exploraré, por ejemplo, lo que la directora argentina Vivi Tellas, cultivadora del «biodrama», ha llamado UMF (Umbral Mínimo de Ficción), en el género del teatro documental, pues, como dice su colega Natacha Koss,[6] «el saber que una obra está íntimamente relacionada con una persona viva, que incluso esa persona puede ser la que vemos arriba de escenario, modaliza la obra». Gracias a éste y a otros ejemplos, intentaré profundizar en el modelo propuesto por la dramaturgia de María Velasco como una forma de estar en el mundo y de reinventar la propia historia. En femenino.

La estudiosa Beatriz Sarlo[7], argentina también, explicaba en su libro sobre la memoria y lo subjetivo la necesidad de tomar la palabra desde este lugar de lo femenino para generar lo que ella llama «discursos de memoria». Si bien ella los aplica a la memoria social, la del último cuarto del siglo XX en su país:

> El pasado vuelve como cuadro de costumbres donde se valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma, las curiosidades que ya no se encuentran en el presente. Como

6 Natacha Koss, «Un biodrama, o algo así», *Alternativa Teatral* (06/08/2010).

7 Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 19.

> se trata de vida cotidiana, las mujeres (especialistas en esa dimensión de lo privado y lo público) ocupan una porción relevante del cuadro. Estos sujetos marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado, plantean nuevas exigencias de método e inclinan a la escucha sistemática de los «discursos de memoria»…

Importante, pues, que estos discursos que llegan también desde lo privado vengan de la mano de tantas dramaturgas hoy en España en auge, y con voz propia, entre las que María Velasco se mueve como un exponente original, y a la vez con rasgos comunes a la generación a la que pertenece, a la que aún no hemos puesto nombre. ¿Tendrá finalmente un nombre propio esta corriente de escritura dramática de mujeres españolas que hoy tienen entre treinta y cincuenta años, y que ha reclamado el derecho a portarse «mal» y a hablar de ello sin juicios morales? ¿O cabría incluso hablar de una generación a nivel europeo?

Señalaba también José Antonio Sánchez en el citado estudio (cit., p. 11) cómo la politización del cuerpo y del espacio privado son conquistas del arte de los setenta, sin las cuales sería difícil comprender muchas de las nuevas formas de intervención en la esfera pública. Ejemplo canónico de la intervención desde el compromiso político, con el cuerpo en escena, es la que considero fundadora de ese movimiento aún sin nombre, Angélica Liddell, que, como se ha dicho, servirá como referente por muchas razones. Algunas de ellas expuestas en mi estudio[8] sobre este animal escénico:

---

8 Ana Fernández Valbuena, «Claves de la dramaturgia de Angélica Liddell», en García Barrientos, J.L. *Análisis de la dramaturgia española actual*, Ediciones Antígona: Madrid 2016 b), 313.

> El doloroso material creativo de esta artista se sitúa en el punto de fractura entre lo más íntimo del ser humano y su ser colectivo: «¿Cómo es posible tener al mismo tiempo sentimientos particulares y sentimientos colectivos? ¿Cómo es posible comportarse a veces como hombre y otra veces como humanidad?», inquiere Pascal Kahn, protagonista de la obra de Liddell *Boxeo para células y planetas*. Sobre la afilada cornisa que separa la materia del espíritu transita toda la dramaturgia de esta escritora de la escena que encarna sus propios textos.

Se hablará aquí de ella, además, por la influencia directa que ha podido ejercer sobre la autora a estudio, María Velasco, analista de la obra de Liddell en su propia tesis doctoral (2017), *La literatura posdramática: Angélica Liddell* (La casa de la fuerza *y la trilogía* El centro del mundo), a la que volveremos en páginas sucesivas.

## II. Autoficción e identidad

Beatriz Sarlo (cit., 21) resaltaba también la reciente renovación en los campos de la sociología y los estudios culturales «donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que en los años sesenta fue ocupado por las estructuras». Así –afirma la estudiosa– se ha restaurado la razón del sujeto, para comenzar a trabajar en la reparación de la propia identidad «lastimada», precisamente a través del discurso subjetivo. Aunque Sarlo contextualiza su análisis en la pos dictadura argentina, la pertinencia de su estudio en el contexto de la autoficción teatral reside en que las dramaturgas españolas que hoy la cultivan van en busca asimismo de una reparación; personal, sin duda, pero, en mi opinión, también generacional. Y ofrecen, con sus posiciones, señas de identidad para

un colectivo muy necesitado de ellas: las mujeres occidentales del siglo XXI. En la entrevista realizada a María Velasco por María González[9] hallamos una pista de dónde se ubica esta autora en cuanto a género y posiciones artísticas:

> Hablar como mujer es un imposible, lo importante, como dice la feminista árabe Nawal al Saadawi es lo que uno tiene en la cabeza. Nos hemos educado en un sistema heteropatriarcal, por lo que esa cabeza está llena de prejuicios. La utopía es desaprenderlos, para que un día haya tantos géneros como personas. Mi visión del mundo del espectáculo es tétrica, porque forma parte del sistema al que me he referido. Creo que tienes que tener, más allá de ganas, una necesidad interna real de expresar y expresarte –y la sensación de no servir para ninguna otra cosa–, como el tronco del náufrago, para seguir en él.

Posiciones como ésta presentes también en autores varones de su generación –José Manuel Mora, por ejemplo, que presenta concomitancias poéticas y temáticas con María– son vistas por parte de la crítica académica nacional como excesivas. Es el caso de Pérez Rasilla[10]:

> La tradición del malditismo, de estirpe romántica, y neorromántica ejerce una notable capacidad de seducción sobre algunos de estos autores. […]
> La violencia o la sexualidad no toleradas por la ortodoxia moral y social, o algunas formas de inversión de la sexualidad aceptada, ocupan un amplio territorio de este teatro.

---

9 María González «Cinco mujeres en torno a la escena», *Se abre el telón* (5/02/2016).

10 Eduardo Pérez Rasilla, «La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España», *Acotaciones*, Madrid, núm. 27 (2011): 16-17.

> En ocasiones, la reflexión se plantea desde una perspectiva autobiográfica […]
> En cualquier caso, esta joven promoción ofrece una imagen decididamente violenta de la sociedad a la que mira.

Cabe entonces preguntarse de qué nos sirve exponer la memoria de lo más íntimo, como hacen muchos de estos creadores. Yo creo reconocer en Velasco una voluntad de entender: recordar y evocar para entenderse. De algún modo, la historia singular es un pedazo de la historia colectiva y puede conectar con el imaginario común en lo que significa una época, en la detección de los rasgos de una generación, que podemos reconocer precisamente por su oposición a otras, tal como parece apuntar el discurso citado de Pérez Rasilla. Porque la experiencia –se pregunta de nuevo Beatriz Sarlo (cit., 27)– ¿se disuelve, o se conserva en el relato? ¿«Nos» contamos –me pregunto yo– para liberar algo que nos duele, o para que nuestra experiencia se fije, como se fija el color de un fresco, en el retrato colectivo y pueda convertirse en epónimo de una época?

Desde 2002 la experiencia en el llamado *biodrama*, puesta en marcha en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires por la mencionada Vivi Tellas, ha fundado escuela, legitimando en sede dramática los hechos singulares de cada persona como exponentes que construyen la historia. De modo que lo público y lo privado se ponen en tensión «recuperando la vida personal como una experiencia única». Y no solo en el Cono Sur: propuestas dramáticas que transitan por lo privado para hacerlo público, con valentía y sin prejuicios, como es el caso de Velasco, contribuyen en todo Occidente a la reconfiguración de parte de nuestra cultura, porque diluyen los límites entre los géneros tradicionales y ensanchan el concepto de lo dramático;

generando, incluso, formas dramáticas nuevas en las que se sirve el licor ancestral de la vida en la tierra.

–En la ficción dramática clásica, ¿dónde está el autor?– se preguntaba María en un reciente encuentro con jóvenes actores, pues ella ve en el refugio de las historias «ajenas» una suerte de pantalla. Porque su teatro autoficcional defiende la primera persona como una forma privilegiada de la escena –aunque no sea la única– frente a otros discursos en los que esta forma subjetiva e íntima está ausente o desplazada. Se trata, por su parte, de un compromiso con la verdad y con la función que el teatro va asumiendo, y que ella cultiva incluso cuando trabaja con ficciones de personajes convencionales, con las que empatiza. En el prólogo a su obra *Tratado para saber vivir para uso de las nuevas generaciones* lo explicaba de este modo[11]:

> La experiencia personal es una herramienta para el historiador, puesto que la Historia, en mayúscula, se compone de millares de historias, en minúscula. La clave está en simpatizar (sentir con) personajes (históricos) de otras épocas y geografías, «almas –decía Stendhal– a las que quizá no veré nunca pero que adoro sin haberlas visto».

A esto añade Juan Manuel Urraco, en su estudio sobre las dramaturgias de lo real en la escena contemporánea, la reivindicación del teatro como algo verdadero[12]:

---

11 María Velasco, *Tratado para saber vivir para las nuevas generaciones.* (INAEM, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 2012) 10 http://www.muestrateatro.com/archivos/05_Maria_Velasco.pdf (Acceso marzo, 20, 2017).

12 Juan Manuel Urraco Crespo, «Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea», *(Pausa.) Quadern de teatre contemporani*, núm. 33, http://www.revistapausa.cat/dramaturgias-de-lo-real-en-la-escena-contemporanea/ (Acceso marzo, 05, 2017).

> Frente a un contexto caracterizado por cierta usurpación de la teatralidad, donde casi todo puede ser catalogado como falso, como apariencia o construcción, sostenemos que el teatro y sus prácticas dramatúrgicas se redefinen volviendo a pensar la singularidad de su lenguaje, en pos de conservar la intimidad frente a un contexto que la devora, la banaliza y espectacularizа.

En efecto, qué mejor forma para objetivar el yo que el presente del teatro, que sirve a lo que Beatriz Sarlo llama la sanación identitaria:

> Un movimiento de devolución de la palabra, de conquista de la palabra y de derecho a la palabra se expande reduplicado por una ideología de la «sanación» identitaria a través de la memoria social o personal. El tono subjetivo marcó la posmodernidad, como la desconfianza o la pérdida de la experiencia marcó los últimos capítulos de la modernidad cultural. Los derechos de la primera persona se presentan, por una parte, como derechos reprimidos que deben liberarse; y como instrumentos de verdad, por la otra. (cit., 50)

Si, como dice Jorge Dubatti[13] (2003) –cuánta buena reflexión nos llega desde Argentina– acudimos al convivio del teatro «a estar con nosotros mismos», a hallar en él la realidad filtrada solo por el tiempo, el caso de la autoficción dramática sobredimensiona la naturaleza del encuentro, pues lo que se cuenta sobre ella es real; y le pasó a quien lo cuenta en los casos en que autor e intérprete coinciden.

Estas múltiples formalizaciones se tratan también en este estudio, aplicándolas a un ejemplo escénico concreto: la crea-

---

13 Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado* (Buenos Aires: Atuel, 2003).

ción de *La soledad del paseador de perros*, de María Velasco, escrita, codirigida e interpretada por ella, junto a otros intérpretes. Su co-director en ese proyecto, Guillermo Heras[14], explicaba a propósito de él:

> Nuestros miedos, soledades, escrúpulos, crueldades, fantasías o negaciones pueden saltar a lo que la gente entiende por política y, en muchos casos crean la desigualdad, la xenofobia, el machismo, el racismo, la violencia cotidiana, hasta el mismo «terrorismo de Estado». No puedo aceptar a estas alturas que pueda haber trasformación social sin trasformación personal y de los entornos cercanos donde vivimos.
> Creo que escrituras como la de María ponen el acento en lo individual, pero no como exclusión de lo social, sino como forma de entender el teatro como pulsión personal para trascender hacia lo público.

## III. María y amigos

La propia María ha explicado en alguna entrevista[15] que escribe «sobre puntos de incomprensión» y destaca del teatro, como ya se ha dicho, lo que tiene de empático y simpático en el sentido etimológico de estas palabras: sentir con, sentir en. En esa sentida 'comunidad' son numerosas las referencias que acompañan su andadura teatral, algunas confesas y dramáticas, como Genet, Koltés, o Pasolini. Otras casi epistemológicas, como la del artista del accionismo vienés Günter Brus, vieja querencia de la autora, y al que dedicó su obra *Günter, un destripador en Viena* (2009)[16]. Otras, de aplicación inme-

14 Guillermo Heras «Notas del director a *La soledad del paseador de perros*», *Acotaciones*, núm. 38,Madrid, 2017: 176.

15 http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_1 (Acceso, 1 Abril, 2017).

diata en su quehacer, como la del teatro de Angélica Liddell, ya mencionado. A lo que habría que añadir, en la faceta más performativa de Velasco, ejemplos de pioneras de la performance, como Marina Abramovic. José Antonio Sánchez explicaba a propósito de ella que evolucionó desde su actividad de performer hacia la presentación teatral, intensificando los aspectos autobiográficos, que son los que ocupan este trabajo:

> Surgió así un nuevo género híbrido, en muchos casos con contenido autobiográfico, en el cruce del arte corporal, la poesía escénica y el cabaret, que llevó a sus últimas consecuencias la idea de trabajar en exclusiva sobre la realidad del actor (autor/artista) en un tiempo real, renunciando a la ficcionalidad y buscando un diálogo directo con el espectador. (cit. p. 128)

Los que vimos *Vida y muerte de Marina Abramovic* (2012) no hemos olvidado el impacto de este monumento al yo, fruto de la colaboración de Abramovic con monstruos de la escena como Robert Wilson. Una ópera contemporánea, al tiempo biografía y elegía, en la que la performer se interpretaba a sí misma en distintos momentos de su vida y de su muerte, desde la compleja espectacularidad de una producción operística.

Pero si me ciño a los roces y querencias más cercanos de María, los nacionales, su referente absoluto, en mi opinión, es Angélica Liddell: «Yo escribo de Angélica como ella escribe de Emily Dickinson. Creo que es bueno saber reconocer

16 Teóricos como Pérez Rasilla habían visto en estas primeras producciones un humus de malditismo europeo. Según él, *Günter, un destripador en Viena* está «escrito con brillantez y rigor intelectual y refleja las influencias de Genet, Koltés, Pasolini, y también las influencias teóricas de Deleuze o Bataille» (en «Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes. Imágenes de una sociedad violenta», *Acotaciones*, núm. 28, Madrid, 2012: 28).

esas filias para con la gente que trabaja cerca de ti», confiesa la autora a Tamara Gutiérrez (cit., p. 164). De nuevo Sánchez, al hablar de Liddell, orientaba sobre el paisaje autobiográfico de lo posmoderno y las maneras de situarse en él:

> La singularidad de la actriz-autora es visible en escena: las ideas, los temas y las formas aparecen anclados en una experiencia biográfica que se hace pública, pero que no se traslada directamente a las obras.
> […] Sus vivencias personales determinan la composición de sus piezas, pero Liddell se aleja de los modos del solo autobiográfico, de la exposición externa de la realidad del actor tan frecuente en el cabaret postmoderno de los ochenta y primeros noventa, renuncia, pues, a ese otro modo de soberbia y acepta expresarse por medio de ficciones, por medio de la interpretación de la vida de otros. (cit., 153-54)

No obstante, Liddell sí ha escrito piezas autobiográficas, o narradas desde el yo, como son *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* (2002), o *Mi relación con la comida* (2005). Por esta y otras razones su lenguaje y su compromiso político planearán en este estudio como una maestría en el quehacer teatral de María Velasco.

En el terreno de los que como María han sido llamados «emergentes», hay que decir que el roce con sus coetáneos aparece como un eco en algunos estilemas de sus propias obras, aunque ella haya bebido de las fuentes de lo posmoderno y haya habitado singularmente el mundo académico entre la discreción de su actitud y la contestación frontal de sus obras. Fue compañera de generación –y de aula– de creadores del ámbito madrileño como las dramaturgas Lola Blasco y Eva Guillamón, o Celso Giménez, Violeta Gil e Itsaso Arana, que acabaron conformando La Tristura. Y ha compar-

tido preocupaciones e inquietudes con otros creadores unos años mayores, como Borja Ortiz de Gondra, o José Manuel Mora. Vayan como ejemplo sencillo de posibles concomitancias, dos de los títulos de escena de una de sus piezas autobiográficas, en la que este estudio se va a extender, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015). En él se homenajean títulos de obras de algunos de los citados compañeros de generación o de estilo, como Angélica Liddell, o José Manuel Mora.

| María Velasco<br>*Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* | |
|---|---|
| Escena 3<br>*Y, como no pude cruzar el estrecho, busqué África en Lavapiés* | Angélica Liddell<br>*Y, como no se pudrió… Blancanieves* (2005) |
| Escena 11<br>*Mi sexo en otra parte* | José Manuel Mora<br>*Mi alma en otra parte* (2006) |

Hay en mi opinión textos de María que por enfoque y tema podrían relacionarse con estos dos autores. Por ejemplo, *La melancolía de King Kong* (2012) de Mora tiene al célebre simio por protagonista, y a su peculiar vida sexual por argumento. Por su lado *Si en el árbol un burka*, de María Velasco, presenta dos monólogos femeninos, uno de ellos a cargo de Pony, un orangután hembra que sufre continuos abusos sexuales en un burdel de Borneo… También *Catorce kilómetros*, un monólogo de José Manuel Mora ubicado en la otra orilla del Estrecho de Gibraltar (Tánger), presenta coincidencias temáticas con el texto velasquiano. En un tono probablemente deudor de Marguerite Duras, la pieza de Mora narra la historia de una adolescente tangerina que se prostituye para llegar al otro lado, y se contagia de sida. Se irá viendo a lo largo de este estudio que estas obras de Mora tratan temáticas cercanas (la prostitución) y comparten referencias con Velasco (lo africano, especialmente lo marroquí).

Pero las obras de María de temática sexual[17] tienen como referentes, según ella explica a Gutiérrez, (cit.), al filósofo transgénero Paul B. Preciado[18] (1970) y a la novelista francesa Virginie Despentes (1969). Esta última, amazona de la liberación moral que vivió la llamada Generación X y de la aclimatación de la pornografía al espacio público, es precisamente la creadora de *La teoría de King Kong*, que resume en su ensayo del mismo título[19] utilizando, como Mora, este icono casi pop:

> King Kong funciona aquí como la metáfora de una sexualidad anterior a la distinción de género tal como se impuso políticamente a finales del siglo XIX. King Kong está más allá de la hembra y más allá del varón. Se encuentra en la bisagra entre el hombre y el animal, el adulto y el niño, lo bueno y lo malo, lo primitivo y lo civilizado, el blanco y el negro. Un híbrido de antes de la obligación de lo binario…

Como se ve, Despentes cuestiona frontalmente la definición de lo femenino y ensancha las teorías sobre la sexualidad, una posición que interesa especialmente a Velasco y que de un modo u otro aborda en muchas de sus obras.

Esta actitud de desafío y desprejuicio sexual entronca también con la insistencia que Liddell ha tenido durante años en convertir su imagen en materia de rechazo a los convencionalismos aparentes, subvirtiendo el rechazo de modelos como las protagonistas de *Si en el árbol un burka*: el orangután hem-

---

17 Son, hasta la fecha, *La terrorista Vaginal* (instalación sonora); *Si en el árbol un burka* "*¿Cuánto pides?,* y la pieza breve para Microteatro (Madrid), *Hasta el coño.* Para la cronología de sus obras, véase el apéndice de este estudio.

18 Nacido Beatriz Preciado (1970) trabaja desde hace años en los modos de subjetivación e identidad sexual, así como sobre la construcción social y política del sexo. Uno de sus primeros libros sobre el tema fue *Manifiesto contrasexual* (2002).

19 Virginie Despentes, *King Kong Théorie* (París: Grasset, 2006): 120.

bra y una modelo infeliz. Liddell lo hacía desde una página web en la que solía fotografiarse desnuda; y así lo contaba en *La casa de la fuerza*[20]:

> Y después me puse a desnudarme en el chat. / Me pintaba la boca de rojo, / me ponía unas bragas bonitas, / un sujetador bonito. / Y conectaba la web cam. / Me pedían que me metiera el dedo en el culo. / Y yo lo hacía. / Me pedían que me metiera el dedo en el coño. / Y yo lo hacía. / Me pedían que me pellizcara los pezones. / Y yo lo hacía. / Me pedían que me masturbara y yo lo hacía.

El texto de Velasco donde la orangután narra su historia, guardaría cierto paralelismo, en su tratamiento desprejuiciado y en el tema escabroso; aunque la gran diferencia es que en este caso se trata de una ficción, si bien se inspira en hechos del mismo tipo:

> Pony.- Me colorean la boca con su lápiz labial –*milano red, pure red, russian red-* ¡Tienen tantas palabras para el rojo…! Me echan carmín como cebo para el talador […] Me pintarrajean y perfuman…
>
> Voz en off.– ¡Señores! Contemplen este fenómeno. […] ¿No llevas bragas? ¡Qué moderna! ¡Qué guarra! ¡Vamos, haz una reverencia! Así, así, como una verdadera princesa: Lady Orangután. […] Y tócate para que te veamos ¿sí? […] ¡Aplausos! (cit. p. 19)

Volveremos sobre estos asuntos, pero antes de cerrar esta introducción Beatriz Sarlo ilumina de nuevo el camino en lo que atañe al consumidor cultural y lo que parece demandar

---

20 Angélica Liddell, *La casa de la fuerza* (Segovia, La uña rota, 2011): 63-64.

a un creador hoy día (cit. 17): «La dimensión simbólica de las sociedades en que vivimos está organizada por el mercado; los criterios son el éxito y la puesta en línea con el sentido común de los consumidores.» En este sentido, el éxito cosechado por Virginie Despentes y Paul Preciado habla claramente de una demanda social en el tratamiento de temas que han sido tabú y sobre los que una sociedad avanzada necesita hablar. En mi opinión, las propuestas autobiográficas de Velasco aportan a estas tendencias «mercantilistas» una oposición necesaria y abierta a experiencias como la libertad sexual y su expresión verbal y artística. Por eso se entienden mejor en circuitos alternativos y experimentales que en los institucionales; por eso los lugares canónicos de sus creaciones han sido el Teatro Pradillo y la Sala Cuarta Pared, semilleros de la creación contemporánea madrileña, pues, tal como ella explicaba «un autor se define por una suma de desobediencias al modo institucional de representación.»[21]

En estos contextos experimentales encontró María al artista Carlos Marquerie, colaborador habitual de Liddell, y responsable de su invitación a presentar su pieza *Los dolores redondos* en la Sala Padrillo, una acción dramática crucial para entender las posiciones de María y su poética. Dicha acción vino generada como reacción a su paso como autora por el Centro Dramático Nacional, en 2013, y su texto, no editado hasta ahora, se recoge a modo de manifiesto como apéndice en este estudio. En él podemos encontrar algunos aspectos programáticos de su escritura y de su forma de estar en la escena.

En cuanto a otras figuras que han ido jalonando su carrera artística como colaboradores, hay que nombrar también al artista plástico Juan Zamora, al músico Sergio T. Rodicio, o

21 María Velasco, *Los dolores redondos.* Véase Apéndice 6.3. de este ensayo.

a la directora Sonia Sebastián, junto a la citada labor de co-dirección con Guillermo Heras.

Vaya lo dicho como presentación a este estudio, que reúne y compendia materiales teóricos y paradramáticos, junto a un esbozo de análisis de la obra autobiográfica de Velasco *La soledad del paseador de perros* (2016) y su puesta en escena.

Con todo ello quiero contribuir a presentar una primera monografía sobre la dramaturgia autobiográfica de esta artista, forjada en la fértil escena del teatro independiente madrileño, y para la que lo institucional resulta un terreno árido por su convencionalismo. Al tiempo, quiero destacar los valores de lo autoficcional en el teatro contemporáneo escrito por mujeres como investigación sobre los desafíos de una generación.

# 1. Cuerpos reales, sitios sociales

## 1.1. Por qué hablo de mí

Urraco Crespo hablaba en su citado estudio de la presencia de lo real en el teatro contemporáneo como un reclamo de «cuerpos reales y sitios sociales», en los que el regreso a la realidad se plantea como una reacción contra una sociedad basada en las apariencias:

> Guy Debord la definió como la «sociedad del espectáculo», donde nada es verdadero, pues se ha legitimado lo falso: no el acontecimiento sino el simulacro, no la cosa sino la imagen, no el ser sino la apariencia, eliminando cualquier rastro, cualquier pista; llegando hasta lo que Jean Baudrillard ha definido «el asesinato de la realidad», «el crimen perfecto», donde la cultura contemporánea se presenta como una fábrica de imágenes con las que ya no se pretende representar la realidad. (cit.)

La dramaturgia de Velasco está anclada en lo real desde sus obras más tempranas: *Perros en danza* (2010), por ejemplo, está basada en testimonios reales sobre los años de nuestra guerra civil, recogidos en una residencia de ancianos de su ciudad natal, Burgos. Pero, en mi opinión, el paso adelante de hablar específicamente de sí misma trasciende la posición

social y entraña un compromiso también carnal, de poner su cuerpo en un lugar social para llevarlo más allá: «El cuerpo debe de tener una memoria. Cualquier palabra de consuelo sería más estúpida que una caricia» –afirma en *La soledad del paseador de perros* (2017)[1]– «Me quito el camisón, y me acoplo a su costado, como un parásito. ¡El cuerpo debe de tener una conciencia y una moral!».

Se trata, por su parte, de una investigación en torno a la propia intimidad, que se comparte con el receptor porque no se entiende; una intimidad que espera completarse con la exposición, sin recato, y casi sin vanidad. A mi modo de ver, esa búsqueda tiene por objeto un modelo de mujer que lleva décadas fundándose. En su obra de apariencia ligera *¿Cuánto pides? (Esto no es una historia de amor)* –un cruce de tríos y parejas, urbanas– Velasco ironiza sobre aquello que, según ella, buscan hoy algunos hombres en las mujeres:

> - ¡Tu aspiración es la pornografía pía! Una mujer posdoméstica: mitad pin up, mitad pin down».[2]

Incluso en esta clave irónica, sus hallazgos lingüísticos (pornografía pía, ¡maravilloso oxímoron!; mujer posdoméstica, ¡sagaz taxonomía!) manifiestan la perplejidad de una mujer ante el abandono de su compañero. Una mujer que podría ser ella, aunque no se trate de una pieza autobiográfica. Según cree el personaje, él no halla en ella lo que necesita; pero, ¿qué necesita? ¿Y ella? Buena parte de la obra de Velasco se presenta como una invitación a hablar de estos asuntos, para llegar a saber qué necesitan hoy las mujeres y cómo legitimar la manera de alcanzarlo.

---

1 María Velasco *La soledad del paseador de perros* (*Acotaciones*, núm. 38, 2017: 211).

2 María Velasco *¿Cuánto pides? (Esto no es una historia de amor)* (2016, inédita. Texto facilitado por la autora): 32.

De otro lado, en los talleres de autoficción que imparte Velasco, intenta fundamentar teóricamente esta dimensión subjetiva, que querría proponerse como objetiva y general. Así lo explicaba ella misma en la publicidad del taller organizado en Madrid en 2016[3]:

> Muchas veces identificamos la autoficción (todo lo que tiene que ver con la dramaturgia del yo y los géneros confesionales) con el narcisismo, y recurrimos a los personajes para contarnos sin develarnos. No obstante, el teatro no deja de ser, en esencia, una voz que se divide en muchas voces, de ahí lo trascendente de la autoficción como herramienta.
>
> En este taller, trazaremos una distinción entre lo intimista y lo íntimo. Tomaremos como punto de partida sueños y recuerdos («si trato de recordarme –decía Dubrovsky– me invento, soy un ser ficticio») para generar materiales escénicos (textos, propuestas en el ámbito del teatro de objetos, etc.) donde lo personal sea colectivo.

Pero para que lo personal se vuelva colectivo, bien se exponen las cuestiones universales, bien el enfoque se dirige a un público coetáneo que comparta inquietudes y desafíos vitales parecidos. En su caso, el colectivo de mujeres 'posmodernas', 'posdomésticas', etc., que se cuestionan sus decisiones, a menudo tomadas en soledad, justamente por la ausencia de patrones femeninos que respondan a los retos de su generación. Cuando no tomadas contra el padre, o la madre, o el compañero... o contra sí mismas, con objeto de resolver las eternas tensiones entre la realización personal, profesional, familiar… Un caso fundador, fuera de España, sería el de su citado referente

---

3 http://www.nuevoteatrofronterizo.es/programa-evento/taller-por-maria-velasco/ (Acceso 1 Abril, 2017).

Virginie Despentes, si bien ella añada a esta búsqueda cuestiones como la identidad de género desde planteamientos personales aún más radicales.

Veo en estas formas de hablar de una misma, de exponerse en escena física y emocionalmente, un compromiso muy profundo con el espectador/ lector, un contrato de autenticidad, y una posición firme de búsqueda continua de un territorio propio.

Cartel Estudio Altura X

En una de sus obras más confesionales, la citada *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015, p. 73), la autora va tren-

zando fragmentos de diálogos que son fragmentos de vida, con otros párrafos, diferenciados por una tipología de letra diferente, alusivos a una naturaleza emisora diferente también; o a una voz diferente en una posible puesta en escena. Una voz en off, de hecho, en su estreno en 2015 en la Sala Cuarta Pared de Madrid:

> María.- ¿Sabes contar cuentos?
> Desconocido.- Había una vez…
>
> > *Fui una niña llena de miedos. Conquisté a machetazos mi temeridad. Tuve que acostarme con gitanos, dealers, ingenieros prepotentes, campesinos del Rif, hooligans escoceses, intelectuales, jóvenes emprendedores más listos que el pan, con pelirrojos despechados, maricas confundidas, incluso comerme algún coño para romper el cordón umbilical.*
>
> María.-¿Sigues ahí, mamá?
> Desconocido.- Yo no soy tu madre.
> María.- Lo sé. Ella contaba los cuentos mucho mejor. [4]

Una voz que en el manuscrito original estaba marcada como M1 (María 1), frente al dramatis personae María, a secas; un trasunto de la propia autora, desde otra posición, que va sirviéndole de contrapunto. En su obra dramática también autoficcional *La soledad del paseador de perros* (2016) esto se resuelve disociando al personaje entre dos dramatis personae: La autora y Ella (alter ego de la autora). En su puesta en

---

4 María Velasco. *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (Madrid: Fundación SGAE, 2015): 73. El espectáculo filmado se encuentra disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=eQ5KKENcMTw

escena (Madrid, 2016), dos intérpretes distintas incorporaban estos dramatis –una de ellas la propia autora– conviviendo simultáneamente en el escenario. Una marca significativa que se analizará más detenidamente en el capítulo dedicado al análisis de esta obra y a su puesta en escena.

En definitiva, para una autora, hablar de sí ¿acaso no es hablar de un *nosotros*? Es lo que mantiene Alberto Conejero[5], en su introducción a la edición de este drama posmoderno, en la que se entrega a la paradoja de la autoficción y lo colectivo:

> Me atrevería a decir que los textos de María son testimonios de todos nosotros, que ella se rompe en voces, disuelve esa arrogancia creacionista de la noción de personaje cerrado, para entregarnos biografemas que reconocemos como nuestros. La familia, el desamor, la muerte, el sexo perturbador, el Otro. […] La dramaturga María Velasco parece decirnos que todo hombre y mujer es el mismo hombre y mujer. El autorretrato de esta obra es colectivo.

En efecto, frente a la historia [¿muerta?] del teatro aristotélico, la autoficción aparece con una relación absoluta de presente, ante un espectador/a que forma parte de él. De nuevo Beatriz Sarlo explica cómo podemos acercarnos a la lógica de nuestro pasado desde un presente «ficcional», y dotarla de sentido:

> Colocándose en la perspectiva de un sujeto y reconociendo a la subjetividad un lugar, presentado con recursos que en muchos casos provienen de lo que, desde mediados del siglo XIX, la literatura experimentó como primera persona del

5 Alberto Conejero «El teatro de María Velasco», en María Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, cit.: 9.

> relato y discurso indirecto libre: modos de subjetivación de lo narrado. (cit., 21)

Si en la narrativa este procedimiento viene avalado por una voz narradora, la mediación del yo en el discurso dramático no ha resultado un asunto fácil, pues incluso cuando se ha explicitado con mecanismos que Brecht llamó épicos, estaban puestos al servicio de una historia colectiva que trascendía al yo, sin ocuparse específicamente de él. José Antonio Sánchez insistía en ello: «El retorno de lo real se produjo en los años treinta de forma traumática, precedido por las llamadas de atención de la nueva objetividad y del teatro épico» (cit., 15). Nos recordaba Sánchez, además, el título de un libro de Hal Foster del que bebe el presente estudio, *El retorno de lo real* (1996), que aboga por una práctica artística comprometida con lo político y con lo social. Añadía Sánchez también que el testimonio es «un paso intermedio en la construcción de la representación, en este caso teatral, de los acontecimientos vividos». La autoficción puede verse, por tanto, como un testimonio de uno mismo, vuelto a la colectividad.

## 1.2. El yo exaltado

Se ha dicho de algunos autores dedicados a la narrativa testimonial –sobre el holocausto, por ejemplo– que fueron sus condiciones extremas las que hicieron creíble su testimonio. Creo que esta consideración puede servir también para el mecanismo que mueve al creador dramático autoficcional: la necesidad de testimoniar condiciones extremas lleva a estos artistas «malditos» a elegir de entre sus fragmentos biográficos aquellos que, por su extrema condición, pueden contribuir mejor a refrendar su autenticidad. Y a testimoniar los dilemas que los atraviesan. Si bien estoy de acuerdo en que «extremo»

es un adjetivo flexible que estos artistas manejan desde la posición relativamente cómoda del creador occidental, contestada y al tiempo asumida por Velasco, como vemos en este fragmento de *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*:

> Pap.-¡Los africanos, los africanos! ¿Tienen algo en común un sevillano y un gallego? Pues imagínate un wólof y un diola.
>
> > *Mientras que las decisiones del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas se presentan como respuesta a los deseos de la comunidad mundial, la globalización es globalización del patriarcado europeo, y de las feministas blancas* (cit., 44)

Testimonios como éste se llevan a la escena buscando una experiencia inmediata y franca entre el espectador y el autor. Pero…

–¿Puede una representación teatral cruzar la línea y representar algo que no sea ficcional?–

Es lo que se pregunta la argentina Paula Margulis[6], en su artículo sobre el citado género del *biodrama* de Vivi Tellas.

Desde la perspectiva de la hibridación de géneros la mediatización de la vida habría influido en la reconfiguración del canon autobiográfico, traspasando umbrales entre la ficción, la obra documental, las reivindicaciones ideológicas y políticas… Todo lo cual exige desplegar estrategias ficcionales de auto representación, y elegir qué partes de uno mostrar. Y, como se viene diciendo, esto supone una exaltación de determinados aspectos personales que son los que ayudan a

6 Paula Margulis «Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental», en *Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, Vol. 1, núm. 15, Universidad de Buenos Aires (2007): 1. http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/407/335 (Acceso, Marzo, 22, 2017).

la construcción del propio discurso. Un yo exaltado, en definitiva, que se sirve de todas las figuras retóricas posibles para su materialización: las metonimias, el pleonasmo, la reiteración, las hipérboles... Un caso emblemático en España es, como vengo diciendo, el teatro de Angélica Liddell, cuyo relato autobiográfico necesita de un importante componente narcisista para expresar sus propuestas, desde la verdad y la provocación:

–¡Ególatra!– le espetó alguien durante una función de *Perro muerto en tintorería* (Centro Dramático Nacional, 2009).

–Ególatra, sí– respondió ella al día siguiente desde el escenario, pues ya lo había confirmado por escrito en textos como la *Pasión anotada de Nubila Wahleim*[7]:

> En *La pasión anotada de Nubila Wahlheim* no hay una sola frase que transforme el alma de los hombres, ni una sola frase. Todo se dirige al mismo sumidero, la letrina de la autocomplacencia y del egocentrismo. […] (cit., 12)
> Soy una asquerosa autora confesional. […] (cit., 45)
> Ya sé que las exhibiciones del yo son odiosas, pero cuanto más me exhiba más vulnerable seré, más precaria será mi vida. / Me exhibo, sí, me exhibo. / Me siento porno, me siento puta, muy porno, muy puta, se me inflan las tetas y el culo, no es un mal sentimiento (cit., 61).

En las circunstancias en las que Liddell creó esta pieza –un brutal desamor– la escritura era para ella una tabla de salvación: «Escribí *La pasión anotada de Nubila Wahlheim* para no cortarme las venas. […] El objetivo de *La pasión anotada de*

---

7 Angélica Liddell. *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* (Artezblai, Bilbao. 2009): 11.

*Nubila Wahlheim* era la salvación, evitar el disparo y la soga» (cit., 12). Ese tronco del náufrago del que hablaba María, recogido unas páginas atrás.

Y si como Angélica misma dice –en *Belgrado*[8]– «El dolor es informe puro, el resto es espectáculo», este informe puro implica el alejamiento progresivo de la ficción, para enfrentar la realidad desde la verdad absoluta del presente escénico, porque la necesidad de documentar sostiene el desprecio a la vida sobre expedientes verdaderos. Esto es el teatro de Liddell, un ejercicio de escritura donde la pluma es el cuerpo y el tema el yo enfrentado a la humanidad. Un caso extremo al que María Velasco se acoge parcialmente, y que legitima algunas de sus formas de exponer su propio «yo» y, probablemente, la decisión de haber saltado a la escena como intérprete de sus autoficciones. No obstante, como afirma ella misma en su tesis doctoral, a propósito de lo confesional en Angélica:

> El predominio de lo confesional no va en detrimento de un teatro del encuentro, pues el diálogo solitario se revela como avatar del diálogo con los muertos. La autora, comparable a Antígona, trata de arrancar de la muerte hermenéutica a las víctimas (las de la violencia de género, las del mundo de la expresión, los niños y animales no humanos, etc.). (cit., 11)

En mi opinión, las mujeres que en los últimos veinte años han tomado la palabra en la escena española con intenciones autobiográficas hablan de sí mismas, claro, pero su testimonio es vital para muchas de las que las leen o escuchan, porque comparten la búsqueda de un territorio propio, y sus derrotas. Y es así como estas narradoras de lo propio se convierten en el vehículo expresivo de una parte de las

8 Angélica Liddell, *Belgrado* (Artezblai, Bilbao, 2008): 20-21.

vidas ajenas: aquellas que, como Angélica, quisieran gritar contra la desidia y el abandono de «sus hombres». Aquellas que, como María, viajan interior o exteriormente por paisajes desolados, o geografías remotas, en busca de experiencias que las lleven a sí mismas. A través de un yo exaltado como fuerza motora, como compañero único de viaje. Velasco lo explica de este modo en su introducción a la citada *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*:

> *Librate de las cosas hermosas* que te deseo tiene un componente exhibicionista. Pero no espectacular. Tiene más que ver con la autoescenificación de los chamanes o con la construcción de la novela familiar, algo que todo el mundo hace, pero que, en el caso de los artistas, deviene lenguaje expresivo. (cit., 9)

Hablar de una misma en nombre de otras muchas es la misión de la autoficción femenina –mantengo– y María, además, declara no querer que su voz de autora se diluya en el dibujo de sus personajes[9]: «Yo no desaparezco de la obra. Flaubert decía que la máxima aspiración del artista era hacer creer a la posteridad que él no había existido. Yo trato de existir en y con los personajes.» En realidad, si ese «yo» del que María habla es la autora, la posibilidad de desaparecer como tal ante la narración de su biografía vendría anulada por la propia voluntad estética, como explicaba Paola Margulis:

> Los elementos para superar este problema teórico son aportados por el trabajo de Mijail Bajtin (2002), quien sostiene que autor y personaje nunca podrían coincidir (ni siquiera en la autobiografía), puesto que el autor debe convertirse

[9] «Entrevista con María Velasco», *Revista Don Galán*, n. 2, cit. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_1 (Acceso marzo, 07, 2017)

> en otro respecto de sí mismo para lograr verse con los ojos de otro. (cit., 8)

Esta separación entre autor y personaje –mediada por el extrañamiento de todo acto estético– viene dada por los fines artísticos y ficcionales del creador, y es lo que algunos estudiosos han considerado un procedimiento prosopopéyico. Una figura sugerente e imprescindible para este estudio.

## 1.3. El yo como prosopopeya

Es interesante seguir las reflexiones que a lo largo de las últimas décadas han ido jalonando las representaciones del yo, sobre todo en la narrativa, y constatar que a menudo buscan el auxilio de la representación dramática como metáfora para explicar los desdoblamientos del narrador entre sí mismo y su materia; ficcional o auténtica. Retomo en este sentido el estudio de Beatriz Sarlo sobre el yo como prosopopeya, que sigue a Paul de Man (1975). Según él, el yo textual pone en escena a un yo ausente que cubre su rostro con la *máscara* de la auto representación; pues la conciencia de sí no es una representación, sino la forma de una representación, la figura que indica que «una máscara» está hablando. Y que ella define así:

> … la autorreferencia del yo con la figura de la prosopopeya, es decir, el tropo que otorga la palabra a un muerto, un ausente, un objeto inanimado, un animal, un avatar de la naturaleza. Nada queda de la autenticidad de una experiencia puesta en relato, ya que la prosopopeya es un artificio retórico. […] La voz de la autobiografía es la de un tropo que hace las veces de sujeto de lo que narra. Pero no podría garantizar la identidad entre sujeto y tropo. (cit. 38)

Se hace por tanto necesario, según Sarlo, animar la tarea crítica de «la verificación» de la verdad del sujeto enunciador de lo autobiográfico, «de su conexión con una verdad de la experiencia que aflora en el testimonio». Porque es esa operación crítica la que puede devolvernos el valor auténtico del testimonio y el coraje de proponerlo. Interesante precisión sobre los límites del yo narrado, más cuando lo llevamos al terreno de la presentación escénica, espacio natural de lo prosopopéyico.

Esta búsqueda y exaltación de lo propio –con sus necesarias dosis de narcisismo– fue puesta en valor por las primeras artistas de performance comprometidas con el feminismo, como una forma de conciliar lo ritual con lo transgresor; en esa línea «chamánica» a la que se acogía María Velasco en la cita recogida más arriba. Una plasmación diáfana de esta postura consciente habrían sido las acciones parateatrales de una de estas artistas de los ochenta, Hannah Wilke. Ante la fachada de una galería de arte colocó, sobre unos pedestales, once figuras recortadas en cartón de sí misma, a tamaño real. Llamó a la pieza *Tis Of Thee* (1976), que quiere decir, aproximadamente, «Esto es tuyo». En opinión de la artista el narcisismo ofrecía a las mujeres poder e identidad, eso que hoy llamamos «empoderamiento».

Y conviene aquí recordar que María Velasco titula uno de los temas que desarrolla en sus talleres de autoficción, ya citado: «Mi cuerpo es mi escultura: La modelización de la realidad (del testimonio a la mitología individual)».

De otro lado, la estudiosa del universo de las performances Roselee Goldberg[10] explica cómo el despliegue público de las posturas privadas fue en aquellos años pioneros que Wilke

10 Roselee Goldberg, *Performance Live Art since the 60s*, (EE.UU: Thames and Hudson 2001): 131-32.

Hanna Wilke, *Tis Of Thee* (1976). Derechos reservados

vivió uno de los puntos de presión más importantes para estos artistas; algunos de ellos homosexuales que, por vez primera, exponían públicamente sus exigencias en cuanto a derechos civiles. Ya en los años noventa su evolución llevó a las performers feministas a contemplarse las unas en las otras con mayor fuerza, e incluso a volver la mirada sobre sí mismas, como explica Goldberg:

> As a result, feminists scholars and writers have, for the past decades, been confronted by performance material of a kind so starling, so disturbing and prescient, and so driven by a fierce and energetic sexuality, that feminist theory has taken off in entirely new directions. Visually seductive, aesthetically inventive, with explicit language and subtle asides, with movement and music that provide a strong punch, their work is also courageous for being presented in close-up in a public setting. For now, it would seem that there can be no further taboos to be broken, but it

> is still the overwhelming realism and immediacy of live performance that continues to shock.[11]

Desplegando sus yoes en múltiples intérpretes, con «realismo e inmediatez», como dice Goldberg, la autora María Velasco espera completar el conocimiento de su propia historia. Y es lo que hace en la puesta en escena de *La soledad del paseador de perros*, su drama más fuertemente autobiográfico hasta la fecha, y que contó en su estreno (Sala Cuarta Pared, Madrid, 2016), como novedad, con su presencia sobre el escenario, un elemento indisociable en la propuesta.

Carlos Troya y María Velasco, *La soledad del paseador de perros.*
Foto: Jean-Pierre Ledos

11 El resultado de esto ha sido que las investigadoras y escritoras feministas han tenido que medirse en las últimas décadas con un tipo de materiales en las performances tan incómodos y premonitorios, y propuestos con un orgullo y una sexualidad de tanta energía, que las teorías feministas han despegado en direcciones completamente nuevas. De gran seducción visual, estéticamente innovadoras, con un lenguaje explícito y añadidos sutiles, con música y movimientos que golpean con fuerza, el trabajo de estas artistas tiene la valentía de presentarse en la proximidad del espacio público. Aunque ahora parecería que no quedan ya tabús por romper, el incontenible realismo y la inmediatez del arte performativo siguen sorprendiendo. (Trad. propia).

## 1.4. Sitios sociales

Volveré enseguida a las performances cuando hable de las acciones parateatrales de Velasco, pero antes interesa conectar el movimiento de las artistas feministas americanas de los setenta y ochenta, apenas expuesto, con lo que se estaba proponiendo en la Europa punk de los noventa, desde la literatura autobiográfica de Virginie Despentes. Porque ambos movimientos han abierto camino social, temática y estéticamente, a muchas autoras e intérpretes del siglo XXI. En el libro fundacional de Despentes *Baise moi* (*Follamé*, 1993), que en 2000 se convertiría en película de culto del género *trash*, ella expuso, a través de la fuga hacia adelante de sus dos protagonistas femeninas, la violencia sexual ejercida contra las mujeres y su propia respuesta en forma de asesinatos gratuitos. Se trató de una novela basada en experiencias personales extremas de drogas y prostitución, en los años ochenta. La estudiosa Nadia Louar[12] definía el contenido de este texto como neo-feminista:

> […] Une image et une idée de la femme qui ne s'inscrit dans aucune catégorie des politiques féministes reconnues mais se traduit dans un néo-féminisme qui désacralise le corps, le sexe et la sexualité des femmes en exhibant leurs corps comme symptômes et lieux de résistance.[13]

El cuerpo como lugar de resistencia y los lugares de pertenencia como algo no solo geográfico son aspectos que Velasco ha

---

12 Nadia Louar «Version femmes plurielles: relire *Baise-moi* de Virginie Despentes», en *Palimpsestes. Revue de traduction*, núm. 22 (2009): 83-98 http://palimpsestes.revues.org/191 (Acceso, Marzo, 27, 2017).

13 «Una imagen y una idea de la mujer que no se inscribe en ninguna de las políticas feministas reconocidas, sino que se traduce en un neo-feminismo que desacraliza el cuerpo, el sexo y la sexualidad de las mujeres, exhibiendo sus cuerpos como síntomas y lugares de resistencia.» (Traducción propia)

abrazado en sus piezas más personales. En ellas la geografía nos compone o descompone, pero nuestro lugar de procedencia es sobre todo familiar, laboral, íntimo. Y su último reducto es el cuerpo.

Para María su territorio nocturno está delimitado como el de una gata, y así lo cuenta en la acción autobiográfica *Los dolores redondos*, una especie de respuesta a lo *trash*, en versión posmoderna[14]:

> Acudía sonámbula a la llamada de la noche,
> con los tacones sin eje.
> E ignoraba el amanecer en sótanos
> sin salidas de incendio,
> llenos de muñecos rotos […]
> Orfanatos para adultos que no quieren crecer y
> pubs con gente comiendo bocas como desatascando pilas…
> formas trémulas de seudo amor, amor con abre-fácil, amor de usar y tirar.
> Así conocí a Pap.
> Me gustaba Pap,
> porque con él
> no se podía hablar prácticamente de nada.

En contraste con esta acción de *Los dolores redondos*, dictada por la decepción del paso de la autora por lo institucional, traigo otro fragmento de *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*: una escena de distancia humorística que despliega sus pertenencias familiares a través de canciones festivas de los personajes –de «comedia triste» califica la autora esta obra[15]–.

---

14 El texto va editado como apéndice a este estudio. *Los dolores redondos*

15 En M. A. «María Velasco, ida y vuelta en patera de una española», *La Razón*, 27/02/2015.

La familia como primer territorio con el que medirse socialmente está en el centro de este texto, entre cuyos dramatis personae hallamos, además de a la propia autora –con su nombre, María– a Padre, Madre –los suyos–, Abuela (con intervenciones ocasionales) y a una multiplicidad de voces, bajo la etiqueta Familiar 1, Familiar 2:

MARÍA.- Está buenísimo, mamá.
MADRE.- Pues ponte más.
PADRE.- La botella de vino ha caído.
FAMILIAR 1.- «Cara al sol con la camisa nueva, que tú bordaste en rojo ayer…»
FAMILIAR 2.- «¡A las barricadas, a las barricadas, por el triunfo de la confederación!»
FAMILIAR 1.- «¡Hala, Madrid! ¡Hala Madrid!»
FAMILIAR 2.- La liga está ganada.
PADRE.- «Barça!, Barça!, Baaarça!!!!!»
[…]
MARÍA.- ¿Y una que nos sepamos todos?
MADRE.- ¡El himno de España!
ABUELA.- Una saeta
[…]
MADRE Y ABUELA.- ¡El himno a Burgos!
MARÍA.- ¡Mamá!
ABUELA.- Mal que te pese, son tus colores. […]
MADRE.- «Tierra sagrada donde yo nací, suelo bendito donde moriré…»
FAMILIAR 2.- El tío se emociona.
MADRE.- «Yo te prometo consagrarme a ti…»
ABUELA.- ¡A ver si le va a dar algo!
MARÍA.- ¿Y si cantamos algo más… neutro? «Mira como beben los peces en…»
FAMILIAR 1.- ¡Que es agosto! (cit., 34-35)

Las actitudes expuestas aquí como si fueran ligeras son, en realidad, un exponente de los rígidos esquemas sociales en que ha crecido la generación anterior a la de la autora; del éxito, o fracaso de esa misma generación al intentar inculcarlos a la siguiente; y, por último, exponente de cómo la generación de la autora intenta conciliar su propia búsqueda personal –en las antípodas de lo que la anterior le demandaría– con el respeto a sus orígenes y los afectos familiares. Estos sitios sociales en los que se mueve se explican, por tanto, a través de lo vivido en el ambiente familiar; o en la intimidad sexual («A la zapatilla por detrás», de la misma obra); o en la consulta de la sexóloga… («La sexóloga musulmana», ídem). Con todo ello se compone una forma de estar en el mundo, que deviene política[16]:

> Yo no concibo una obra separada de la vida y desconfío un poco de los autores dramáticos que se esconden demasiado detrás de sus personajes. […] Creo que las «dramaturgias del yo» y confesionales adquieren mayor peso si los propios autores nos tomamos en serio el viejo eslogan de que «lo personal es político».

En su caso, no solamente lo personal, sino hasta lo íntimo se dimensiona en el plano de lo social y lo político, pero no tratado al modo del ensayo, o la parábola, sino como una vivencia estructural en la que la experiencia de un humano equivale a la experiencia de la humanidad, incluso en sentido diacrónico. Así lo vemos en *La soledad del paseador de perros*:

> Ella.- Nada de lo que sucede entre dos cuerpos es una cerdada (…) He sido infiel a todas mis parejas…

16 María Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, cit.: 9.

Él.- Yo soy de Bahía, ¿pero tú cómo eres tan puta siendo de Burgos? (cit. 14)

Y también en *Líbrate…*[17]:

> *¿Cómo vas a ir a África, si no puedes responsabilizarte de tu propia África? ¿Cómo vas a ir al Sur sin descender a tu Sur?*
> *La primera vez que me dio por el culo me dolió muchísimo. Fue como si me rompía.*
> *A la zapatilla por detrás, tris, tras.*
> *Ni la ves ni la verás, tris, tras.*
> *[…]*
> *En la primera embestida, pensé en el comercio y la trata de esclavos. El comercio transahariano, en el Océano Índico, en el Atlántico. Los esclavos de las plantaciones de azúcar de Santo Tomé y los que los españoles llevamos directamente al Nuevo Mundo.*
> *En la segunda embestida, hinqué las uñas en el suelo. Llevaba una pulsera de cuentas, que se clavaron en la muñeca, donde la piel es más fina.*
> *En la tercera embestida, pensé en el petróleo de Libia, Nigeria o Angola, en las minas de oro en Ghana y las de diamantas y coltán en el Congo.*

Pap.- ¿Te gusta?

> *Sí. En la cuarta embestida, pensé en el chiste del conejito y el elefante, y en las prostitutas subsaharianas de la Casa de Campo: veinte euros el servicio, diez euros la mamada… Las mafias.*

---

17 En este fragmento las diferentes tipologías de letra respetan las que la autora propone en su edición, para marcar la distinta naturaleza dramática de las voces.

Pap.- ¿Te gusta?

*Sí, sí. En la quinta embestida pensé en las guerras de Angola y Mozambique, la dictadura de MoButu Sese Seko en Zaire, el régimen de apartheid en Sudáfrica y el intervencionismo de la Casa Blanca y del Kremiln. En la sexta embestida pensé en los fundamentalismos primermundistas ¡Au! En la globalización del patriarcado europeo. ¡Au, au! Y en la epistemología eurocéntrica.*

María.-¿Pap?

Pap.-¿Sí?

María.- Pap, ¿tú crees que la civilización occidental es la civilización universal que conviene a todos?

Pap.-¿Tenemos que hablar de esto ahora?

*En la séptima embestida, pienso…*(cit., 54-55)

Como recordamos, en la obra *Si en el árbol un burka*, ya mencionada, María presentaba dos patrones femeninos extremos, entre la denuncia y la reflexión: una modelo y un orangután hembra prostituido. Un diálogo, en forma de dos monólogos, que suenan a autobiografía.

Traigo por último, a este apartado sobre los lugares desde los que se escribe, la explicación de la autora a su acción autobiográfica *Los dolores redondos* (2013): «Si cada uno escribe sobre su aldea, como presuntamente dijo un escritor ruso, apenas hay dos cosas sobre las que yo pueda escribir: escritura y sexo.» [18]

Una acción en la que escribía sobre su propio cuerpo, en directo, y en forma de tatuaje, la frase «Les fleurs du mal». Una reacción a lo vivido durante una producción en el Centro Dramático Nacional:

---

18 *Los dolores redondos,* Teatro Pradillo, http://teatropradillo.com/events/la-palabra-cry-maria-velasco/ (Acceso marzo, 14, 2017).

El CDN me ha utilizado como un ventrílocuo a su muñeco…
Recubriendo mi lengua de pequeños cinturones de castidad.
«Lo que no suma resta», dijeron.
Los recortes llegaron al lenguaje.
Los recortes llegaron a la literatura. (cit., XX)

Y la sala entera se tapizaba de palabras, escritas en el suelo, y en la pared, y sobre el cuerpo, para devolver a las palabras su libertad…

Dibujo de Aarón Lobato para *Los dolores redondos*

# 2. Lo real y la autoficción

## 2.1. El sujeto «resucitado»

Así es como llama Beatriz Sarlo a la reconquista del testimonio personal en la construcción de la memoria histórica, frente a la visión de «sistema» que se impuso a partir de los estructuralistas sobre buena parte de las ciencias sociales y de la crítica literaria del pasado siglo. Este nuevo sujeto, convertido no solo en testigo, sino en tema de la narración, es una de las señas de identidad posmodernas. Escribirse es fruto de un impulso vital, e hijo de la verdad, como puede entenderse del subtexto de *Los dolores redondos*, en un fragmento en que la autora se debate entre el sexo sucio que va buscando para conjurar una situación creativa insatisfactoria, y la literatura que genera ese impulso de escribir lo que vive:

> Durante mucho tiempo
> visité al psiquiatra de la Seguridad Social,
> con la esperanza de que me diera… algo,
> de que me quitara la libido,
> de que me pusiera un cinto de castidad,
> y tirara la llave al alcantarillado.
> Pero cuando me habló de un anti-impulsos,
> sentí pavor, porque los impulsos eran
> lo mejor y lo peor. (cit., XX)

Por su lado, Sarrazac establece la diferencia entre los dramas temporalmente progresivos, que se desarrollan en sentido cronológico, y los dramas que él llama «de la vida», en los que la retrospección es una operación fundamental, porque su narración conduce a una redención del sujeto, en una especie de tiempo suspendido. Incluso, en algunas dramaturgias, como la de Angélica Liddell, que intentan dar voz a los que ya no están, esta retrospección supone una suerte de resurrección.

*Los dolores redondos*, Sala Pradillo, 2013. María Velasco y el tatuador Gustavo Barahona.
Fotograma del vídeo de Marta Blanco

En su ya clásico estudio sobre el sujeto enunciador, el autobiografismo y el receptor, Philipe Lejeune[1] detallaba las clases de pacto que un autor puede establecer con el contenido de su

narración y con el público. Él los llamaba «los pactos autobiográficos» y entre los distintos tipos que establecía interesa aquí el denominado «pacto referencial». En él, el texto aporta información sobre la realidad exterior al texto, pero no pretende un parecido con lo real (lo verosímil), sino que expone la imagen de lo real. A partir de este pacto el texto puede estar sometido a una «prueba de verificación», que operaría de forma distinta a otros géneros, puesto que en el autobiográfico se cuenta lo privado del sujeto, que solo él puede decir y sólo él valorar en su divergencia con lo realmente vivido. Esto atañe directamente a la identidad del sujeto, que se propone como un modelo de comprensión, como una referencia, demandando de su interlocutor dicho pacto referencial.

En el caso de *Los dolores redondos* María narraba su periplo personal y profesional durante la gestación del espectáculo *La ceremonia de la confusión*, en el CDN (Madrid, 2013); y esto era algo verificable objetivamente. Pero sobre todo la autora narraba el periplo emocional que la experiencia le producía, y del que solo ella podía dar cuenta. Podríamos tomar como gesto extremo de verificación de verdad esta especie de pacto de sangre que realizó durante la acción teatral de *Los dolores redondos*, esta particular ligazón en la que, mientras nos explicaba verbalmente lo sucedido durante las semanas en el CDN, veíamos su frase emblema («Les fleurs du mal») tatuarse indeleblemente en su piel. Como se ha dicho, en directo.

Por ello mantengo que la referencia propuesta por Lejeune como una racionalización, más o menos ordenada, más o menos caótica, de la propia experiencia, es la que defienden propuestas dramatúrgicas como la de María Velasco en sus piezas autobiográficas. Su presencia sobre la escena, encarnán-

---

[1] Philipe Jejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid-Málaga: Megazul-Endymion, 1997).

dose a ella misma, abisma lo documental hacia el límite. Al tiempo, la historia es presentada como ya sucedida, por lo que la autora YA NO ES el sujeto que nos presenta, lo que supone de su parte conducir hasta el borde la ficción; hasta que ambos extremos se toquen. Y esto nos ubica en el terreno de la verdad y de la identidad.

Vemos, por ejemplo, que en el texto de *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, su experiencia era expuesta como:

- La de una mujer blanca, frente a su compañero de raza negra, Pap.
- En su primera madurez, frente a la generación precedente, representada en la pieza por su padre y su madre.
- Europea, frente al encuentro con lo africano[2].
- Que reflexiona sobre su ser, frente a quien se deja vivir sin ánimo de conocerse más allá de lo empírico.
- Que materializa esa reflexión por vía racional (la construcción de un discurso artístico autobiográfico a través de la escritura).
- Que encarna a veces su propio discurso sobre el escenario, intensificando la veracidad (no fue el caso de esta pieza, montada por la compañía teatral La Cantera, y en cuyo montaje no participó la autora).

Sobre este último punto de la propia presencia y el propio cuerpo, había abierto ya camino en la escena española Angélica Liddell, que durante años no quiso que otros intérpretes

2 De hecho, la autora explicaba sobre esta pieza que tiene: «Una referencia esencial: la literatura autobiográfica de Juan Goytisolo que establece una correspondencia entre 'el marroquí que, huyendo de la miseria, sube hasta Suecia en busca de trabajo' y el europeo 'que escapando de la creciente enajenación de la sociedad de consumo en la que vive, va a darse un baño de humanidad en el desierto de Marruecos».

montaran los textos escritos por ella: «No me siento autora de teatro –afirmaba[3]– no me considero tampoco dramaturga, encuentro extraño ver mis piezas montadas por otros». Si bien ahora su notoriedad ha cambiado esta situación, en mi experiencia el resultado de ver sus piezas interpretadas por ella, especialmente las autobiográficas, no tiene nada que ver con verlas encarnadas por otros intérpretes. Es ahí donde la vigencia del pacto referencial acuñado por Lejeune se hace necesaria.

Esto nos enfrenta a lo que estudiosos como Giorgio Agambem han llamado la problemática del sujeto ausente en lo autobiográfico[4], pues, a su modo de ver, cuando surge el testimonio, la primera persona de aquel que habla está reemplazando a otra que ya no es, porque el tiempo la cambió, y necesitaría «ser resucitado» –de nuevo la prosopopeya, el hacer hablar «a un muerto»–.

Se preguntaba Agambem si se puede representar todo lo que la experiencia supuso para ese sujeto. En mi opinión, la materialidad de la escena puede devolver, gracias a la experiencia carnal, al presente escénico y a su propia poética, algo de verdad al discurso de la autobiografía. Y así sucedió, sin duda, en *Los dolores redondos*.

Velasco defiende, además, en *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, el efecto terapéutico de lo autobiográfico, afirmando que su escritura le ha servido para reencontrarse con su padre, burgalés, conservador, cazador… y fontanero. De algún modo, el texto y sus reconocimientos han supuesto una suerte de puente entre sus dos opuestas realidades.

---

3 En Christilla Vasserot, «Entretien avec Angélica Lidell», Festival de Aviñón (2010), Archivo virtual de Artes Escénicas. (Traducción propia).

4 Giorgio Agambem, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pretextos, 1995.

Fotografía familiar de la autora de niña en brazos de su padre.

Padre.- ¡Tú no pases calamidades, hija! […] Descasta el mundo, desanda el planeta con tus excursiones, deléctate con todos los licores típicos, no dejes un centímetro por conocer, coge todos los trenes, súbete a todos los aviones. Haz autostop. Haz fotos, mándamelas, escribe una postal. (…) Pero ¿por qué tan lejos? ¡Si África empieza en los Pirineos!

[…]

María.- ¿Tengo tu bendición?

Padre.- ¿Y qué te voy a decir yo?

María.- Esto.

Padre.- ¿Y qué es esto?

María.- Tu separata.

Padre.- ¡Pues sí que me sacas de dudas! […] «Lí-brate de las co-sas hermosas que te de-se-o».

María.- ¿Qué le haces al pájaro?

Padre.- Se hace el muerto. […] Voy a tirarlo hacia arriba para que retome el vuelo. […] Hay que dejarlos volar. […] Es ley de vida. Los sacamos adelante, y cuando ya pue-

> den valerse por sí solo, los devolvemos al aire, donde están expuestos a decenas de rapaces, buitres, alimañas, carroñeros, predadores e hijos de puta, cuatro millones en Madrid, qué te voy a contar. (cit. 91-92)

Es significativa, en este sentido, que la única imagen que la autora ubica en la edición impresa de esta obra, justo antes del Epílogo (10), sea una vieja fotografía de ella en brazos de su padre. Una rúbrica, en mi opinión, al pacto referencial.

## 2.2. La intimidad expuesta al otro

Retomo una de las observaciones de Urraco en su citado estudio, que interesa a este punto, y que insiste en el pacto referencial: «La intimidad ligada al campo del arte presupone paradójicamente a los otros y conlleva una idea de comunidad implícita». Entiendo que, de un lado, Urraco se refiere a la comunidad a la que se expone lo íntimo en el convivio teatral; de otro, a la comunidad virtual de la que lo íntimo se hace testigo: una generación (la de la autora); o un conjunto de género (los sujetos que se sienten mujeres); o un grupo que ha vivido experiencias personales semejantes (los abandonados y despechados, en el caso de las piezas sobre el desamor…). De este modo la comunidad es receptora y al tiempo fuente de la intimidad.

Es interesante en este sentido la acotación inicial de la obra de María *¿Cuánto pides? (Esto no es una historia de amor)* que divide el espacio escénico en «tres franjas o áreas: de lo público a lo privado.» Estos tres espacios son (cit., 3):

Lo público: La calle. Espacio de lo laboral y lo impersonal incluido el acoso circunstancial que sufre la protagonista.
Lo privado: La casa. Espacio de la privacidad.

Lo íntimo: Un lugar de la casa donde sucede lo que el espectador no ve. Espacio de lo sexual.

A través del pacto teatral que trato aquí se evidencia una dimensión social y colectiva que hace aprehensible para los demás la proyección discursiva de la propia intimidad en cuanto acto performativo. De hecho, en la citada *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, el discurso de la Autora-dramatis personae se presupone dirigido directamente al público, explicitando la necesidad de compartir, incluso, aspectos absolutamente suyos, como la intimidad física, que ya se han presentado en fragmentos anteriores. Vaya algún un ejemplo más de dicha obra:

> 11. Mi sexo en otra parte
>
> Se llamaba cine Edén. Algunos locales de Tánger conservan sus rótulos en español. […] Mohamed, que es todavía un desconocido, se sienta a mi lado y no tarda en invadir mi reposabrazos. Me ofrece un porro, y no digo que no. […] cuando quiero darme cuenta, su cara está muy pegada a la mía. Sirviéndose de un panaché de idiomas y susurros, me dirá que soy guapa. Y antes de pedirme, inaudible, un beso, como una limosna, temblará como las hojas. Me besa, y noto un manguerazo directo a la boca de mi sexo. Tengo veintidós años, no soy virgen, pero es la primera vez que me mojo. (cit. 47)

Los testimonios no son, pues, meras citas, sino el fruto de una voluntad de comunicar lo vivido. No obstante, cuando los autores autoficcionales se plantean obras no autobiográficas sus elecciones guardan frecuentemente una conexión estilística y temática con las que sí lo son. Explicaba Pérez Rasilla, a propósito de *Manlet* (2011) –una pieza no autobiográfica de

la dramaturgia velasquiana– la opción de la autora por narrar de forma descarnada la sexualidad:

> En *Manlet* […] predominan las sensaciones de despecho, desenfado reivindicativo y brutal y hasta de cinismo en ese uso de la sexualidad por parte de los personajes de Gertrudis y Medea. El trabajo sobre el lenguaje, en el que, como es habitual en las obras de María Velasco, se mezcla una diversidad de registros y no se rehúyen ni el lirismo ni la obscenidad, no se limita a un ejercicio de estilo, sino que constituye una herramienta crítica, una forma de impugnación de modelos sociales aceptados o impuestos. (2012, cit., 89)

Así es. Y vaya otro ejemplo de la citada *Manlet*, en boca masculina esta vez, pero que habla de una mujer, Medea. La pieza convoca a cinco mitos, convertidos en arquetipos de las relaciones familiares y de pareja, a un sugerente encuentro moderno. Son Hamlet y Ofelia, Gertrudis, Jasón y Medea:

> Jasón.- *(Acordándose de los buenos tiempos, repite para sí…)* ¡Una bárbara! *(Con una sonrisita en la cara.)* Joder, la primera vez que me dio un abrazo… tuvieron que colocarme el omoplato entre dos ujieres y un bombero ¡Qué mujer! De las que pueden ganarte un pulso y masturbarte con la otra mano a la vez. ¡De las que paren y mueren en la nieve! *(Reprime su emoción.)* Pero tanta pasión no es soportable en términos bioquímicos: todas esas descargas de adrenalina y noradrenalina van a llevarme al hoyo antes de los cuarenta. Medea practica el pressing catch y los precios del fisioterapeuta suben cada año. *(Silencio nostálgico.)* Medea folla como las diosas. Las mujeres de buena familia se conforman con hacer el amor.

De nuevo aparecen las situaciones de las parejas modernas, lo sexual como un motor poderoso y un ejercicio de poder, las clases sociales y sus formas de abordar lo anterior y, como decía Pérez Rasilla, un estilo soberbio, franco y de una agilidad que quita el aliento. El texto se mostró en la sala Nave 73 (Madrid, 2014) y esto es lo que escribió Adolfo Simón[5] sobre la puesta en escena, dirigida por la propia autora:

> El texto está servido en bandeja de plata oxidada, en una propuesta de dirección y con unos actores que navegan en el filo de la navaja, jugando al peligro sin red protectora. ¡Ay! a veces uno sale del teatro pensando que ese es el mejor lugar del mundo…

Cartel de Pedro Berdäyes

Ya decía Urraco (cit.), al hablar de la escenificación de lo íntimo, que supone un rescate de su carácter material, y una intensificación necesaria:

---

5 Adolfo Simón, «*Manlet* de María Velasco en Nave 73», *Que revienten los artistas, Revista digital de Artes Escénicas*, Año 4 (2014). https://querevientenlosartistas.wordpress.com/2014/06/12/manlet-de-maria-velasco-en-nave-73/ (Acceso, abril, 01, 2017).

> Frente a este carácter insuficiente […] que porta la realidad, se promueve en el arte de forma consecuente una intensificación y una creciente valoración de la propia experiencia vivida, lo que conlleva el rescate del carácter material y performático que le corresponde al espacio íntimo.

La exposición de lo íntimo es una forma de racionalizarlo y de darle una dimensión que estaría por encima de lo real, para superar lo traumático. Así lo reclama María en este ejemplo de *Los dolores redondos*, en el que habla de su relación con Pap:

> Pero aún me obsesiono
> intentando recordar
> el número de veces que nos acostamos.
> No vale una arriba, una abajo.
> Necesito un número exacto, una cifra, una certeza.
> Un número natural que calme mi ansiedad. (cit., XX)

## 2.3 Épica y poética

En el género autoficcional las estructuras dramáticas convencionales (intervenciones de personajes, acotaciones, división en escenas…) se diluyen, dejando paso al presente escénico, al testimonio, al documento y a lo narrativo, mezclado con el lirismo, género propio del Yo –mientras que lo dramático sería propio del Tú–. Como han señalado muchos críticos, la autoficción se vale en el teatro de herramientas como las siguientes:

a. La recuperación de lo épico y lo poético, al servicio de un yo escindido.
b. El desorden aparente.

c. La coralidad de voces.
d. La estructura fragmentaria.

En ella, lo épico convive con fragmentos dialogados y el testimonio auténtico con episodios de aspecto ficcional. Así lo señalaba Velasco en su tesis sobre Liddell:

> Sarrazac identifica la voz que se hace escuchar al lado de la de los personajes con la del rapsoda, es decir, la oralidad de los orígenes; por otra parte, sostiene que el sujeto épico puede ser, a la vez, dramático y lírico. Al no ser un narrador exterior, el *personnage souvenant* permanece permeable a las emociones. (cit., 112)

Claramente, María adscribe su creación a esta forma épico-lírica, y sus narradores –muchos, como se verá en el análisis de *La soledad del paseador de perros*– son permeables por completo a las emociones de la autora que es, además, uno de los dramatis personae. Así se observa en una conversación de *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo.* Un fragmento carente de dramatis personae, en el que la autora y el personaje de María son dos voces de un mismo sujeto que dialogan entre sí. La tipología de la letra y los espacios entre líneas son los que señalan el paso de una a otra voz, a veces en primera persona, otras impersonales. Juntas, van trenzando ideas del hoy –el de la autora– con narraciones de hechos pasados y reflexiones atemporales. Todo reunido en un mismo fragmento.

> Tarifa. Frente a mis ojos el Estrecho. Aquí se produce la unión natural de dos masas. La fisura de dos placas tectónicas. Sueño con coger la patera en la otra dirección. Coger la patera a África. […]

*¿No has pensado en Centroeuropa?*

No puedo aceptar cualquier destino, solo el Tercer o el Cuarto Mundo ¡La felicidad es un concepto tan europeo! Quiero ir a un sitio donde la felicidad no exista. […] Prefiero una tribu caníbal a la Sorbona. De jovencita, era una afrancesada de mierda, pero eso ya pasó. Según terminé de hacer el amor con Mohammed…

*Espero que con protección…*

Se fijó en mi tatuaje : «Les fleurs-du-mal».

*No sé porqué tuviste que tatuarte con casi treinta años: a la vejez, viruelas.*
*[…]*
*¿Qué viniste a buscar al Oriente? ¿Un cuerpo viniste a buscar? […] ¿Limpiaste tu corazón poniéndote una djellaba?*

¡Vete a tomar por el culo! (cit., 18-20)

Esta especie de superviviente de los propios conflictos que testimonia en las obras de María, y que es ella misma, se vale de lo épico y lo utiliza como una declaración de principios, acogiéndose a modelos ya probados en sede posmoderna. Dice Liddell al respecto de lo épico: «El teatro nos sigue poniendo en contacto con algo antiguo, muy relacionado con el canto épico, con la tradición oral, prearistotélica»[6]. Y añade «Yo no hago teatro de vanguardia, hago teatro viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre. Gran parte del público es incapaz de notar el clasicismo de una propues-

6 Angélica Liddell, en Óscar Cornago, *Políticas de la palabra*, cit.: 317.

ta excesiva»[7]. Gracias a estos procedimientos dramatúrgicos se pone en contacto lo antiguo con lo nuevo y el equilibrio del texto que se atenía a las unidades clásicas, con el exceso de los estilos barrocos, vanguardistas… posmodernos.

Comentando el teatro de Liddell, expliqué en mi reciente ensayo sobre dicha autora cómo ella reunía estos dos polos de lo lírico y lo épico, que son uno en origen: «Uno de sus logros es precisamente dar respuesta a las controversias históricas que cuestionan la capacidad del teatro poético para ser representado, por ser la suya una palabra lírica en una estructura épica» [8]. Y aquí llega el otro aspecto que interesa a este apartado, lo lírico, pues la importancia que Velasco concede a lo literario supera con mucho los aspectos temáticos, aunque esté puesto a su servicio. De hecho, presentaba su texto *Tratado para saber vivir…*[9] con el siguiente alegato literario: «He procurado escribir una obra donde se ame el lenguaje hasta sus últimas consecuencias, donde la literatura sea tan imperialista como lo es, en la actualidad, la imagen.» Y abundaba yo al hablar sobre Liddell, en el mismo estudio:

> […] La inmersión se produce por evocaciones, intermitentes en las últimas producciones (para no generar una ilusión poética), en un estilo de escritura que no separa lo testimonial de lo ficcional, pues, en opinión de Liddell, hay una especie de reacción química que va de lo inmaterial a lo material, y no al contrario: «Debe haber una vida espiritual de la palabra», afirma. Hermosa apuesta para una creadora que marca a fue-

7 Ibídem, 320.

8 Ana Fernández Valbuena, «Claves de la dramaturgia de Angélica Liddell» (en José Luis García Barrientos (dir.): *Análisis de la dramaturgia española actual*, Ediciones Antígona: Madrid, 2016, b): 315.

9 María Velasco, *Tratado para saber vivir.*cit.

go las tablas del escenario con su dinamismo, al servicio del espíritu de la palabra.

Una palabra lírica, dinámica y valiente, como la de Velasco, quien utiliza todos los recursos poéticos a su alcance para generar esa inmersión en lo propio. Y vaya como ejemplo, esta letanía de metonimias en *La soledad del paseador de perros*:

> Mi soledad es un perro cazador que hace muestras a lo invisible.
> Mi soledad es un cruce que no puede respirar.
> Mi soledad no responde a su nombre,
> solo al timbre de tu voz. (cit., 5)

Carlos Troya y María Velasco en *La soledad del paseador de perros.*
Foto: Jean-Pierre Ledos

En la dramaturgia de Velasco la reiteración se registra también en el salto de algunos motivos de una a otra obra. Con ellos va trenzando un sutil hilo de relaciones y *topoi*, que no se esconden, sino que aparecen deliberadamente repetidos como

estilemas propios. Por ejemplo, en *La soledad del paseador de perros* dice:

> Ella.- Llámame «paleta», pero no sé dormir más de tres noches con un hombre sin hacer planes de futuro.» (cit., 23)

Lo mismo que había dicho la voz de la Autora en *Líbrate…*:

> ¿Y si no supiera dormir abrazada a un hombre sin cubrirlo y hacer planes de futuro? (cit., 4)

Como se repite también, en las dos obras mencionadas, la idea aprendida de su padre de la vulnerabilidad del elefante a causa de su tamaño. Parece que las palabras de Padre son un campo fértil para Velasco, y así se comprueba en el fragmento siguiente, de *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, que se había recogido parcialmente en páginas anteriores:

> Padre.- […] Tú tienes que andar. Descasta el mundo, desanda el planeta con tus excursiones, deléctate con todos los licores típicos, no dejes un centímetro por conocer, coge todos los trenes, súbete a todos los aviones. Haz auto-stop. Haz fotos, mándamelas, escríbeme una postal. (cit., 91)

María lo incorpora a la voz de Ella, en *La soledad del paseador de perros*, como una imprecación de despecho hacia su ex compañero:

> Ella.- Descasta el mundo, desanda el planeta con tus excursiones, deléctate con todos los licores típicos, no dejes un centímetro por conocer, coge todos los trenes, súbete a todos los aviones. Haz auto-stop. Intercambia anécdotas de viaje

> con otros peregrinos de la materia, haz fotos, mándamelas, escríbeme una postal, practica sexo por *Skype*. ¡Pero no me jodas más! (cit., 23)

Otras reiteraciones, o auto citas serían los calcetines desparejados como trasunto del abandono de la pareja, que aparecen en *La soledad del paseador de perros* (cit., 27) y en *¿Cuánto pides?* (cit., 27). Es pronto en la carrera dramática de Velasco para hacer una valoración de estos *topoi*, pues su reiteración puede deberse sencillamente a la proximidad cronológica con que se han escrito las obras citadas y a su torrencial capacidad creativa, que bebe de la vida hasta tal punto que: «Ya no sé si las personas no son libros para mí. Las leo desde la primera página a la última. (*Los dolores redondos*, cit. XX).

No obstante, invito a seguirlos con interés, pues ella misma declara su adherencia a la lírica, en el título del último tema del taller sobre autoficción (2016) al que ya he aludido: «Con voz propia: la infinidad de los posibles o la poesía».

# 3. Escritura textual / escritura escénica

## 3.1. «Las palabras también cuentan». La palabra y lo real

Como se dijo al comienzo, José Antonio Sánchez explica el auge de lo autobiográfico en el teatro como una búsqueda de verdad, en una época en la que la ficción parece ser la propia vida expuesta y mediatizada (por los medios de comunicación y las redes sociales, se podría añadir). Según él, hay que entender la atención dada a la palabra por parte de algunas prácticas escénicas de las últimas décadas como «antídoto a los trucos de la imagen […] de ahí la imbricación de ficción, autobiografía y documentalismo» (cit., 16). Lo cierto es que el teatro posmoderno usa las imágenes disociándolas de la historia narrada –cuando la hay–, sin ilustrarla, haciendo que dialoguen con ella desde otro plano expresivo no menos importante. O bien son las acciones verdaderas sobre la escena las que generan sentido.

En este contexto ¿qué es más real? ¿La imagen construida a través de la palabra, que es siempre interpretable? ¿Lo que realmente vemos suceder en el escenario, las acciones? ¿Lo que se evoca mediante la conjunción de estos dos elementos con la plástica escénica?

En este tipo de dramaturgias el escenario no es el lugar donde sucede la acción dramática; en realidad, al salir a escena

*Los dolores redondos* (2013).
Foto: Dalila Virgolini

todo ha sucedido ya, y el espacio teatral se convierte en receptáculo de un comentario, de una reflexión crítica, o de una evocación, casi espiritista, que descansan en las instancias narradoras y en algunas acciones. Reales.

En ellas, a pesar del abandono de la estructura clásica de la fábula, puede permanecer una cierta progresión cronológica en la presentación de los discursos, junto a la necesidad de narrar una o varias historias que, en la autoficción, tienen la percepción propia como centro. Es interesante, por lo expuesto, traer aquí la intención contenida en la acción autobiográfica de Velasco *Los dolores redondos*, durante la cual la autora/performer, en un ejercicio metadiscursivo, se realizaba un tatuaje en escena, hecho de palabras; ante una pared y un suelo en los que habían ido escribiendo palabras, palabras, palabras... En un escenario en el que estaban presentes, además de ella y el tatuador, un músico que procesaba en directo el soni-

do producido por el roce de la tiza al escribir –previamente se habían sonorizado algunas zonas del escenario– y otro intérprete que daba voz a algunas de las frases en primera persona de la autora. Era Aarón Lobato, diseñador de los dibujos que se proyectaron durante la performance:

> *Los dolores redondos* es un diario, aunque también podría ser una *soap-opera* (como dijo Henry Miller, «lo verdadero me interesa poco o nada, y tampoco lo real, siquiera; solo me interesa lo que imagino ser»).
> El verbo y el sexo como autolesión: dolores soportables, deliciosamente culpables en reemplazo de otros no electos… Dolores que dejan una huella indeleble, que escriben sobre el cuerpo. Las palabras como heridas en el papel. Voy a tatuármelas… Palabras, solo algunas palabras. Será algo como el cuento del traje del emperador. Meterme la tinta en vena: ex–citarme (citar un texto es interrumpir su contexto y yo voy a llevarlo a la piel).
> Es mi venganza contra todos esos actores que creen que una prostituta no puede parafrasear a Rimbaud. Así les muestro que la palabra no es solo una mercancía (que existe un diálogo más allá del de *Cheers*); que desprovistas de ese ornamento un poco sentimental que es el significado, las palabras también cuentan.
> Es mi homenaje a todos los poetas muertos en los andamios de la carpintería teatral.[1]

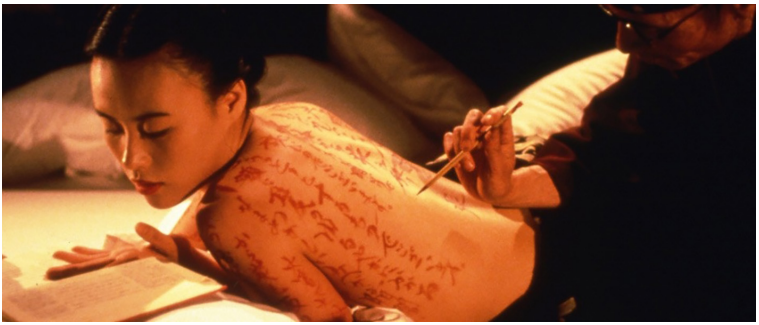
Lo real sería lo que sucede, y la palabra, el reino de la verdad; una verdad a la que se llega a través de la poesía, verbal y física, desbordando los límites entre autobiografía, cuerpo físico y construcción poética. ¿Qué metáfora más potente de la comunión del autor con la escritura que escribir sobre el pro-

---

1 María Velasco http://teatropradillo.com/events/la-palabra-cr-y-maria-velasco/ cit.

pio cuerpo y el de nuestros compañeros? Ya Peter Greenaway había concebido una película –escrita y dirigida por él– homenaje a la escritura de la palabra poética, con el cuerpo como soporte: *The pillow book* (1996), en España estrenada bajo el título *Escrito en el cuerpo*. Un referente que bien podría haber inspirado esta acción, aunque la autora no lo conociera.

Con los saltos en la narración adelante y atrás propios de este director, la película cuenta la historia de la japonesa Nagiko, cuya vida se estructura en torno a la pasión por la escritura y los placeres del cuerpo. Como Velasco.



Fotograma de *The pillow book*. Derechos reservados.

Pero su proceso de aprendizaje comienza con un ritual infantil que la convierte en soporte de escritura: cada año, en el día de su cumpleaños, su padre, que es calígrafo, dibuja en el rostro de Nagiko una bendición tradicional. Ya adulta, atraviesa, como casi todos, el amor, la pérdida y la venganza, pasando de ser soporte a ser pincel, y escribiendo un libro sobre la piel de su amado, anuncio de que cuerpo y palabra serán indivisibles.

Una vez conquistada la simbiosis del cuerpo y la palabra, del sexo y la escritura, en parte de la mano de *Los dolores redondos* –«Las palabras son heridas sobre el papel. El sexo

Fotograma de *The pillow book*. Derechos reservados.

escribe sobre el cuerpo» (cit., XX)– creo que se entiende mejor el grito de auxilio de María, así como su frase de *La soledad del paseador de perros*: «Nunca he tenido miedo al folio en blanco. Ahora el folio en blanco es como la tapia del cementerio.» (cit., 24). Si el cementerio es el final de los cuerpos, el folio en blanco la aséptica anulación de la palabra escrita.

*Los dolores redondos* merece un comentario extenso por pertenecer al género autoficcional y por su carácter confesional: la autora la escribe como una forma de purgación tras la insatisfactoria experiencia teatral citada en una gran institución. Y consiste, como se ha dicho, en hablar y leer, acompañada de Aarón Lobato, que también lee, y escribe, mientras a ella se le realiza el tatuaje: «La duración de la pieza ha de igualar a la del tatuaje» (cit., XX). De hecho, María propone de forma irónica algunos subtítulos para la pieza, entre ellos «Conversaciones con mi tatuador», o «Diario/striptease en tres actos». Un striptease que no será tanto físico como emocional:

Al salir de los ensayos.
Escribía.
Sin parar.
Textos que nacían de una necesidad de autodefensa.
Me hubiera gustado ser ambidiestra,
para poder así escribir a dos manos,
escribir de arriba hacia abajo,
de abajo hacia arriba,
en la dirección de lectura
oriental y en la occidental. (cit., XX)

*Los dolores redondos* termina poco después de haberse acabado el tatuaje, y pertenece al género de las acciones irrepetibles en el teatro, cercano a la performance, puesto que el hecho de tatuarse es real y la autora lleva desde entonces, en su muslo izquierdo, el título del célebre poemario baudelairiano.

Por último, vaya alguna observación sobre su estructura: la pieza no está guionizada, pues del texto no se desprende una posible organización de acciones, ni su imbricación con los elementos propuestos, que son sonido, música, escritura sobre suelos y paredes, lecturas a cargo de uno u otro intérprete, tatuaje… Pero la obra sí está pautada y, como toda verdadera performance, solo se ha hecho una vez.

Es interesante recordar en este sentido lo que explicaba Paola Margulis, a propósito de unas de las creaciones de teatro autobiográfico de Vivi Tellas (*Corazinsky y su médico*, 2005), en la que la causalidad aparente generaba un tiempo dramático muy particular:

> Carece en su articulación narrativa de un sentido convencional de causalidad: […] Las diferentes secuencias que la componen, presentan una relativa autonomía entre sí, construyendo un camino que se asemeja a lo aleatorio. […] La falta

*Los dolores redondos*. María Velasco, ya tatuada en su muslo izquierdo, lee lo escrito en la espalda de Aarón Lobato.
Fotograma del vídeo de Marta Blanco

> de causalidad entre secuencias ayuda a construir una temporalidad que pareciera prescindir de un tiempo otro, inherente a la narración. (cit., 4)

Volveré sobre estos conceptos fundamentales de la causalidad organizativa y la conjunción que se deriva en las relaciones entre tiempo escénico –el que comparten actor y espectador– y tiempo dramático[2] –su cruce con el tiempo de la ficción–. Será en el siguiente capítulo, al analizar *La soledad del paseador de perros*.

## 3.2. La escena como metáfora distanciada del yo

Expuesto lo anterior, constatamos que cuando el doble juego que implica la re/presentación teatral parecía haber agotado

[2] Véase, en cuanto a estas nociones del tiempo teatral, lo expuesto en: José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001, 81-118.

sus proteiformes posibilidades, las nuevas formas dramatúrgicas y escénicas han venido en auxilio de este arte que, como gustan decir algunos, no es viejo: es definitivo. Entre estas novedades puede citarse en el ámbito de las dramaturgias del yo la relación autor-intérprete y unas formas de escritura que dinamizan el escenario nunca suficientemente gastado, gracias a los efectos del desdoblamiento de la voz enunciadora; especialmente cuando es el autor quien la presenta en escena, como ha sido el caso comentado de *Los dolores redondos*. Conviene, por tanto, abordar las consecuencias de la relación texto/cuerpo, persona/performer.

En el texto a estudio *La soledad del paseador de perros* veremos que la autora está en escena de forma muy singular:

> · Se multiplica por tres en las funciones de su obra, porque es autora, co-directora e intérprete.
> · En cambio, su vivencia en la obra, como sujeto, se divide en dos voces (Ella y la autora, esta última señalada *in absentia*, como se propone más adelante).

El texto editado explicaba ya este desdoblamiento al exponer el reparto de su estreno en Madrid (abril, 2016):

PERSONAJES

| | |
|---|---|
| AUTORA: | MARÍA VELASCO |
| ELLA (alter ego de la autora): | OLAIA PAZOS |

Los textos no atribuidos al dramatis personae, o a los miembros del elenco, son los que corresponden a la autora o, en su ausencia, a una rapsoda adicional.

De esta última indicación se infiere que en caso de montar este texto sin la participación de la propia autora ésta puede ser sustituida por otra intérprete: la rapsoda adicional. Jean-

Paul Quéinnec[3] hablaba de este asunto como: «Une démarche équivoque qui assemble des régimes contraires, en inversant les rôles et les positions entre le signifié devenu secondaire et le signifiant le plus souvent dissimulé, devenu exhibé.»[4]. En efecto, escamotear el discurso ficcional presentándose en escena como el sujeto verdadero del mismo, no como su intérprete, presupone, como se ha dicho ya, un pacto con el receptor extraño y distanciado; que, sin embargo, genera cercanía por la potencia de la verdad implícita «concomitante».

Y era Genette (*Figures III*, 1972) quien hablaba de esta concomitancia: estudiando a Rousseau, autobiógrafo él mismo, cuestionaba la autenticidad del género pues, en su opinión, basta que el sujeto enunciador se ubique «fuera del texto», para que comprendamos la operación que está realizando al distanciarse de él, manipulando el tiempo, para lograr la metáfora que permita la expresión. Esto es lo que Genette llamaba concomitancia. Y es evidente que la operación de distanciamiento de lo propio demanda del creador una construcción formal que justifique su naturaleza artística.

En el juego autobiográfico estos casos de autor-actor, que cuestionan la identidad escénica, cobran una dimensión más profunda: ¿Qué supone interpretarse a uno mismo? ¿Cómo tiene lugar el paso desde la persona hacia el «efecto personaje»? La narración de la propia experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena pero, además, según Beatriz Sarlo «funda una temporalidad que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizar-

---

3 «Le corps du «je» au théâtre, une écriture de soi performative et symptomale chez Christophe Huysman» *Dramaturgie sonore au théâtre* (2016), 1. http://dramaturgiesonore.com/wpcontent/uploads/2016/08/corpsjeautheatre.pdf (Acceso marzo, 07, 2017)

4 «Una equívoca tendencia que logra conjugar dos regímenes contrarios, invirtiendo los papeles y las posiciones entre un significado que se vuelve secundario y un significante, a menudo disimulado, que, sin embargo, se exhibe.» (Trad. propia).

se» (cit., 29). Y es, en mi opinión, la experiencia del cuerpo, en su diacronía, la que nos otorga una relación concreta de realidad. En ese sentido, el relato, que pasa por la escena y se auto representa supone para el sujeto enunciador –que tal vez no corresponda seguir llamando intérprete, y de ahí la perífrasis de Velasco aludiendo al «rapsoda adicional»– una reencarnación de su propia historia como devenir que lo ha construido. Y esto ¿qué aporta al público? Responde Beatriz Sarlo que estas operaciones proponen una presencia real y presente, pero que evocan el pasado:

> El espacio biográfico que le corresponde al sujeto, albergado en el espacio íntimo, trasciende al yo al establecer un espacio compartido y de complicidad con el otro, desde donde la narración de la experiencia biográfica, unida al cuerpo y a la voz de la persona a quien pertenece, da lugar a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. (cit., 51)

Shirley Jordan añadía a esta evocación del pasado un dato muy sugerente: lo autobiográfico, en su opinión, es un mecanismo prospectivo más que retrospectivo:

> By definition unstable, prospective rather than retrospective, autofiction is appropriate to the unsettled post-Freudian subject whose confidence is placed in the 'act-value' rather than the 'truth-value' of narrative[5]. (cit., 11)

Interesantísimo apunte que entiende el discurso autobiográfico como un intento de reinvención del propio sujeto, pro-

---

5 «Inestable por definición, prospectiva más que retrospectiva, la autoficción se adecúa a una materia pos-Freudiana no acuñada, cuya confianza se basa en su valor como acto de discurso, más que en su valor como verdad» (Trad. propia).

yectado hacia un futuro, basado en este nuevo presente que la re/presentación del yo ha generado. Una metáfora distanciada del yo de carácter temporal, ucrónica, pues se ubica en un tiempo que no existe todavía, pero que se narra en el presente. La propia Velasco parece reconocerse en dicho mecanismo, cuando declara en *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*:

> *¿Huir?*
>
> Hacia delante. Los médicos dicen que un viaje es algo situacional.
> […]
> Pero hay lugares de los que no se vuelve nunca o a los que se vuelve siempre.
>
> *Mojar el culo en el mar.*
>
> Tengo derecho a un naufragio.
> […]
> Quisiera tener la memoria de un niño que aprende el mundo desterrado.
>
> *Solo quien no tiene patria la quiere, luego puedes tirarlas por el retrete*. (cit., 20-21)

Tal vez por ello declaraba a propósito de su proceso documental para escribir una de sus primeras obras, *Perros en danza* (2010), su anhelo de corroborar la verdad de lo narrado con la verdad del sujeto que lo narra, caminando hacia la síntesis de la autoficción con la auto-presentación:

> El periodo de documentación fue en la residencia de ancianos donde mi padre trabajaba como fontanero. Yo tenía que

> escribir para chicos jóvenes y guapos como los estudiantes de la RESAD, pero mi obra ideal de la Guerra Civil hubiera sido una especie de Marat-Sade en esa residencia de ancianos.[6]

## 3.3. El presente escénico y la posmemoria: «Ser, no interpretar»

La filósofa Hannah Arendt[7] explicaba que pensar con una mente abierta significaba entrenar a la imaginación para que «salga de visita», aludiendo a un posicionamiento externo de la imaginación respecto del propio relato. Así, la imaginación sería capaz de ordenar el torbellino de las vivencias sólo si cumpliera su trabajo de distanciamiento mediante esta «externalización». De tal modo, lo autobiográfico presentado –o representado– por el propio sujeto enunciador sobre el escenario añadiría a lo autobiográfico narrativo un grado de externalización que posibilita la adhesión al discurso propio, gracias al presente escénico. Porque la imaginación necesita de ese viaje fuera de sí misma, que la vuelva reflexiva. Dice de nuevo Beatriz Sarlo:

> La condición dialógica es establecida por una imaginación que, abandonando el propio territorio, explora posiciones desconocidas donde es posible que surja un sentido de experiencias desordenadas, contradictorias y, en especial, resistentes a rendirse ante la idea demasiado simple de que se las conoce porque se las ha soportado. (cit., 54).

–¡Esto que escribes es una selección interesada de lo que digo

6 En Manuela Fox «La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español». *Cuadernos AISPI*, núm. 7 (2016). http://www.aispi.it/wp-content/uploads/cuadernosaispi_7_2016_fox.pdf (Acceso marzo, 22, 2017): 128.

7 Citada por Sarlo, cit., 53.

y hago!– protesta Pap, compañero de María en *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo.* A lo que la autora le responde:

> María.- ¡Hombre, escribiendo siempre se traiciona la realidad ![…]
> Pap.- O sea, ¿que escribir es imponer una visión? (cit., 80)

José Antonio Sánchez podría salir en defensa de María en este trance, con su observación sobre el tiempo de la memoria que, explica, no es lineal, sino que:

> Admite regresiones, saltos de nivel, incluso anticipaciones (en forma de sueños, visiones, deseos…) […] Si la realidad es el resultado de la superposición de la historia y la memoria, habría que encontrar procedimientos para la escenificación de esa superposición… (cit., 314)

En esas estamos, al parecer, en la búsqueda de procedimientos a través de la experimentación escénica. De ahí que buena parte de la producción de Velasco sea fruto de programas de apoyo a las nuevas dramaturgias, canteras de exploraciones teatrales, o ciclos de nuevos lenguajes escénicos. Ella misma hablaba de su búsqueda y sus propios límites, en *Los dolores redondos*:

> EL SEXO
> Yo no soy actriz. Estoy aquí,
> con mis manos de mujer de 30 años,
> con mis palabras de mujer de 30 años,
> con mis cosas de mujer de 30 años...
> por el odio.
> Durante los meses en el CDN
> escribía y follaba… (cit., XX)

Por su lado, Marianne Hirsch[8] acuña el término *posmemoria* como la memoria de la generación siguiente a la que vivió los acontecimientos de los que el relato se hace portador; una especie de testimonio de los hijos, que cargan con la memoria de sus padres o sus abuelos, como se está haciendo en España desde hace algunas décadas con la memoria de nuestra Guerra Civil[9]. En ese contexto, el escenario sería una especie de mediador entre el relato del yo y su representación, en un desdoblamiento que presenta y rememora lo que fue desde lo que se es. Y uno de los rasgos de esta posmemoria es justamente el carácter mediado de los recuerdos, que Hirsch propone, entre otros, a través de la mediación de imágenes, como las fotografías.

Estas sugerencias pueden ser útiles para valorar el siguiente diálogo de *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, entre el personaje de María –encarnado en el montaje de 2015 por una actriz que no era la autora– y otra voz, trasunto de ella misma. Ambas voces, recordemos, diferenciadas por la tipología de la letra del texto, en un desdoblamiento de memoria que va completando el punto de vista y en una dialéctica que hace avanzar la narración:

> Y recuerdo que mi padre me llevaba al mar en bandera roja.
>
> *A la hora de la digestión:*
>
> «Tú no tengas miedo, hija, que estás conmigo».

---

8 Marianne Hirsch *Family Frames. Photography. Narrative and Postmemory*. Cambridge (MAS) y Londres: Harvard University Press, 1997.

9 Serían testimonio de ello, en la dramaturgia femenina más reciente, el citado texto *Perros en danza*, de Velasco; o buena parte de la dramaturgia de Laila Ripoll (*Santa Perpetua*, *Los niños perdidos…),* o de Lola Blasco, entre otras.

*Y recuerdo mi primer recuerdo: las manos de mi madre, el olor a pescado y a colonia a granel.*

Las manos de mi padre, el olor a frío y taberna.

*Él me enseñó a andar en bicicleta.*

Y recuerdo la primera vez que vi a mi padre llorar.

*La primera vez que hice llorar a mi madre.*

Y recuerdo que soñé que me acostaba con mi madre.

*Y recuerdo que soñé que mataba a mi padre.* (cit., 60)

En dicho montaje[10], que dirigió Jorge Sánchez en la Sala Cuarta Pared de Madrid, este testimonio doble se fundió en uno –una sola voz–, eliminando la bifurcación en la perspectiva del sujeto enunciador. Sin embargo, hay un dato de proxémica del montaje que resulta interesante: para narrar el texto citado arriba, que en dicho montaje era ya un monólogo, la actriz se desplazaba; y lo hacía desde el centro del escenario, que sería el lugar de la ficción dramática, hacia una especie de proscenio, señalado por un amplio marco blanco en ángulo recto, que demarcaba el borde delantero y derecho del escenario. Desde ahí interpelaba directamente al público.

Según el maestro Finzi Pasca[11], que crea y dirige espectáculos entre el circo y el teatro y reflexiona desde hace décadas

10 Que puede verse en https://www.youtube.com/watch?v=eQ5KKENcMTw (hacia el minuto 51).

11 En Ponce de León http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WWtqg8_05JAJ:imagenes.montevideo.com.uy/aucdocumento.aspx%3F90954,248082+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-ab (Acceso 1, Abril, 2017): 11-13.

Fotograma del vídeo *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo.*

sobre la enunciación en ambas disciplinas, el proscenio es el lugar canónico de la distancia épica, respecto del centro del escenario, que es, según él, el de la ficción mimética. El primero sería, por tanto, un buen lugar para presentar la memoria, como hacía la citada actriz en *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*

> El proscenio es una reminiscencia de la plaza y los teatros de antes, aquellos sin la caja negra que conocemos hoy como escenario. El proscenio está delante del telón de boca, es un lugar donde un actor dialoga directamente con el público sin poder actuar, porque el público, cuando estás en esa posición, tiene que creerte. ¿Qué es esto de la creencia? Es que tú escuchas al actor y te parece creíble lo que te cuenta. «Señoras y señores esta noche no podremos presentarles el espectáculo, como lo habíamos imaginado.» Y tú crees que pasó algo. Se establecen ahí las reglas del juego que nos permiten jugar juntos, como cuando de niños decíamos: «Hagamos que yo era el capitán y tú eras mi enemigo». [En el proscenio] Por la natu-

> raleza del espacio mismo, se necesita ser, no interpretar. Es un espacio presente, real; es el espacio donde la realidad y el sueño conviven y se mezclan.

Encuentro muy acertado este resumen de Finzi Pasca, ya que las posiciones de los intérpretes en los lugares canónicos del espacio escénico ayudan al espectador a ubicarse en la naturaleza de los mensajes complejos del teatro contemporáneo y en su utilización del escenario.

Volviendo ahora a Beatriz Sarlo, señalo cómo los hechos pasados de un sujeto, que constituyen lo autobiográfico, serían inobservables –invisibles dice ella– si no estuvieran articulados en algún sistema que fije su sentido no con el pasado, sino con el presente. Bien, pues lo que aquí defiendo es que dicho presente, en la obra de Velasco, es colectivo y femenino; de varias generaciones, que se hermanan con lo biográfico expuesto en la escena. El testimonio, en general, arrastra un carácter epocal –tanto si quien lo lee o lo ve lo considera relevante, como si no–. Y en el caso de Velasco sus testimonios interpelan a un colectivo que hasta hace escasas décadas contaba con poca escritura biográfica, y a menudo mediatizada por experiencias exóticas, en las que las autoras se proyectaban, como si lo cotidiano, no pudiera ser por sí mismo suficientemente relevante. Por último, Sarlo aclara el panorama de esta toma de la pluma en las últimas décadas por parte de sujetos históricamente silenciados:

> Hace más de treinta años, una historia militante organizaba sus protagonistas alrededor de un conjunto de oposiciones simples: nación-imperio, pueblo-oligarquía, para mencionar dos ejemplos clásicos. Formaban el pueblo los explotados, los traicionados, los pobres, la gente sencilla, los que no gobiernan, los que no son letrados. Hoy el elenco de prota-

> gonistas es nuevo, o recibe otros nombres: los invisibles del pasado, las mujeres, los marginales, los sumergidos, los subalternos; también los jóvenes, una fracción que alcanzó su existencia más teatral, estética y política, en el Mayo francés. (cit., 49)

Es por esta doble condición de jóvenes y mujeres, silenciados por la historia, que ahora se hacen oír, por lo que se estudia aquí la dramaturgia autobiográfica de María Velasco y sus prosopopeyas como un intento de construcción generacional de la propia identidad.

## 3.4. El yo mostrado: el exceso como norma

En Velasco el exceso preside el discurso escénico y está presente en formas y en contenido, a pesar de la elegancia en su manera de estar sobre el escenario. «El purgatorio de los excesos» lo llama ella misma en *La soledad del paseador de perros*:

> […] Odias a tu padre porque os abandonó.
> Tú me abandonas, *ergo* soy tu hija.
> Quizá la mejor forma de matar al padre,
> sea ocuparte de ti, del hijo.
> Mátate. ¿Que ya estás en ello?
> Se puede vivir mucho tiempo, te aseguro,
> en el purgatorio de los excesos.
> Tu carnet de baile es un jodido cementerio
> de automóviles. (cit., 30)

Pero ya antes, en *Günter* (2009), había descrito al protagonista como «un sacerdote del exceso, niño prodigio de la perversidad, poeta soldado, filósofo mercenario, nuevo príncipe de

la tormenta»[12]. Un artista que practicaba la «auto pintura» y la «automutilación» como formas de arte. Jean-Paul Quéinnec citaba en su estudio sobre el performer Christophe Huysman al filósofo Georges Didi-Huberman, exponiendo la dialéctica entre el rechazo a las formas convencionales y la eficacia –o no– de unas formas nuevas desgarradas, que se presentan como transgresoras; pero que, por el hecho de presentarse en escena, reconocen implícitamente su adscripción a un género; dinámico, renovado, propio. Que genera un movimiento:

> Georges Didi-Huberman met en valeur la dialectique entre déchirure et ouverture à travers l'image traditionnelle de la figure humaine. Une approche esthétique qui transgresse les formes pour produire des formes transgressives, qui déchire les ressemblances et revient à produire des ressemblances déchirantes. Il montre que la transgression et la forme sont liées l'une à l'autre. Une recherche visuelle qui conçoit une forme à la fois équivoque et incarnée, faite d'une dialectique de l'excès et de la structure (le cri et l'écrit), comme un mouvement voué au conflit plutôt qu'à la synthèse ou la réconciliation. La transgression ne refuse donc pas une forme, elle induit un mouvement. (cit., 2-3) [13]

En efecto, en este tipo de teatro performativo del cuerpo que golpea y es golpeado se genera un nuevo lenguaje teatral gra-

---

12 María Velasco, «Günter, un destripador en Viena» (*Primer Acto,* núm. 327, 2009): 33.

13 Georges Didi-Huberman destaca la dialéctica entre el desgarro y la apertura mediante la imagen tradicional de la figura humana. Un enfoque estético que transgrede las formas para producir formas transgresivas, que desgarra las semejanzas y consigue producir semejanzas desgarradoras. Él muestra que la transgresión y la forma van unidas. Una investigación visual que concibe una forma a la vez equívoca y encarnada, construida a base de una dialéctica entre el exceso y la estructura (el grito y lo escrito), como un movimiento abocado al conflicto más que a la síntesis o a la reconciliación. De modo que la transgresión no rechaza la forma, sino que genera un movimiento.

cias al encuentro entre performer y público, que atañe a la escena, a la palabra escrita y a la naturaleza de lo que se muestra; un lenguaje basado en la noción de inmediatez, tanto para el autor/performer como para el espectador.

Además, en las obra autoficcionales los materiales se presentan con una fuerza mayor, buscando una relación todavía más íntima con ellos. Una escritura del yo cuya intención estética es exponer el proceso de fabricación y el propio yo en una relación de reciprocidad. Un mecanismo que incita al «autoficcionador-actor» (Quéinnec) a buscar sus propios límites ante la maquinaria, instaurando los límites de su espectáculo. Una investigación que se quiere crítica respecto de los modos teatrales, pues en esta estética del yo performativo la figuración del cuerpo ocupa un lugar fundamental. Esto se debe a que lo autoficcional pone al desnudo el cuerpo privado, un yo-héroe, un yo descompuesto y reconstruido, que no se reconoce en sus orígenes.

Tampoco María se reconoce en sus orígenes –burgaleses– que rechaza por momentos, porque no acepta todavía el lugar de nacimiento como parte de sí (*Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, cit., 21):

> Me encuentro a Juan Goytisolo en el Hotel Chellah de Tánger. ¿Y qué me pregunta?
>
> *¿Señorita, de dónde es usted?*
>
> Caray, qué importa de dónde soy, importa de dónde vengo, a dónde voy… Soy de Burgos. El Cid, la morcilla, la catedral, todo eso… El aire agrada en las noches de verano en Castilla […] Pero aún hay un perfume como a armario de muerto.

Dibujo de Aarón Lobato para la acción de María Velasco (2013).

El diálogo de la autora con esa voz que aquí reproduce a su interlocutor, Goytisolo, lleva ecos de otras voces en off en obras de su modelo dramático liddelliano. En *El matrimonio Palavrakis*, por ejemplo, Liddell se vale de lo excesivo como figura necesaria para una construcción artística comprometida. Y así lo expliqué en mis comentarios a dicha obra:

> La obra de Angélica Liddell, creadora «total», está presidida por el dolor, la necesidad de comunicarlo coherentemente en escena, y el exceso: «Convertí la exageración en una estrategia personal […]. El exceso me permitía liberar el dolor», afirma en *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim*[14] […] Pero ella ofrece en ese continente formal el cáliz ritual de sus heridas sangrantes: un aullido prolongado de palabras dolientes y cuerpos doblegados a la expresión de la pena y la furia. «He nacido demasiado.» –declara en *El*

14 Angélica Liddell, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, cit., 27.

*mono que aprieta los testículos de Pasolini*[15]- El cuerpo enfermo se hace verbo.» Su palabra, pues, sería el síntoma evidente de un morbo. (cit,. 285)

En *El matrimonio Palavrakis* La narradora, que en la puesta en escena de 2001 (Sala Padrillo, Madrid) era una voz en off, ha cumplido con la misión de contar a la manera más clásica: como un narrador omnisciente, que aporta datos imprescindibles para hilar la vivencia de los personajes dramáticos durante el argumento. Pero sin mediar aviso y en un desplazamiento apenas perceptible, hace que descubramos al final que su narración se inserta en una especie de informe que escribe, convirtiéndola en un personaje que participa en la acción dramática y que nos permite hallarnos, por primera vez en la obra, en una especie de presente escénico[16]:

Narradora.- El accidente tuvo lugar durante el trayecto de vuelta a casa. La señora Palavrakis llevaba los dos trofeos sobre las rodillas. Una colisión frontal con otro vehículo. El señor Palavrakis murió en el acto. A Elsa Palavrakis, totalmente ilesa, la llevaron a comisaría y le hicieron preguntas como esta: ¿Tenía la niña dificultad para andar y sentarse?

Elsa.-Sí.

Narraora.- ¿Ropa interior manchada?

Elsa.- Sí.

Narradora.- ¿Se quejaba la niña de dolor o picor en la zona genital?

Elsa.- Sí.

Narradora.- ¿Tenía dificultad en la defecación?

---

15 Angélica Liddell, «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», 2003, *Primer acto*; hoy en Archivo virtual de Artes Escénicas (http://artesescenicas.uclm.es), 2010.

16 Angélica Liddell «El matrimonio Palavrakis», *Acotaciones*, núm. 12, 2004: 148.

Elsa.- Sí.
Narradora.- ¿Contusiones en la zona vaginal o anal?
Elsa.- Sí.
Narradora.- ¿Semen en la boca, genitales o ropa?
Elsa.- En la ropa, sólo en la ropa.

En la obra que paso a analizar, *La soledad del paseador de perros*, seguiré la ruta del exceso velasquiano en busca del yo; en los contenidos y en lo formal, pues, como ya dijo ella en *Los dolores redondos*, el significado es un «ornamento un poco sentimental». Y las amazonas posmodernas podrán ser sentimentales, pero su feroz decálogo no incluye la posibilidad de abandonarse a sentimentalismos.

# 4. *La soledad del paseador de perros (Diario dramático)*

De entre la producción autobiográfica de Velasco hasta la fecha, este título ofrece al analista materiales diversos para profundizar en sus significados. Porque se trata de una producción reciente (2016), contamos con soporte visual del Centro de Documentación Teatral para analizar la puesta en escena, y el texto ha sido editado por la revista *Acotaciones* (núm. 38). Además, la propia autora codirigió el espectáculo y participó en él como intérprete, añadiendo planos semánticos a su propuesta de autoficción. Por todo ello lo he elegido como exponente de cuanto he expuesto.

En su estreno, el crítico José Manuel Vila[1] introducía así su comentario a la puesta en escena:

> La autora comenzó este proyecto en el taller de escritura escénica «Fragmentos de la Catástrofe", impartido por Guillermo Heras, prosiguió en el espacio de creación Panorama Sur de Buenos Aires, a donde Velasco se trasladó tras un duro revés personal, y, finalmente, se ha convertido en un documento dramático que ilustra una crisis emocional y un trastorno ansioso depresivo que, como dice Guillermo Heras,

---

1 José Manuel Vila, «*La soledad del paseador de perros*, de María Velasco, una propuesta teatral renovadora y valiente», *Diario crítico*, (25/04/2016) http://www.diariocritico.com/teatro/la-soledad-del-paseador-de-perros-critica (Acceso marzo, 07, 2017).

«está lleno de exabruptos que surgen de un grito interior que la autora necesita poetizar". […]
Todo surgió cuando Velasco se cruzó en Argentina con una paseadora de perros -su compañera de piso-, una mujer apasionada por los perros, con una historia personal muy cercana a la suya, que ha servido a la autora para intentar cambiar estereotipos y concepciones respecto al feminismo o a la relación con los animales.

## 4.1. Drama por etapas y otras concomitancias narrativas y dramáticas

*Diario dramático* es el subtítulo de la pieza, en la que nada más empezar la autora declara: «Mi soledad es un perro que aúlla, sin que nadie lo pueda oír». La metáfora del aullido inaudible justificaría que la obra se vuelva grito y dé voz a personajes excéntricos como la argentina Malena, en cuyo reflejo la despechada María encontrará consuelo a su desamor. El tema recurrente del abandono y su sublimación ya había sido tratado por ella en *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* y, de forma no autobiográfica, en *¿Cuánto pides?,* esta última, del mismo año que *La soledad…* En ella nada menos que cuatro narradores contaban los desamores de Laila que, como la autora, es de Burgos y escribe teatro. En clave humorística, y con un tratamiento dramático completamente distinto del de las dos piezas autobiográficas mencionadas, las huellas del abandono son, sin embargo, muy parecidas entre ellas y *¿Cuánto pides?*:

Narrador 2.- Se trata de la primera persona que entra en su cueva, desde que Leo se fue. […] Desde entonces, Laila no ha ventilado, temiéndose que su olor saltase por la ventana.

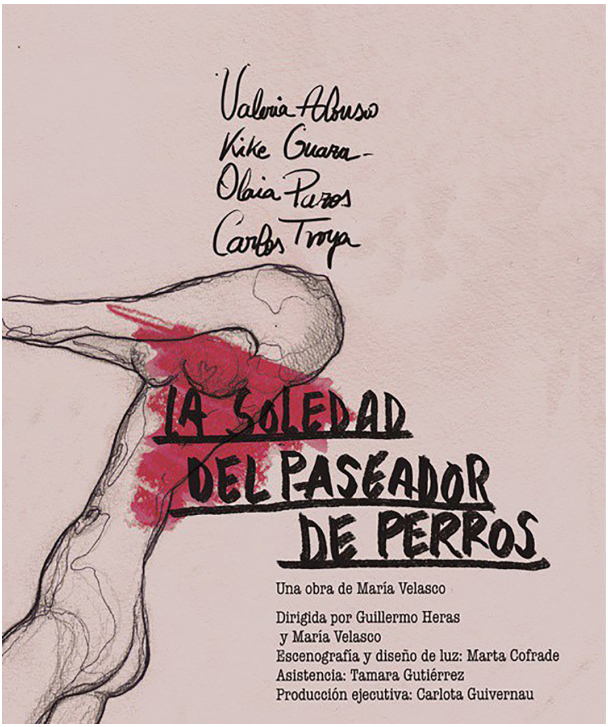
Nicol.- (*Pasando el dedo por un mueble*) No te gusta mucho limpiar, ¿eh?
Laila.- Son los restos del naufragio. Estaba deprimida.
Narrador 2.- Aún queda algo del adn de su ex en las fundas de cama y en los ceniceros.
Presencias de la ausencia. (cit. 22)

El sexo es para la autora, o al menos es lo que se desprende de parte de su teatro, un acto de entrega y de posesión, lo único que podemos tener, fugazmente, de alguien. Y cuando se termina se produce un cataclismo que la sume en una soledad insuperable. Así lo vivía el personaje de Laila; y así también el de Ella (la autora) en *La soledad…* (cit., 91):

Ella.-Cuando cierras la puerta, un terror inmenso se apodera de mí. Necesito un montón de pastillas para dormir, y otro montón para despertar. No pongo un dedo sobre las pruebas del delito. Dejo todo como está. Dejo los posos fríos del café y el culo de cerveza. No vacío el cenicero. No me lavo. Dejo que las gotitas de ti se evaporen, porque después de una violación nunca hay que eliminar las huellas. *(Pausa.)* Mi cuerpo es la huella. Aprieto el esfínter para que tus bebés no se vayan por el WC. Lloro en la cancela. Me echo sobre el colchón, con las sábanas arrebujadas a los pies, igual que un gato, y dejo que el insomnio venga.

Desde el comienzo del diario dramático Ella declara el despecho en formas soeces y líricas, como las anteriores. «Pienso en mear todas las esquinas / para que no puedas dar un paso sin recordarme» (cit., 187). Extraña convivencia de lo putrefacto y el éxtasis poético, como sucede en los textos de Angélica, dictados también por el abandono. Al igual que en ella, la construcción dramática de María contiene largas letanías de

desamor, como la que titula la obra y encabeza su viacrucis del desconsuelo.




Cartel de Laura Arrúe

**La soledad del paseador de perros**

Desde la ventana, pienso en la inconsolable soledad del paseador de perros.
Pienso en la *masturbatoria* soledad del paseador de perros.
En la pulgosa soledad del paseador de perros.
Pienso en una soledad que pasea sola entre los paseantes
y se pone a cuatro patas.
Pienso en una soledad que no grita, porque lleva bozal.

Ciega de comer azúcar.
Pienso en morder, morder, morder... […]
Pienso en el olor de tu culo, y mi soledad da
arcadas de nostalgia.
Pienso en zambullirme en los charcos y morir de pulmonía.
Pienso en una soledad parasitada.
Pienso en la inconsolable soledad del paseador de perros.
(cit., 187)

En esta maniobra metonímica María traslada su desesperanza a la de su compañera paseadora de perros y su propia naturaleza humana a su deseo de ser animal, de ser menos que humana, para sufrir sólo lo que un animal sufre: lo físico, y no lo emocional. Ya en *Los dolores redondos* había anticipado comentarios sobre la experiencia física extrema como anestesia del alma:

[…] hubo muchas mañanas
en que no había cantado el gallo
ni sonado tres veces la alarma,
y ya te había negado:
«ni siquiera sé cómo te llamas».
«yo tampoco sé cómo te llamas,
pero así está bien».
Me quitaba las legañas,
e iba al CDN.
Cuando me dolía el cuerpo,
dejaba de doler el alma. (cit. XX)

En su letanía de las soledades hay ecos también de su admirado Juan Goytisolo, para quien lo autobiográfico y los viajes fueron siempre ejes narrativos. Como para María, que puede haber encontrado en el desaparecido maestro autoridad

suficiente para sus propias elecciones estilísticas, entre las que cabe señalar algunas tal vez inspiradas en la novela experimental de Goytisolo *Makbara* (1980). En ella, una voz narradora compuesta por muchas voces recorre el abigarrado paisaje sensorial, geográfico y humano de Marrakech, contando encuentros sexuales de todo tipo, en todo lugar, torrencialmente vividos y narrados como algo necesario e inevitable, como un extenso rezo, una enumeración en eterno presente de lo que se vive, a base de infinitivos que parecen buscar una errática taxonomía de la existencia. Y me extiendo en ello por la seguridad de que María ha bebido de sus fuentes a menudo y ha encontrado en ellas razones para «portarse mal».

Igual que hacía el personaje de María en *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, en *Makbara*[2] los personajes acuden a los viejos cines marroquíes en busca de furtivos encuentros sexuales:

> Qué película tan excitante!: la vimos en un cine de barrio, no sé si en Uxda o en Orán, estábamos en la última fila de butacas y tú, no más sentarte, te desabotonaste el pantalón, le enseñaste el mandoble, la obligaste a palparlo, quería que lo metiese entero en mi boca, imposible, se ahogaba, no era aún experta tragasables […] nos habíamos dado cita el sábado siguiente […] acudió al cine enfervorizada…

Hacia el final de su novela, Goytisolo atribuye la voz narradora de semejante despliegue de actos y estampas a la versión marroquí del rapsoda, el *halka*. Una figura que narra historias picantes en la famosa plaza de Marrakech Jamaâ El Fna, para entretener y aleccionar a los paseantes:

---

2 Juan Goytisolo. *Makbara,* Barcelona: Grijalbo-Mondadori (1995): 149-150.

> Yo, el halaiquí nesrani que les ha referido la acción, asumiendo por turno voces y papeles, haciéndoles volar de uno a otro continente sin haberme movido un instante del corro fraternal que formamos… (cit., 195).

Por su lado, las letanías posdramáticas de María están escritas –recordemos– para ser declamadas en escena «por un rapsoda adicional», como ella decía, o bien para ser dichas por ella misma, que en su estreno las devanaba con elegancia y naturalidad como si ya no dolieran. Pero lo que en Goytisolo era profusión descriptiva y paratáctica, en María es concentración minimalista y episódica; el ritmo lírico de sus rapsódicas letanías las acerca a la poesía; su contenido roza la oración profana. Como sucede en la escritura de Liddell que arrastra ecos de salmos o himnos, cuyo sentido ceremonial quiere llegar «a las conciencias individuales que se unen […] en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación. Algo muy primitivo»[3].

En su obra *Hysterica Passio* (2004) Angélica declaraba esta adscripción ritual invertida desde el propio título. A él se sumaba una estructura que recuerda a los misterios de un rosario, en su división en cinco partes, señalando el calvario de Hipólito, su protagonista. Incluso, en la segunda mitad de esta obra, los títulos de las «escenas» resuenan como un atroz ciclo de martirios: «Fracturas incompatibles con la alegría», «La explosión de Thora», «Entierro navideño tosiendo huracanes», «El viento besando calaveras». Sacerdotisa formidable, Angélica explicaba que el actor está situado en una especie de piedra ritual, para dar el último aliento a las palabras.

También Velasco reza, a su manera, una especie de salmo responsorial en *La soledad del paseador de perros,* donde dos

---

3 Angélica Liddell, en Óscar Cornago. cit., 317.

voces se intercalan en una suerte de invocación. Y si en los salmos se pide la salvación, en este drama posmoderno, el olvido: una voz entona la letanía (Ella) y otra –diferenciada en escena por medio de una intérprete distinta, que es la propia autora– va narrando rítmicamente su viacrucis, en su descenso hasta el olvido. La narración marca un compás regular, gracias a la reiteración del mismo tiempo verbal en cada oración sintáctica (el pretérito perfecto), mientras la frase «responsorial» del salmo velasquiano se derrama como una gota tenaz, que algún día horadará la piedra:

**Empiezo a olvidarte. Mira cómo te olvido. Mira cómo te he olvidado**

*Después de catorce horas de coma, ha despegado los ojos. Se ha sacudido un sueño. En el baño se ha maquillado. Ha empapado las lágrimas. Y se ha vuelto a maquillar. En el bidet se ha lavado como una gata. Se ha mirado desnuda al espejo, y se ha puesto ropa bonita, y tacos.*

ELLA.- Empiezo a olvidarte. Mira cómo te olvido. Mira cómo te he olvidado.

*Se ha acodado en la barra del bar. Los ojos de él la han alcanzado como un dardo. El dardo lanzado a un elefante. El elefante es un animal muy vulnerable por su tamaño. Él se ha acercado y ha dejado caer su mano fláccida, como un péndulo.*

ELLA.- Empiezo a olvidarte. Mira cómo te olvido. Mira cómo te he olvidado.

*De camino a casa la ha manoseado y besado. […]*

ELLA.- Empiezo a olvidarte. Mira cómo te olvido. Mira cómo te he olvidado.

*En el living se ha bajado los pantalones y ha tropezado*

*con ellos. El pene es poco más que un clítoris. Ella lo evita y, a ras del piso, le chupa los pies. Pero él la sostiene por el pelo y, pronto, tiene su polla en la boca, como un pedazo de malvavisco o de asado del día anterior.*

ELLA: Empiezo a olvidarte. Mira cómo te olvido. Mira cómo te he olvidado. (cit., 198)

Por otro lado, el texto de *La soledad…* está desorganizado como una de esas piezas expresionistas que en alemán llamaron *stationendrama*, donde el protagonista, a lo largo de una serie de episodios discontinuos, se iba degradando hasta alcanzar, solo al final y al mismo tiempo, la muerte y el conocimiento. No es ocioso traer la referencia a este estudio, pues quien se considera iniciador de dicho estilo dramático, August Strindberg, fue uno de los primeros cultivadores de la dramaturgia del yo y es un referente también para María Velasco.Peter Szondi[4] explicaba las claves de estos dramas por etapas, en su estupendo resumen sobre el drama moderno:

> Strindberg trascendió hacia lo general la limitación sobre el propio yo dotándola de una forma escénica apropiada, el *stationendrama*. […] El propio nombre que adopta en *Camino de Damasco*: El Desconocido […] resulta más personal, y a la vez, más impersonal, más específico y más ambiguo que un nombre propio ficticio. […]
>
> El Expresionismo adopta la técnica estacional de Strindberg como forma dramática del individuo en su intento de articular no las acciones interpersonales, sino la senda que dicho individuo sigue por un mundo alienado.

---

4 Peter Szondi *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico.* (Barcelona: Destino, 1994): 113-14.

María realizó, además, una declarada adscripción al maestro sueco en su performance *Damasco Mashup* (2016), cuyo hipotexto lo formaba el conjunto de piezas fundadoras del drama por etapas, la trilogía strindberguiana *Camino de Damasco* (1898-1904). Más que un homenaje, se trató por su parte de un reconocimiento de filiación, que se puede corroborar si seguimos la siguiente explicación de Szondi. Se cita por extenso por su atinada proximidad a las algunas técnicas dramatúrgicas del siglo XXI:

> En el *stationendrama* el protagonista cuya evolución se describe queda nítidamente deslindado de los personajes con quienes va tropezando en las estaciones de su senda. […] Como el fundamento ha dejado de ser una pluralidad de personajes a equiparar, para constituirse el yo único y central, y, puesto que su espacio no es esencialmente dialógico, también el monólogo pierde el carácter excepcional… Con todo ello quedaría instituida en términos formales la exteriorización de la «vida anímica oculta».
>
> Otra consecuencia de la «dramaturgia del yo» se cifra en la sustitución de la unidad de acción por la del yo, diluyendo la continuidad de acción en una sucesión de escenas, que no se encuentran entre sí en relación causal, ni se generan mutuamente, como en el drama. Aparecen, por el contrario, como hitos aislados y alineados al hilo del progreso del yo. El estatismo y la carencia de futuro las dotan de carácter épico. (cit., 49)

En efecto, todos estos rasgos que Szondi atribuye al drama de comienzos del pasado siglo tienen plena vigencia en el que cultivan hoy tantos dramaturgos del siglo XXI. De hecho, podemos considerar *La soledad del paseador de perros* un *drama por etapas* –españolización del mencionado género expresionista– y el deambular de María por la ciudad de Buenos

Aires un modo de recorrer sus heridos paisajes internos, su desgarro por el desamor, hasta la sanación o la aniquilación. Su brújula sería la búsqueda de encuentros sexuales suficientemente salvajes como para superar en intensidad a su inconmensurable soledad. Como añade Szondi «En las escenas del *stationendrama* no se genera relación alguna de reciprocidad: el héroe tropezará con otros personajes, pero estos se mantendrán ajenos a él» (cit., 50). Así, el héroe es el personaje con mayúsculas y lo que sucede a su alrededor solo parte del paisaje que atraviesa.

## 4.2. Sexo hasta el olvido

Se ha citado ya la querencia de Velasco por las posiciones políticas y estéticas de la narradora Virginie Despentes, cuya primera novela, *Baise-moi*, sería una actualización narrativa de los citados dramas por etapas que en el cine moderno se han llamado *road movie*. Es evidente la influencia de los personajes de Despentes en parte de la obra aquí analizada: la yonqui y actriz porno Manu y la prostituta Nadine. Recordemos que en Despentes su narración parte también de experiencias autobiográficas, en su caso extremas, pues ella misma fue toxicómana y se prostituyó en una etapa de su vida, la que narra la novela. Ésta se abre in media res, con Nadine viendo en una cinta de vídeo una película porno, de la que se nos narra cada detalle, con una distancia casi humorística. Algo de Nadine es imitado por el personaje desprejuiciado de la heroína María en *La soledad…,* que deambula por la ciudad, y sueña con ser una suicida del sexo, una Ofelia ahogada en semen:

> Ella.- Salí porque la idea de permanecer en casa me parecía inaceptable y, sobre todo, temeraria. Después de varios *stops* en la noche, estaba de «saloneo» en casa de un amigo,

> con el estómago vacío después de cuarenta y ocho horas de birra y orfidal. Allí había cuatro tipos más… podrían haber hecho un *bukake* conmigo. Hubiera cerrado los ojos y abierto la boca. No había ninguno feo. Podría habérmelos tirado a todos pensando en ti. ¡Lástima! Eran unos caballeros. Mi tristeza les dio respeto o, vaya usted a saber, miedo. A todos les gustaba mi camisa de cuadros. Nos sentamos alrededor una mesa de Ikea, y me guarecí bajo una manta con uno de ellos. El calor humano, ¿sabes?, puede ser la solución al «tarifazo». Cuando empecé a sentirme demacrada por el sueño, amenacé con irme a casa, y él me abrió su dormitorio, y me dijo que, como yo estaba muy triste, no íbamos a follar ni nada. En su cuarto había un ficus benjamina. Alabó una vez más a mi camisa, y me la quité. De madrugada, deslizó su mano debajo del tanga. Creo que dormía, porque fue una verdadera caricia, de esas que carecen de fin. […] La única manera que conozco de llevar una relación abierta contigo es ser Ofelia en la lefa. No habrá pollas ni cuevas del amor suficientes para mí. (cit., 200)

Lejos de la literatura erótica tradicional, que busca excitar las fantasías sexuales desde el esteticismo, el tratamiento de lo sexual en los dramas autobiográficos de Velasco, como en la narrativa de Despentes, es descarnado y reivindicativo de una libertad sexual nunca suficientemente normalizada, tal como ella misma dice en *Los dolores redondos*:

> Pese a la seudo libertad sexual
> alcanzada en el presente
> («tenemos promiscuidad pero no liberación»),
> las funciones del cuerpo de la mujer
> continúan siendo una *terra incognita*. (cit., XX)

Despentes presentaba en su novela la huida de las dos mujeres hacia ningún lado, partiendo de un barrio del extrarradio parisino y a través de la Francia de los años ochenta. Un viaje jalonado por varios asesinatos y violentos encuentros sexuales, que termina con la muerte de una de ellas y el arresto de la otra. Un *stationendrama* en versión macarra, feminista y ochentera, narrado como la vida, con inmediatez y naturalidad. No es difícil ver ecos despentianos en el periplo bonaerense de *La soledad del paseador de perros.* De otro lado, el personaje de Manu en *Baise-moi* –la actriz porno– no solo está colgada de las drogas, también de un indeseable, que la maltrata incluso en público, y del que no logra desprenderse[5].

> Elle l'aime bien. A ceci bien qu'il ne la supporte pas telle qu'elle est. Et il a tort de croire qu'elle modifiera quoi que se soit pour lui. Il a des idées sur la vie qu'il compte bien faire respecter. Elle a des bonnes raisons pour être ce qu'elle est. Leur histoire ressemble à une course droite contre un mur. Manu se dit que tant que ça baise plus dure que ça clashe, il n'y a pas de raison d'envisager le splitt.
> Elle aime décidément quand il la fourre… [6]

Una dolencia que el personaje de María padece también en *La soledad…* y donde la desmesura sexual está presente pero de forma elegante, sugerente en sus imágenes, que ofrecen en la plástica escénica una doble mirada: la de la propia imagen y la de la palabra que la acompaña, pues la actitud corporal

---

5 Virginie Despentes: *Baise-moi* (París: Flammarion, 1999): 38.

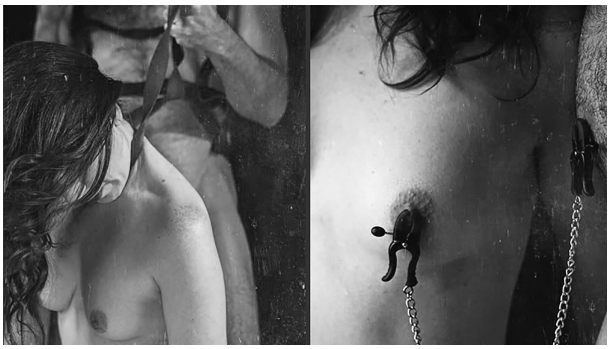
6 Ella le quiere. Aunque él no la aguante por cómo es. Y se equivoca en creer que ella vaya cambiar nada por él. Él tiene sus ideas sobre la vida y quiere que se respeten. Ella tiene buenas razones para ser la que es. Su historia común parece una carrera que acaba chocando contra un muro. Manu se dice que mientras follen más de lo que se cabrean no hay razón para cagarla separándose. A ella le encanta que él se la cepille…

sugiere, pero no es explícitamente sexual, sino estéticamente conceptual. En este sentido es interesante mencionar uno de los motivos plásticos de *La soledad del paseador de perros*, que relaciona las correas con que se pasea a estas mascotas con una práctica erótica muy relacionada con la entrega de la protagonista a los encuentros sexuales; una forma de abandono y de redención, el *bondage*[7]:

> El componente erótico y excitante del *bondage* reside en la liberación mental proveniente de la cesión de la responsabilidad y el ejercicio de la vulnerabilidad. En el juego, la persona inmovilizada confía a otra u otras la capacidad de acción sobre su cuerpo sin más opción que la liberación de la mente y sus preocupaciones.
>
> Esta sensación de tranquilidad provocada por la inhibición del control, sumada al deseo provocado por la dominación, permite a la persona inmovilizada dejarse llevar, pudiendo ejercer así el abandono erótico de su cuerpo.
>
> El *bondage* y su carácter sexual no implican necesariamente la intervención de la estimulación genital directa ni del coito. Por ello, desde la sexualidad hegemónica es calificada como una práctica sexual disidente o alternativa.
>
> El atractivo del *bondage* para las personas practicantes reside en la confianza y el intercambio de responsabilidades sobre el placer del compañero o compañera, junto al placer creativo y estético, que unido a la visión del cuerpo humano encordado como una singular obra de arte erótica constituyen una praxis compleja entre lo ritual y lo sexual.

Un rito de expiación, diríase, y una forma alternativa de hablar de sexo no para la excitación de los demás, sino para

7 https://es.wikipedia.org/wiki/Bondage



Imágenes promocionales de *La soledad del paseador de perros.*
Fotos: Marta Cofrade

expresarse uno mismo en sus abismos y su forma de habitarlos. Un sexo que, no obstante, sigue siendo para la entrega de María, autora y personaje de su propia ficción autobiográfica, el medio del conocimiento amoroso:

> Mi amor es mi única venganza.
> Mi amor es mi guerrilla.
> Te amo. Te amo. Te amo. (*La soledad…* cit., 207)

Es éste un tema recurrente en su dramaturgia que se ensancha hacia la identidad sexual y los estereotipos en una de sus últimas piezas, creada en co-autoría: *Muñecos rotos (Fresco Humano en descomposición),* estrenada en marzo, 2017. Los autores la calificaron de «Manifiesto por la diferencia, panegírico –mal acabado– para todos los que se apropian de su insulto». En él, los muñecos rotos son una transexual, un religioso que se abre «a otros sistemas», un castrado adepto al aceleracionismo, un moderno de provincias que siempre se ha sentido niña y ha tomado a su Barbie por modelo…

*Muñecos rotos*. Sala Pradillo, 2017.
Foto: Miguel Ángel García

Si bien están lejos de la pornografía, estas obras no eluden la provocación en cuanto a temas, aunque la limpieza de las puestas en escena las haga aptas tanto para públicos militantes de las causas «de la diferencia», como para otros menos beligerantes. Además, es evidente el trasvase de motivos de unos textos a otros, como vemos en este otro fragmento de la partitura de la acción dramática *Damasco mashup*[8], en el que reaparecen las metáforas perrunas y el deseo de sumisión:

> Él.- […] Cuando estoy solo soy tan débil como un paralítico, pero en cuanto estoy con otra persona me hago fuerte. Desearía ser el perro de alguien para acompañarlo y no estar nunca solo. Obtendría un poco de comida a veces, una patada de vez en cuando, una caricia alguna vez, un latigazo más a menudo…

Puestos a buscar en la ficción maestrías para esta forma de entender el sexo, recuerdo aquí que identidad, alteridad y

8 Texto inédito, facilitado por la autora, p. 2.

fuerte contenido sexual son temas recurrentes en la trilogía del «corazón de oro», del director de cine Lars von Trier. Un referente para la generación de creadores a la que pertenece María Velasco. La crítica cita como influencia de Lars von Trier para la primera película de su trilogía, *Rompiendo las olas* (1996), la novela del Marqués de Sade, *Justine*. Creo interesante mencionarla porque esta película tiene, en mi opinión, importantes puntos en común con ciertas decisiones de Velasco en la pieza que ocupa este capítulo: una protagonista que se entrega a turbios encuentros sexuales porque no puede hacerlo con su marido –en Von Trier– o su compañero –en Velasco: «Ser perra, que las serpientes se enrosquen en mis piernas y los peces naden en mis manos. Hacer el amor en cualquier parte, y sin amor.» (*La soledad…* cit., 222). Una protagonista que habla con Dios, en una mistificación de lo que vive[9] en Von Trier; y un personaje velasquiano, el de María en *La soledad…* como una devota del sexo, que monologa con su perdido amante sin descanso: «… Como no podía llamarte ni tampoco escribirte, he hablado mucho con Dios.» Un dios que finalmente es su propia soledad, la que la lleva a empuñar la pluma.

Estas concomitancias no hablan tanto de una influencia directa como de una coincidencia temática y estilística con artistas de la posmodernidad de los ámbitos del cine y la narrativa, que han sido fundamentales para construir el humus creativo de la generación de Velasco, y para legitimar sus posiciones políticas, sociales y artísticas.

---

9 La ingenua protagonista de la película danesa, Bess, vive su entrega como fruto del fanatismo religioso «que desemboca en su demencia en las oraciones, donde habla –literalmente– con Dios» (http://www.el-parnasillo.com/rompiendolasolas.htm).

## 4.3. Sujetos enunciadores: voces, actores y personajes

Una de las particularidades del teatro documental y autobiográfico es que desafía la identificación actor = personaje, solapando no sólo el cuerpo del intérprete y el del autor de su personaje –como dice Paula Margulis (2007)–, sino también reuniendo su historia y sus nombres –la del sujeto enunciador, y la del sujeto de la fábula– en una compleja síntesis de identidad. Dice Guillermo Heras a propósito de estas instancias de verdad y ficción, en sus notas a la edición de *La soledad del paseador de perros*:

> Podríamos hablar de biodrama, ese género que desarrolla desde hace tiempo en tierras argentinas Vivi Tellas, o podríamos hablar de un cierto tipo de postdramaticidad emanada de las tesis de Lehmann. […] Creo que la fuerza de sus palabras va acompañada de imágenes muy potentes, que hacen de su escritura una propuesta de teatralidad viva muy alejada de la retórica de parte del llamado «teatro contemporáneo».
> Como director no me importa cuáles son [las instancias] «verdaderas» o «de ficción», ambas son disparadores para que el desgarro o el humor trascienda al espectador. (cit., 175)

Entre esos disparadores es útil plantear en el análisis los dramatis personae de este posdrama y realizar un rastreo a través de los rasgos textuales que los van definiendo, en un intento de categorización funcional. Siempre que no pensemos en ellos desde la noción clásica de personaje, puesta en cuestión desde hace décadas, y resumida recientemente, entre otros, por Alonso de Santos[10], que habla de este tipo de instancias

[10] José Luis Alonso de Santos. «El personaje». *Manual de teoría y práctica teatral* (Barcelona: Castalia, 2007): 126-127.

desde la noción de metapersonaje, acuñada por Heiner Müller:

> Los metapersonajes dejan de ser seres de ficción representados por actores para convertirse abiertamente en portavoces del discurso del autor y del director. Defienden un teatro de la expresión, entendida en un sentido muy amplio, que entronca con las innovaciones estéticas del espíritu revolucionario de la vanguardia artística europea de ese siglo: collage de escenas, supresión de fábula en sentido aristotélico, intertextualidad y mestizaje de géneros. El teatro es para Müller una experiencia de laboratorio compartida entre el escenario y el patio de butacas, que ha de transformar a los seres humanos de ambos lados mediante la tensión generada por la provocación implícita (y explícita) de sus textos.

Como explica Velasco[11], también sus metapersonajes se encuentran en una especie de purgatorio y ella debe ejercer de médium para darles voz, lo que otorga coherencia estilística a su lenguaje, pues su paleta de voces no está sacada de la realidad, sino transustanciada por su voz propia. Un lenguaje que huye del realismo y se sitúa en un registro poético, receptáculo de todas las licencias que el arte pueda desplegar. Así lo reivindica en *Los dolores redondos*:

> [… ] Intenté insuflar a la actriz el amor por la literatura...
> Fue como intentar hacer hablar a un perro.
> Me dijo: «tu texto es demasiado literario».
> Y que su personaje, no podía hablar así:
> Por su estrato social.

---

11 http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_1, cit.

> Por amor de dios, ¡las prostitutas de Godard citan a Rimbaud! (cit., XX)

Enseguida completaré los rasgos de los personajes con lo que ofrece sobre ellos la puesta en escena, pero antes quiero centrarme en cómo se introducen desde el comienzo del texto dramático (cit., 186):

PERSONAJES

| | |
|---|---|
| AUTORA: | MARÍA VELASCO |
| ELLA (alter ego de la autora): | OLAIA PAZOS |
| ÉL (Rodolfo) | CARLOS TROYA |
| MALENA/MUJER | VALERIA ALONSO |
| HOMBRE (y también amigo) | KIKE GUAZA |

- La voz de la AUTORA: eje de lo autoficcional, se expresa en esta obra a través de múltiples *dramatis personae*: la AUTORA, ELLA, MUJER y, en alguna ocasión, a través de ÉL. Lo explica de nuevo Guillermo Heras:

> ¿Quién habla en *La soledad del paseador de perros*? ¿Cuántos personajes hay en la pieza? Para mí es un cuerpo que se divide en muchas voces. Incluso es la voz de una MUJER que puede tomar prestado el cuerpo de un HOMBRE cuando lo considere necesario. Incluso aunque haya sido ese hombre el que le haya hecho tanto daño. No creo que en la vida real la línea entre víctima y verdugo esté tan claramente definida como en la literatura, donde es tan fácil caer en simplismos buenistas. (cit.,176)

- Otro dato fundamental, que atañe al montaje de este texto, es que la autora está presente en escena haciendo

de sí misma, lo que supone un gran salto en términos de intensificación respecto del montaje de *Líbrate de las cosas hermosas…*, donde su personaje lo incorporaba una actriz. De algún modo, esto convierte la ceremonia del espectáculo en una especie de epifanía del conocimiento propio, ofrecida a los demás.

- ÉL: cumple una función definida como compañero de la autora, pero da voz ocasional a otros hombres; es casi un arquetipo del varón inmaduro y egoísta. Un detalle plástico, no obstante, abriría un cierto hermanamiento en la idea de confianza y entrega: en un momento de la puesta en escena, el que sigue a la colocación del *bondage* a María, a él se le coloca una especie de capucha sobre la cabeza, que pertenece al mismo universo erótico, y que lo ubicaría en un plano de sumisión y de hombre objeto, mientras es ella quien habla.

- HOMBRE: cumple funciones de narrador; músico argentino que flirtea con ELLA y emisor de algunas contrarréplicas. Es una especie de maestro de ceremonias y con frecuencia ocupa el ya citado lugar canónico del proscenio, o corbata.

- MALENA: personaje concreto de la argentina paseadora de perros, previsto para que lo encarne la misma actriz que encarna a MUJER. Tiene a su cargo también momentos de narración no atribuidos a ningún personaje.

- MUJER: reúne distintos personajes episódicos concretos: una mujer colombiana, que acompaña a la autora a un concierto de tangos; una indigente de la Plaza de Mayo…

En cuanto a los rasgos distintivos de los distintos *dramatis personae*, el texto los va diseminando sin intención descriptiva. A veces como una forma de autocrítica, otras de acusación, autocastigo, auto expiación… Estos son algunos de ellos:

Valeria Alonso (Malena/Mujer).
Foto: Jean-Pierre Ledos

ELLA/AUTORA:

(p. 221) «logocéntrica hasta el terror, educada en un catolicismo paralizante…»
(p. 210) «Puedo ser todas las mujeres de Barba Azul. Puedo tener catorce ovarios. Menstruar los 365 días del año. Sangrar por el coño y por la boca. Ser un feminicidio con pies».

ÉL: A lo largo del texto conoceremos que su nombre es Rodolfo.

(p. 206) Encantador de serpientes, Barba Azul, terrorista del emoticón.

Es un personaje causa del despecho de la Autora, al punto de querer rebajar su humanidad a lo animal:

(p. 218) Te dije que si me abandonabas, me compraría un *pointer* «petiso», y le llamaría Rodolfo.
Te dije que si me abandonabas, me compraría un *setter* irlandés rojo, y le llamaría Rodolfo. […]

HOMBRE: Sin rasgos definidos. En el papel de argentino (p. 198) «Tiene cara de escocés o de whisky.»

MALENA:

(p. 193) Era hija de psicoanalistas, además de paseadora de perros. […] Quizás me gustan los perros porque son una prolongación narcisista de mí misma.

MUJER:

(p. 195) […] pinche colombiana, que parece de buena familia y que, pese a haber sido adicta a la «merca», la cocaína, tiene una bonita naricilla, y aspecto de heroína de videojuego. Sus ojos están achinados por la falta de sueño y un matrimonio fracasado. Toda una burguesa de tercera generación […] Desde que se separó de su marido ya no se acuesta con un hombre por segunda vez.

La detallada descripción de este último personaje episódico es importante en mi opinión, pues se trata de un patrón femenino muy bien trazado en sus rasgos y sus decisiones, tomadas conscientemente como una defensa de su libertad: la burguesa «sudaca» liberada, capaz de apurar el cáliz de la vida con tanta elegancia como incontinencia. En la ficción sirve de iniciadora de la protagonista en el submundo masculino del

tango argentino, y del sexo como antídoto del desamor (*La soledad…* cit., 196):

> MUJER.- ¿Aún no fuiste a escuchar tango? Pareciera que esos bandoneonistas están teniendo su mejor orgasmo. […]
> MUJER.- Los bandoneonistas están en primera línea. Abren fuego. Siete o más. Detrás los violinistas, y al lado, un contrabajo. Toda la plantilla es masculina. La orquesta típica Fernández Fierro, o el patriarcado del tango; el fuelle (setenta y un tonos abriendo y setenta y un cerrando), o la testosterona.

Un asunto interesante en materia de sujetos enunciadores dentro de la dramaturgia posmoderna es a quién se dirigen las réplicas pues, tradicionalmente, hablar de personaje a personaje presupone la aceptación de las convenciones teatrales de la dramaturgia clásica –la cuarta pared–. Sin embargo, hablar a público entraña la ruptura de dichas convenciones y es un gesto propio del teatro épico, del cabaret, de los apartes, de la revista... La historia de los espectáculos nos ha legado testimonios suficientes, de Aristófanes a hoy, para saber que ambas convenciones han existido desde el origen del teatro. Sin embargo, en la dramaturgia posmoderna, la ausencia de lógica aristotélica, y los materiales verbales elegidos para enunciarse hacen que nos preguntemos por el lugar desde el que habla este sujeto enunciador; que no tiene porqué coincidir con el lugar desde el que habla el personaje, cuando lo hay. Es decir, que en este tipo de escrituras, la disociación actor/personaje es imprescindible para instalar una nueva convención, que descansa en lo narrativo y en lo documental, en la evocación, en las acciones conceptuales… Se otorga de este modo a los intérpretes una mayor libertad, exigiendo de ellos una reflexión temática y un estilo interpretativo que hoy llamamos contemporáneo.

La militancia de Velasco en estas formas posdramáticas se

expresa tanto a través de su poética, como de sus manifiestos, en las acciones teatrales. Así, en *Los dolores redondos* arremete contra la centralidad de lo aristotélico, reclamando de las instituciones una mirada más flexible hacia las poéticas menos convencionales (cit. XX):

> Me voy a grabar una frase. […]
> Lo hago en contra de
> los mercenarios del aristotelismo
> los adeptos a la prosa televisiva
> («pues sí, pues sí, pues no, pues no»)
> los que piensan que el texto es un pretexto
> los negacionistas de la literatura dramática
> (Lo peor es que luego todos dicen
> que les gusta Shakespeare)
> los defensores a ultranza de la pieza máquina
> (prefiero una línea de Koltès a *Arte*, de Yasmina Reza).

Esta posición fuera del aristotelismo no impide, sin embargo, que en *La soledad del paseador de perros* se nos cuente una historia más o menos completa, que va desde el primer encuentro entre María y Rodolfo hasta el comienzo de la superación del trauma del abandono por parte de ella, gracias en parte a sus vicisitudes en el Cono Sur:

> ELLA.- Nos conocimos un 9 de noviembre, la Noche de los Cristales Rotos… (cit., 188)
>
> ELLA.- Me compraré un perro y desearé que él logre lo que yo no logré, la tarea que yo dejé sin solución: ser perra, que las serpientes se enrosquen en mis piernas y los peces naden en mis manos. Hacer el amor en cualquier parte, y sin amor. (cit., 222).

La historia se nos cuenta, no obstante, por caminos tortuosos, que son los de las emociones de la autora, los de las consecuencias de sus actos, no los actos mismos. Como esos paisajes del alma que los románticos desplegaron –pensemos en la aventura lírica de *Tristán e Isolda* del Richard Wagner dramaturgo– y que constituyen una vivencia totalmente subjetiva, que explota, dolorosamente, inundando todo con su incontinencia. Sólo que en estas dramaturgias se narra, no con la profusión lírica de la ópera, sino con la distancia emocional del arte conceptual; y, en lo verbal, con las técnicas contemporáneas de lo fragmentario; y, en lo escénico, con la mezcla de materiales verbales, musicales, documentales, plásticos…

## 4.4. Monologías sobre el escenario

Una forma más profunda de observar esta oscilación entre la frontalidad de los breves monólogos y la conciencia del actor de la cuarta pared, me lleva a detenerme en otro dato interesante en cuanto a la enunciación: la profusión de monólogos, que la autora destaca en su tesis doctoral sobre Liddell como un rasgo propio de lo posmoderno:

> Novarina, que defiende que, a lo largo de una vida, se pasa más tiempo que dialogando, monologando con uno mismo, con las piedras, con Dios o con el padre muerto, concluye que «somos monólogos con islotes de diálogo». (cit., 117)

¿Cómo no relacionar esta reflexión con su traslación artística en *La soledad del paseador de perros*?: «Como no creo en Dios, hablaba con un amigo invisible. Y, como desde la infancia no tengo amigos invisibles, hablaba sola.» (cit., 201). Los monólogos son además relevantes para el movimiento escénico y su reconsideración en la puesta en escena contemporánea, pues

María los relacionaba, en la tesis mencionada, con los orígenes del teatro:

> «Monologías» es el término que emplea Lehmann para las nuevas tendencias del monólogo en el teatro posdramático, en el que la pérdida de relación entre los personajes se corresponde con un acercamiento al espectador mediante la frontalidad y la comunicación directa, presentes ya en los orígenes del teatro occidental. (cit., 117)

Así es como yo percibo el monólogo de apertura de la obra, ése que lleva su mismo título, y que la autora pronunciaba en la «corbata» del escenario, más iluminada que el centro, y después de haberlo atravesado como si su naturaleza dramática no fuera la misma que la de los otros seres que deambulan por él, llamando y silbando a sus perros. María irrumpe en esa escena que parece cotidiana con un vestido común, rehuyendo, en principio, el artificio. Pero su elocución llega desde un lugar que no se relaciona con la situación del resto de personajes-intérpretes, pues la forma de hablar de ella es clara, pero nada enfática, y en absoluto dolida; como si su discurso viniera desde el punto final de la obra, no desde su comienzo, desde la serenidad conquistada tras haber atravesado la escritura de sus soledades. María defiende que estas formas monologales extra escénicas resultan hoy día más ricas que un diálogo formado por réplicas sucesivas. Creo que este primer monólogo del montaje de 2016 lo corrobora, textual y escénicamente, y sitúa al espectador –o lo desubica, si se espera una narración aristotélica– en la poética de la creadora.

Por razones como éstas hay en la puesta en escena momentos poderosos por lo que se dice, aunque la forma de decirlo sea de una neutralidad total. En mi opinión, ésta es una de las fortalezas de la propuesta, donde la autora, sobre la escena, es el suje-

to emisor más frecuente de sus propias monologías. Tal es, por poner otro ejemplo, la aséptica lectura de un informe médico estremecedor, sobre la autora misma, que ella lee, tranquilamente sentada en el borde la cama –que todo lo preside– en bata, y en un tono de voz por completo carente de emoción:

> ENFERMEDAD ACTUAL Paciente mujer de 30 años que acude de manera voluntaria y acompañada por un amigo. Refiere que actualmente está pasando por un momento inestable y difícil en su relación de pareja. Durante los últimos días cuenta que su pareja le llama por teléfono por la noche recriminándole hechos del pasado y la llama posteriormente para disculparse, repitiéndose ese patrón con frecuencia. En el día de hoy comenta que ha tenido una fuerte discusión con su pareja y que en el seno de esta ha cogido un blíster de orfidales y mientras forcejeaba ha ingerido 5 o 6 comprimidos de Lorazepam. Posteriormente, su pareja abandonó el domicilio y la paciente avisó a un amigo contándole lo ocurrido y acudiendo al hospital.
> ANTECEDENTES PERSONALES: No reacciones alérgicas medicamentosas.
> Situación Basal: Vive sola. Tiene pareja actualmente. Cuenta con buen círculo social.
> EXPLORACIÓN FÍSICA: Consciente y orientada globalmente. Llanto durante el inicio de la entrevista, posteriormente más tranquila. Sin alteraciones psicomotrices. Lenguaje fluido y espontáneo. Discurso coherente y estructurado. Sin alteraciones en la forma, curso o contenido del pensamiento. Realiza crítica activa de la ingesta protagonizada. (cit., 214).

De otro lado, las monologías las enuncian también otras voces distintas, como ya se ha dicho, aun cuando procedan

del mismo personaje. De nuevo podemos acogernos al modelo de Goytisolo en *Makbara*, donde las frases que describían un hecho, o una acción, transitaban sin solución de continuidad de la primera persona a la segunda y de ahí a la tercera, o la primera del plural. Un vertiginoso cambio del punto de vista que reventaba cualquier noción de narrativa clásica que se conozca. Al tiempo, acercaba su relato a las formas de la narración oral juglaresca, en las que un solo sujeto incorporaba a todos los personajes, además de ser la voz del propio narrador (ese *halka*, ya citado, al que se acogía Goytisolo al final de la novela). Podemos verlo en el siguiente fragmento de la narración, sobre el encuentro entre una enfermera y un joven mendigo muy bien dotado:

> mantenerte quieto, cautivo, arrobado […] no hiedes, no ensucias, la mujer se levanta, suspira, te besa, dice que volverá, os amaréis, follaremos, lejanas catacumbas, remotos cementerios, jamás olvidará mi apostura, te reconocerá en la longura del arma, guárdala para mí, vela cuidadosamente por ella, tarde o temprano la recobraré, la hará suya, colmará la oquedad de su gruta, la asumiré, te lo juro, hasta el fondo de la garganta. (cit., 180).

A propósito de frontalidades y narraciones a público, y relacionado con lo que acabo de exponer, el crítico Julio Castro[12] explicaba lo que él había visto en el montaje de *La soledad del paseador de perros*Y lo traigo aquí porque, en cierto modo, su visión resume lo que se ha venido diciendo:

---

12 Julio Castro, «La vista atrás se enfrenta con *La soledad del paseador de perros*», (10/05/2016), http://www.larepublicacultural.es/article11027.html (Acceso marzo, 07, 2017).

[…] Discurso centrado en una relación sentimental, en la manera del desencuentro y de las ausencias, parece que su manera de expresarlo da la espalda al espectador, o al lector, en el caso del texto, para reflexionar hacia las otras tres paredes del teatro que encajarán su historia dentro de sí. Pese a la manera de dirigirse al público, que sirve para tirar del hilo dentro del escenario, sus relatos ahora se encierran y nos invitan a mirarlos como tras un vidrio que deja pasar las imágenes.

Lo que hace, tanto en esta como en la anterior obra, es una disección en vivo de sí misma, solo que en su momento fue un marco vital, para ahora centrarse en temas muy concretos.

Aunque la acción y el texto giran sobre la cama y en torno a la cama, que en este caso ocupa el centro del espacio escénico, la realidad se desarrolla fuera y casi ajena. No por el texto o las referencias, sino porque como objeto apenas sirve para el encuentro de la pareja, sino más bien como soporte del contenido de una relación que se basa en el arrojo del desencuentro.

Las referencias que giran alrededor del tema principal, no dejan de mostrarse, ya sea en forma de debate o de controversia. Así, mientras habla de las carencias del otro en su relación, el encadenamiento fruto de la misma se puede mostrar en la forma de una mujer sujeta por el collar y la correa, o en las referencias a las ataduras del bondage fruto de un lío de cuerdas con los perros.

La propia autora en escena se disocia con el personaje de Olaia Pazos, que casi acaba siendo parte de ella, no por cercanía, sino por complemento de su yo.

Olaia Pazos y Carlos Troya en *La soledad del paseador de perros*
Foto: Jean-Claude Ledos

## 4.5. El escenario: entre la instalación y lo conceptual

La reflexión teórica de María Velasco en torno a su propia obra, entrenada académicamente durante su Master en *Práctica Escénica y Cultura Visual*, hace de sus montajes un ejercicio dramatúrgico también de la plástica escénica. «Cuando me preguntan si pienso en el público, respondo que quisiera que el público piense en mí. Como decía Oscar Wilde, 'que el público sea un poco artista' también», afirma la autora en la citada entrevista del CDT. Deducimos fácilmente que, como sucede en toda propuesta innovadora, las suyas no son siempre entendidas.

Guillermo Heras hablaba en sus notas a la edición del texto «de una enorme carga ética y estética» en la propuesta teatral. En efecto, los espectáculos montados por María, ubicados en el terreno del arte conceptual, cuentan como medios

más habituales, además del texto, con la fotografía, el vídeo y la performance, junto a algunos elementos simbólicos. No en vano uno de sus primeros textos estuvo dedicado, como se ha dicho, al accionista vienés Günter Brus, y comenzaba con esta acotación salvaje (cit., 32):

> *En proyección, torturas antiguas y agonías en espectáculo (cuerpos violentados, torsiones imposibles). Pinturas de mártires en cuyo rostro se conjuga la unión del dolor y el placer.*

GÜNTER.- Sólo
un filósofo alemán
(ninguna otra persona)
podía escribir
que la mejor manera
de conocer un edificio
era ver sus ruinas.
Yo os digo
que la mejor manera
de conocer a un hombre
es verle en el momento,
su momento,
de máximo desgarro,
abandono
y sufrimiento.
Yo,
deshidratado,
malherido,
ulcerado,
yo soy el hombre.
Del mismo modo
que Cristo

*Günter*, Sala Cuarta Pared, 2014.
Foto: Uge Rodríguez

no fue Cristo
hasta pasar por la cruz. […]

Si los textos de María son líricos por momentos, por momentos épicos, su escenario, cuando dirige, ofrece múltiples ángulos y se concibe como una instalación. También en esto se hermana con las propuestas de Atra Bilis, la compañía fundada por Liddell, que ella ha estudiado durante años. Por ejemplo, en asociaciones conceptuales como las muñecas desmembradas que alfombraban el escenario en *El matrimonio Palavrakis* de Liddell (2003) –un texto sobre los abusos infantiles– y las que aparecen en la más reciente acción de María Velasco *Muñecos rotos* (2017).

Por supuesto, lo conceptual en el arte escénico lo cultivan hoy muchos creadores del teatro contemporáneo; de entre

ellos, cercanos generacionalmente a María son los colectivos La Tristura, o El Conde de Torrefiel, de su misma cantera, la RESAD. Junto a creadores del mundo de la danza, o la música, con los que María también ha trabajado[13].

Angélica Liddell y Sindo Puche en *El matrimonio Palavrakis*. Teatro Pradillo 2003, Artea.

En cualquier caso, lo que ella propone en sus espacios, cuando dirige, tiene mucho que ver con lo que enunciaba Hans Thies Lehmann a propósito del teatro posdramático (1999)[14]:

13 Cabe destacar entre sus colaboraciones en la danza y la creación sonora la instalación sonora «La terrorista vaginal», Museo Artium de Vitoria, V Festival Intacto. Nuevos Lenguajes Escénicos, noviembre, 2015; sus dramaturgias *The Lamb* (2017) y *Cul de Sac* (2016) para la Compañía Kor'sia - Compañía Nacional de Danza. Festival Danza_mos (Museo U. Navarra y Centro Cultural Conde Duque).

14 Citado por Óscar Cornago en *Teatro posdramático: las resistencias de la representación*, Archivo virtual de Artes escénicas (http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=290), 2006: 3.

Tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático. Esto no quiere decir que no pueda existir una obra dramática previa al proceso de creación teatral, o que se vaya escribiendo a medida que este avanza; pero el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de «la verdad de esa palabra», de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica.

*Muñecos rotos*, Teatro Pradillo, 2017.
Foto: Miguel Ángel García

Esto supone que la acción y la palabra pueden o no estar integradas con la plástica escénica por un hilo lógico, y pueden dialogar dialécticamente con ella. Un ejemplo de lógica en *La soledad del paseador de perros* serían algunos insertos musicales de relevancia diegética, como el siguiente:

CANCIÓN: *PRECISO ME ENCONTRAR,* DE CARTOLA

Y ahora voy a oír una canción que no he escuchado desde que me dejaste, como se abandona a un perro.

*Deixe-me ir preciso andar,*
*Vou por aí a procurar,*
*Sorrir pra não chorar…* (cit., 200)

O la carta a Rodolfo, que se declama y se va proyectando en pantalla también, al fondo del escenario, en un pleonasmo agrandado que causa hilaridad al público por forma y contenido.

> Y esto es lo más difícil que he escrito nunca. Ni el *biopic* de Santa Teresa, ni la adaptación de Ibsen. Lo más difícil que escrito nunca es esta carta que tú nunca leíste, que fue a parar a tu *spam* […].Y pensé que tanto dolor no podía quedar en conserva, no, no... Y reenvié el mail a todos mis contactos.
> Querido Rodolfo…
> Desde que te fuiste todos los objetos tienen carácter TESTAMENTARIO… (cit., 201)

Se trata de uno de los audiovisuales sencillos de este montaje, que invitan a considerar el medio como ensanchamiento de lo privado y lanzan una distancia irónica de la vivencia de la autora, entregada también al pleonasmo de haber enviado «a todos sus contactos» una carta privada. Ya en el capitulo 2 se había hablado, a propósito de las prosopopeyas del yo, de la artista americana Hanna Wilke, de la que José Antonio Sánchez explicaba:

> Cuando en 1987 supo que un linfoma se extendía por su cuello, sus hombros y su abdomen, concentró sus energía en la preparación de una exposición póstuma, *Intra-Venus* (1994), en la que se exhibieron imágenes de su lucha contra la enfermedad y, al mismo tiempo, su aceptación de la inevitable decrepitud de su cuerpo. […]

> La disolución de la frontera entre lo privado y lo público responde en este caso, como en otros aspectos del discurso feminista, a una dimensión política. Se trata, por una parte, de criticar la imagen canónica de belleza femenina y reivindicar la subjetividad en las distintas imágenes y en los sucesivos momentos de la biografía corporal o del proceso de transformación a causa de la enfermedad. (cit., 177-178)

Siguiendo esta sugerencia, se puede inferir que la pantalla del montaje de *La soledad del paseador de perros* se convierte, en el fragmento anteriormente citado, en una autocrítica de lo privado, sin perder de vista que María firma la puesta en escena junto a Guillermo Heras, además de ser intérprete en ella.

Y si como intérprete está muy lejos de mostrar fealdad –la creadora es joven y su cuerpo en escena resulta hermoso de ver, potenciado por movimientos armónicos y elegantes–, su palabra parece desmentir continuamente esa compostura. Y no sólo ahí, también en otros de sus textos en los que no ha intervenido como intérprete, pero que podrían adscribirse a la estética «feísta», y que se proponen como un manifiesto. Es el caso del citado *Günter* (2009, p. 37), donde se ponían en boca del artista las afirmaciones siguientes: «Viena necesita un destripador que dé color a su pálido rostro postapocalíptico. No me malinterpreten, padezco una delicada aversión por la brutalidad. Pero puede que la destrucción sea (por el momento) la única solución.»

En definitiva, *La soledad del paseador de perros* es un montaje ecléctico: pop por momentos (con el neón que dice «Guau-Guau», y los perritos artificiales que aparecen aquí y allá); con momentos de falso realismo, como las conversaciones entre ELLA (María) y su compañera de piso argentina, sentadas a la mesa; con sugerentes visuales eróticas de dos intérpretes semidesnudos… y con rupturas continuas de la

lógica narrativa desde el tiempo dramático –superposición de reflexiones sobre los hechos y los hechos mismos– y desde el tiempo escénico –simultaneidad de acciones no diegéticas–. Una heterogeneidad buscada, que María justifica teóricamente en su citada tesis doctoral donde se preguntaba por:

> […] los límites de la heterogeneidad de la forma dramática, lo que tiene de inconfundible e irreemplazable; o lo que es lo mismo, su resiliencia (que designa en metalurgia la resistencia que ofrece un material para ser deformado, y en psicología la capacidad para sobreponerse). (cit., 121)

Está claro que lo que ella propone es una investigación sobre las formas y su deformación, en un intento de violar todas las resistencias: las de la dramaturgia aristotélica, las de algunos temas actuales que, no por ser delicados, dejan de ser susceptibles de contarse en femenino, las resistencias, en definitiva, a esconder el yo tras la pantalla de lo ficcional. Con todo ello la autora quiere sobreponerse vital y artísticamente, para renacer de sus piezas como un nuevo sujeto.

# 5. Concluyendo

Se puede tomar el análisis expuesto como una verificación no exhaustiva de los lenguajes y significaciones de las piezas autobiográficas de María Velasco. Y se pueden relacionar el texto y el espectáculo con lo teorizado a lo largo de este estudio en torno a los caminos que toma la autoficción dramática, sus fuentes y sus vías de experimentación. Pero antes de concluir quisiera resumir algunos de los rasgos mencionados a lo largo del análisis, y destacar sus relaciones con la poética de Angélica Liddell, pues creo que el recorrido de María Velasco, iniciado hace menos de dos lustros, camina por senderos abiertos por Liddell en los últimos veinte años. Así, en este apartado, junto a las conclusiones, elenco algunas coincidencias y semejanzas entre ambas, con llamadas al texto que se ha analizado, *La soledad del paseador de perros*.

## 5.1. Estilemas de autoras posmodernas: la tradición de las rebeldes

María comparte muchos de los estilemas[1] de Liddell, cuya obra ha estudiado en profundidad durante los años de redacción de su tesis. Algunos de ellos, que se han ido comentando,

1 «El concepto hace referencia a una marca o huella personal, identificable e intransferible, aunque sí imitable, de una manera de hacer tanto en forma como en contenido de una persona respecto a un arte. […] su personal forma de hacer. […] el llamado estilema autorial y su estructura.» (http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/42148).

son formales; otros temáticos, como el horror tratado líricamente y la sublimación del desamor. Incluso de procedimiento, como los materiales personales que ambas generan, en forma de diarios o anotaciones a partir de lecturas y glosas sobre la actualidad, que finalmente devienen materia prima para sus construcciones dramáticas. También comparten el conocimiento profundo de la tradición teatral, con cuyos arquetipos se miden, usándolos como palimpsesto. Si Angélica se ha servido, por ejemplo, de Shakespeare (*El año de Ricardo*, 2007), de *La violación de Lucrecia* (*You are my destiny*, 2014), o de Jesucristo (*Primera carta de San Pablo a los corintios*, 2015), María se ha fijado en piezas de Strindberg, ya comentadas, o en la poética de Lorca (*Lorca al vacío*, 2012), entre otros. La relación que ambas establecen con estos hipotextos es de cuestionamiento y dialéctica, como explicaba en su presentación a esta última Castro Filho[2]:

> [Es] un modo de proceder ante la tradición, sometiéndola a un proceso de crítica e interrogación, escuchando no solamente lo que dicen las voces de antaño, sino más bien lo que callan, lo que expresan en sus susurros y entrelíneas, lo que ocultan bajo la arena. Se trata, en definitiva, de documentar y reescribir la tradición bajo una mirada rebelde…

### 5.1.1. *Topoi*

En la citada entrevista que el CDT realizó a Velasco[3], ella explicaba su búsqueda temática de abismos y contra clichés:

---

2 Castro Filho «Un (im)posible porvenir para Lorca», *Primer Acto*, núm. 351, (2016): 121.

3 http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_1, cit.

> La censura es muy peligrosa, porque se traduce en muchas autocensuras, sobre todo en los temas delicados […] Y cualquier nota disonante suele sonar reaccionaria. Yo busco un poco por ahí: por los límites, por los abismos. […] Suelo partir de la entropía; me considero muy de este tiempo. Y creo que la armonía tiene ya poco que ver con este tiempo.

Esta inarmonía personal ha sido también objeto de interés en la dramaturgia de Liddell quien en su producción de los últimos doce años ha ido alternando el foco de muchos de sus monólogos desde el yo en la sociedad –*Mi relación con la comida*, por ejemplo– hacia el yo más íntimo. Así, las extensas apostillas confesionales a su citado *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim* son una especie de exorcismo, soporte del dolor por el abandono sentimental. De «pornografía espiritual», tachaba ella misma *La casa de la fuerza*, en una entrevista realizada en su primer Festival de Aviñón[4]. En ese mismo *Monólogo para la extinción…* hablaba también de sus fracasos amorosos en primera persona, sin escamotear la verdad, desde la libertad de quien atraviesa la impudicia:

> Son tan deficientes estos hombres míos que me entran ganas de amarlos, amarlos con todo mi corazón, […] escribir sus nombres en los árboles, comerme las rosas que saltan de las paredes, dormir sobre cactus encarnados, […] ya que no soy amada amarles, besarles hasta hacerme daño en los labios, hasta perder la lengua en sus gargantas, por ellos… (cit., 88)

En mi opinión estos rasgos pueden relacionarse temática y estilísticamente con algunos fragmentos de *La soledad del paseador de perros*:

---

4 Christilla Vasserot «Entretien avec Angélica Liddell», cit.

> Y todas las cartas de amor que te escribí contienen ántrax,
> porque a los cerdos como a ti solo se os guerrea con amor. (cit., 207)

De otro lado, en su *Tríptico de la aflicción* (2003) Liddell nos presentaba despiadadas imágenes de crueldad, en una forma poetizada, que Óscar Cornago explicaba así:

> La trilogía acierta a desarrollar con indudable fortuna poética las claves temáticas presentes desde los inicios de su producción, como la perversión de las relaciones humanas, el sentimiento de culpa, el intento de liberación a través del sacrificio… pero también la belleza. (cit., 306)

Una belleza asociada al mal y a lo putrefacto, como en *Las flores del mal* baudelairianas, referente de Liddell, y que María se tatuaba en *Los dolores redondos*; además de mencionarlo en *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo,* al explicar su encuentro sexual con un tal Mohammed, en una de sus incursiones magrebíes:

> Se fijó en mi tatuaje: «Les fleurs du mal». […]
> Iba a explicárselo, que era el título de un poemario y todo eso, pero, entonces, yo misma pensé que era demasiado largo explicarle la decadencia de Occidente, etcétera; el esplín, etcétera; la melancolía, etcétera… (cit., 19)

Interesantísimo punto de vista de una occidental que, al distanciarse geográficamente de su medio, cobra mayor conciencia de sus posturas, estableciendo también una distancia irónica. Tanto en Liddell como en Velasco Baudelaire es una referencia continua, como lo son el resto de los poetas malditos; pero en Angélica estas flores del mal se transustancia-

ban en su cuerpo como intérprete y, en corrientes subterráneas, desplegaban una interpretación casi agónica propia de su manera de habitar el escenario. En María, en cambio, son su libro de oraciones:

> Mi idea reaccionaria (casi alquímica)
> de la escritura se remonta al día en que leí
> con anteojeras
> *Las flores del mal*. (*Los dolores redondos*, cit., XX)

Estos *topoi* liddellianos y velasquianos ensalzan la tanatofilia, en una relación de verdad con el cuerpo y, por ende, con la muerte. Angélica defiende que el teatro hace patente el desprecio a la muerte, la búsqueda de satisfacción erótica y el culto por lo efímero. Pero, en su caso, la perversión sexual, motor temático de la citada trilogía, es en realidad un expediente para hablar de la corrupción humana; por eso todos los personajes del tríptico acaban muertos o condenados. Así lo explicaba ella misma a Óscar Cornago:

> Tal vez es esa especie de tanatofilia lo que hace que siga existiendo público para el teatro. […] Hay que responder a la expectativa de riesgo con la que el público se enfrenta al escenario, volver a poner la escena sobre esa cuerda floja, sobre la caída y la muerte del trapecista. (cit., 318)

Por otro lado, erotismo y muerte están asociados también en *La soledad del paseador de perros* en clave de reproche:

> «**No puedo enterrarte, joder**»
>
> Durante toda una noche, te he estado amortajando […]
> No me esperaba menos de ti: morir matando.

> Puto genocida empalmado: suelta mi pelo, suelta mis pecas, deja que llene tu boca de algodón…
> MUJER.- Durante toda la noche, su barba y sus uñas crecieron sin fin. (cit., 217)

María se servía, además, con esas flores putrefactas, un coctel entre modernista (por los nenúfares que reclama) y posmodermo, en *Tratado para saber vivir para uso de las viejas generaciones* : «¡Te ofrezco jarabe, pero yo me ahogo, porque lloro hacia dentro, eyaculo hacia dentro. Insaciable, mi ego, reclama más lágrimas, más nenúfares, más semen, más. Mi cama es un vertedero.» (cit., 26). Al tiempo que declaraba, en su tesis sobre Liddell, su interés por conectar estos aspectos con las corrientes teatrales paralelas al teatro aristotélico que, desde el Renacimiento, han ido jalonando las alternativas a lo bien pensante y a las formas convencionales, insistiendo en:

> … la deriva deconstruccionista, y/o la tendencia que podríamos llamar teratológica, es decir, «el devenir monstruo de la forma dramática», desde finales del siglo XIX, pasando por las vanguardias históricas y la neovanguardia de los años cincuenta y sesenta. Asimismo, la conquista del disparate, lo obsceno y lo perverso, una «poética de lo abyecto» que hace ostentación de la sexualidad, el dolor y la enfermedad. La selección de los referentes es interesada, en busca de la genealogía del universo dramático de Liddell. (cit. 31).

Si el universo liddelliano ha sido –como se viene insistiendo– un magisterio para Velasco, ambas expresan su pertenencia en negativo, desde el rechazo, a esa tradición, en la que se ubican como grandes innovadoras.

## 5.1.2. Estructuras de ensamblaje y reiteraciones

Como en toda estructura dramática posmoderna, ambas dramaturgas construyen las suyas a base de fragmentos que se suceden sin una causalidad aparente, para dibujar a la postre un conjunto discursivo coherente, ya que su materia no deja de presentarse como una fábula a narrar, o una alegoría de la misma. En su tesis doctoral (cit., 109) Velasco llamaba a esta sucesión diversificada, «fragmentos de ensamblaje», acogiéndose a lo expuesto por Sarrazac (2012). Este último ponía como ejemplo de estructuras ensambladas, legadas por la tradición, los catorce pasos del viacrucis…

> Si el vocablo ilusión (in-lusio) significa «entrar en juego», el drama moderno conlleva más bien un juego de interrupción incesante de la acción. El juego con la materialidad real extraestética tiene lugar tanto en las rupturas convencionales (apartes o alocución directa al público) como en los contratiempos o fallos.[5]

Si en capítulos anteriores he comentado la enunciación intersecada de las voces, en este último interesa el recorrido paratáctico de los fragmentos textuales, es decir, presentados sin nexos de unión sintáctica, más allá de la luz, la música, o los desplazamientos de los actores. A veces, el ensamblaje de estos fragmentos descansa en mecanismos épicos, como la voz en *off*, que en el teatro de Angélica, tal como ella explicaba en su charla con Óscar Cornago, tenía mucho que ver con:

---

[5] Citado por Velasco en *La literatura posdramática: Angélica Liddell (*La casa de la fuerza *y la trilogía* El centro del mundo) cit., 115.

> […] la omnisciencia tanto como con la inconsciencia. Por supuesto, está relacionada con el relato… Es una forma también de utilizar el contrapunto entre lo que está sucediendo en escena y lo que está sucediendo en una materia innombrable. (cit., 321)

En el teatro autobiográfico de María, por su lado, el ensamblaje es deliberadamente alógico verbal y plásticamente, y lo épico descansa, como se ha dicho, en testimonios verídicos autoficcionales, o en los materiales documentales que los acompañan. Por ejemplo, es interesante el fragmento de *La soledad del paseador de perros* en el que la autora habla de sí misma en tercera persona, para transitar enseguida a otro fragmento en el que el testimonio esta en primera persona. Los dos, naturalmente, referidos al mismo sujeto, ella misma:

> ELLA Ella está en el suelo. Se siente como un túnel de lavado o una misionera. Sueña mimetizarse con el parquet, ser ocre, desaparecer. Entonces él, que aún no ha eyaculado, se saca el profiláctico y orina sobre su cuerpo. […]
>
> **El té de las cinco (de la madrugada)**
>
> Al menos una decena de veces te respondí al telefonillo de madrugada, y te cubrí de besos. Pero cuando yo te necesité, te sentiste mi rehén, y te dirigiste a mi pena como a una puta funcionaria de prisiones. (cit., 19-20)

Aún se rizaba más el rizo: a pesar de que en ese momento estaban en escena dos intérpretes susceptibles de producir las réplicas propuestas para ELLA y para la autora (*in absentia*), en el montaje de 2016 es la propia autora la que emite, sin solución de continuidad, los dos tipos de réplica que se repro-

ducen arriba, dándoles mayor coherencia y unidad. Vemos, pues, un ensamblaje producido por la acumulación de réplicas de distintos dramatis personae en un mismo intérprete.

Pero en este complejo sistema enunciativo de los dramatis personae son también interesantes otras réplicas, textualmente atribuidas a la AUTORA, que en el montaje descansaron finalmente sobre el intérprete de ÉL. Tal es el caso del fragmento que comienza en p. 37:

> Él se acerca, clava su nariz en mi nariz (nuestras narices no son pequeñas), y me escupe al hablar… No me da asco. Es la saliva del hombre que tantas veces se corrió en mi espalda, en mi tripa, en mi pecho, en mi cara, o todos a la vez. Mi cara no expresa nada. Niega el primer plano. Es una máscara neutra. Eso le excita aún más, y se quita el cinto…

Carlos Troya (ÉL) iba derramando estas frases mientras acariciaba el cuerpo de María Velasco. Aunque la voz de ella se sumaba, a coro, en las pocas intervenciones del fragmento atribuidas a ÉL:

> *Detrás de sus ojos de perdido, cubiertos de plenilunio, está el hombre que un día me dijo que siempre sería una niña.*
>
> ÉL.- Siempre serás una niña.
>
> *Torpemente, enrolla el cinto, y comienza a llevarlo de una mano a otra.*
>
> ÉL.- ¡Me das asco! […]

Y mientras hablaban, poco vestidos, y sobre la cama, iban quedando unidos por sus propios cuerpos y por una cadena

que culminaba en dos pinzas, colocadas en los pezones de sus respectivos torsos.

Creo que son este tipo de divergencias entre texto y escena las que cabe registrar en eso que Velasco había llamado «contratiempos o fallos» y que Liddell definía, hablando de la extrañeza de la voz en off, como «una materia innombrable».

Otro de los estilemas comunes a ambas artistas, ya comentado, era la repetición como manifestación de lo traumático. José Antonio Sánchez ponía las repeticiones oracionales de Angélica Liddell precisamente como ejemplo de intensificación temporal. Una alquimia verbal que conduce a la autora, ineluctablemente, hacia la muerte en escena: «… Muevo las palabras arriba y abajo, arriba […] y las frases se repiten para fabricar una horca donde colgarme», dice en el *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim* (cit., 47). Se ha visto que también Velasco despliega con profusión las repeticiones, como una necesidad lírica, en *La soledad del paseador de perros*:

> Mi soledad es un perro cazador que hace muestras
> a lo invisible.
> Mi soledad es un cruce que no puede respirar.
> Mi soledad no responde a su nombre,
> solo al timbre de tu voz. (cit., 187)

Y se ha visto también que, en su deseo de franquear los límites dramáticos, María se prestaba a dar carnalidad a su propia escena como un expediente de verdad –en una obra autoficcional– y como un motivo estético de su composición. Pero su implicación física no pertenece al terreno del teatro ritual que pobló los escenarios en el último tercio del pasado siglo, y que Liddell ha recogido parcialmente; pertenece más bien a un estilo distanciado por la belleza de la propuesta estética.

Sánchez explicaba que la irrupción de lo real se había producido en la escena contemporánea «como una corporeización del conflicto» y destacaba como exponente de ella, precisamente, a la compañía de Angélica Liddell (Atra Bilis):

> … Sobre todo a raíz de la consciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad. La crisis del concepto de representación […] se manifestaría escénicamente en la obra del Living Theatre y en una nueva concepción de la actuación, la del actor que no abandona su realidad, y que daría lugar a un terreno híbrido de creación entre lo teatral y lo performativo. El teatro de vivencia. […] La iconoclasia, asociada a la búsqueda de lo real como traumático practicada en las recientes producciones de colectivos como el español Atra Bilis. (cit., 17)

## 5.2. Voces y formas de lo propio para una generación

Resumiendo los rasgos de la dramaturgia de Velasco en los que he venido insistiendo se puede decir que son el teatro de vivencia, la autoficción, y la hibridación de lo teatral y lo performativo. Además de la fragmentación de las voces del yo entre distintos intérpretes y su oscilación entre una enunciación dramática y una épica, que podría ser un intento de corrección del enfoque por parte de la autora-directora. Un deseo de que la plástica teatral no asfixie lo que su propuesta textual tiene de rupturista.

Algunos espectadores avezados en el análisis espacial han reprochado a las direcciones escénicas de María la falta de profundidad de campo en sus propuestas visuales; es decir, su concepto del espacio teatral en la horizontal del escenario, a modo –dice ella– «de friso», en la que no se da una perspec-

tiva ilusionista. Más bien una adición de elementos autónomos y polisémicos, anti realistas, que dialogan con las voces que los van habitando de forma concomitante, no permanente; ni siquiera de forma sincrónica, pues a menudo pertenecen a tiempos distintos superpuestos.

Así se percibe, en efecto, la organización de los elementos sobre la escena en *La soledad del paseador de perros*, y los desplazamientos de sus intérpretes; pero es obvio, en mi opinión, que se trata de una apuesta deliberada, una provocación más y una negación de la construcción de la escena «a la italiana», del texto aristotélico y de la ficción ajena como único útero fabular.

La escritura de Velasco es un ejercicio siempre en proceso, como su cinética creativa que, a pesar de venir de una autora que cuenta ya con cierta cantidad de obra, creada en ámbitos alternativos, sigue siempre cuestionando los límites.

Con las piezas autobiográficas que ella misma ha encarnado –la performance *Los dolores redondos*, y la que aquí se ha analizado– Velasco ha emprendido una línea de exploración sobre los materiales teatrales y los materiales vitales, sin prescindir de la voluntad de situar al público frente a una identidad no ficcional que, no obstante, genera identificación. Un desafío que podría parecer irresoluble, a cuya resolución se enfrenta en cada obra, fundando los pilares de una mujer más completa, desde el escenario y desde una palabra desobediente; «hereje», como dice su Lorca en *Lorca al vacío*:

> POETA.- ¡El deber del autor es escribir teatro imposible! ¡El deber del autor es escribir teatro inconcluso![6]

6 María Velasco «Lorca al vacío» (*Primer Acto*, núm. 351, 2016): 130.

Su generación vital está necesitada de modelos femeninos –como los que ella propone– y de coraje para seguirlos.

Su generación dramática, esa que aún no tiene nombre, pero que vive y se alimenta con fiereza de las prosopopeyas, está necesitada de aventuras teatrales llenas de verdad y de formas cambiantes y frescas, capaces de hacerse portadoras de un mundo cada vez más complejo y más deseoso de ser devuelto a la sencillez del encuentro.

El encuentro teatral y, en el caso de la autoficción, también el encuentro personal.

# 6. Bibliografía

## 6.1. Estudios, textos dramáticos y narrativos


Agambem, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pretextos, 1995.

Alonso de Santos, José Luis. *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Barcelona: Castalia, 2007.

Castro Filho, Claudio. «Un (im)posible porvenir para Lorca», en *Primer Acto*, núm. 351, Madrid (2016): 121-123.

Conejero, Alberto. «El teatro de María Velasco», en Velasco, María, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*, 7-10. Madrid: Fundación SGAE, 2015.

Cornago, Óscar. *Políticas de la palabra*. Madrid: Fundamentos, 2005.

De Man, Paul. «Autobiography as De-facement», en *Comparative Literature,* MLV, vol. 94. núm. 5 (1979): 919-930.

Despentes, Virginie

*King Kong Théorie*, París: Grasset, 2006.

*Baise-moi*. París: Flammarion, 1999.

Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

Fernández Valbuena, Ana

«El espíritu en la sala de autopsias (Dramaturgia de *El matrimonio Palavrakis*)», en García Barrientos, José Luis (dir.): *Análisis de la dramaturgia española actual*, 285-312. Ediciones Antígona: Madrid, 2016 (a).

«Claves de la dramaturgia de Angélica Liddell», en García Barrientos, José Luis (dir.): *Análisis de la dramaturgia española actual,* 313-318. Ediciones Antígona: Madrid, 2016 (b).

Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal, 2001.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro.* Madrid: Síntesis, 2001.

Goldberg Roselee. *Performance Live Art since the 60s*. EE.UU: Thames and Hudson, 2001.

Goytisolo, Juan. *Makbara.* Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1995.

Hirchs, Marianne. *Family Frames. Photography. Narrative and Postmemory*. Cambridge (MAS) y Londres: Harvard University Press, 1997.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid-Málaga: Megazul-Endymion, 1997.

Liddell, Angélica

*La casa de la fuerza*. Segovia: La uña rota, 2011.

*Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Bilbao: Artezblai, 2009.

*Belgrado*, Bilbao: Artezblai, 2008.

«El matrimonio Palavrakis», en *Acotaciones*, núm. 12 (2004).

Pérez Rasilla, Eduardo.

«Siete textos breves de siete dramaturgas jóvenes. Imágenes de una sociedad violenta», en *Acotaciones*, núm. 28 (2012). 77-89.

«La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España», en *Acotaciones*, núm. 27 (2011). 12-32.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido.* Madrid: La Trotta. 2003.

Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.
Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
Sarrazac, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard- Marie Koltès.* París: Seuil, 2012.
Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico.* Barcelona: Destino, 1994.

## 6.2. Recursos electrónicos (estudios y prensa)

Aubenas, Florence. «Virginie Despentes, la fureur dans le sexe», *Le monde*, (01/08/2015), http://www.lemonde.fr/festival/article/2015/07/31/virginie-despentes-la-fureur-dans-le-sexe_4705817_4415198.html (Acceso marzo, 13, 2017)
Castro, Julio. «La vista atrás se enfrenta con *La soledad del paseador de perros*», (10/05/2016) http://www.larepublicacultural.es/article11027.html (Acceso marzo, 07, 2017)
Cornago, Óscar. *Teatro posdramático: las resistencias de la representación*, Archivo virtual de Artes escénicas (2006). (http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=290), (Acceso marzo, 12, 2017)
Fox, Manuela. «La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español». *Cuadernos AISPI*, núm. 7 (2016). http://www.aispi.it/wp-content/uploads/cuadernosaispi_7_2016_fox.pdf (Acceso marzo, 22, 2017)
González, María. «Cinco mujeres en torno a la escena», *Se abre el telón* (5/02/2016) http://latribu.info/libros/entrevistas/se-abre-el-telon-cinco-mujeres-en-torno-a-la-escena/ (Acceso marzo, 07, 2017)
Gutiérrez, Tamara. «María Velasco. Historia de una voca-

ción», *Acotaciones*, núm. 38 http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT/article/view/157/186 pp. 157-174. (Acceso julio, 10, 2017)

Heras, Guillermo. «Notas del director Guillermo Heras», *Acotaciones*, núm. 38 http://www.resad.com/Acotaciones/index.php/ACT/index, pp. 175-177 (Acceso julio, 10, 2017)

Jordan, Shirley. «Autofiction in the feminine», *French Studies*, núm. 67 (1) (2013): 76-84 https://academic.oup.com/fs/article/67/1/76/535584/Autofiction-in-the-Feminine (Acceso marzo, 06, 2017)

Koss, Natacha .«Un biodrama, o algo así», *Alternativa Teatral* (06/08/2010) http://www.alternativateatral.com/nota487-un-biodrama-o-algo-asi (Acceso, Marzo, 23, 2017)

Louar, Nadia «Version femmes plurielles: relire *Baise-moi* de Virginie Despentes», en *Palimpsestes. Revue de traduction*, núm. 22 (2009): 83-98. http://palimpsestes.revues.org/191 (Acceso, Marzo, 27, 2017)

Margulis, Paola Judith, «Actuar la propia vida. Algunas reflexiones sobre el teatro documental», en *Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, Vol. 1, núm. 15, Universidad de Buenos Aires (2007). http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/407/335 (Acceso, Marzo, 22, 2017)

Marysol, «Líbrate de las cosas hermosas que te deseo», *Actualidad artística*, (23/10/2015). http://www.actualidadartistica.com.ar/2015/10/teatro-librate-de-las-cosas-hermosas.html (Acceso, 1 Abril, 2017)

Ponce de León, Facundo, «Daniele Finzi Pasca. Teatro de la caricia»

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:WWtqg8_05JAJ:imagenes.montevideo.com.uy/aucdocumento.aspx%3F90954,248082+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=firefox-b-ab (Acceso marzo, 14, 2017)

Quéinnec, Jean-Paul, «Le corps du "je" au théâtre, une écriture de soi performative et symptomale chez Christophe Huysman», *Dramaturgie sonore au théâtre* (2016) http://dramaturgiesonore.com/wpcontent/uploads/2016/08/corpsjeautheatre.pdf (Acceso marzo, 07, 2017)

Simón, Adolfo, «*Manlet* de María Velasco en Nave 73», *Que revienten los artistas, Revista digital de Artes Escénicas*, Año 4 (2014) https://querevientenlosartistas.wordpress.com/2014/06/12/manlet-de-maria-velasco-en-nave-73/ (Acceso, abril, 01, 2017)

Urraco Crespo, Juan Manuel. «Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea», *(Pausa.) Quadern de teatre contemporani*, núm. 33, http://www.revistapausa.cat/dramaturgias-de-lo-real-en-la-escena-contemporanea/ (Acceso marzo, 05, 2017)

Vasserot, Christilla, «Entretien avec Angélica Liddell», Festival de Aviñón (2010). http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=312 (Acceso marzo, 06, 2017)

Velasco, María *Los dolores redondos,* Teatro Pradillo, http://teatropradillo.com/events/la-palabra-cr-y-maria-velasco/ (Acceso marzo, 14, 2017)

Taller «Soy una gaviota. La autoficción como herramienta», Nuevo Teatro Fronterizo, Madrid (2016) http://www.nuevoteatrofronterizo.es/programa-evento/taller-por-maria-velasco/ (Acceso abril, 1, 2017

Tesis doctoral *La literatura posdramática: Angélica Liddell (*La casa de la fuerza *y la trilogía* El centro del mun-

do) (2017) http://eprints.ucm.es/41753/1/T38566.pdf (Acceso marzo, 13, 2017)
Vila, José Manuel, «*La soledad del paseador de perros*, de María Velasco, una propuesta teatral renovadora y valiente», *Diario crítico*, (25/04/2016) http://www.diariocritico.com/teatro/la-soledad-del-paseador-de-perros-critica (Acceso marzo, 7, 2017)

## 6.3. Materiales audiovisuales

«Entrevista con María Velasco», *Revista Don Galán*, núm. 2, *El teatro Español en el siglo XXI*, Centro de Documentación Teatral, INAEM (2012) http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_1.(Acceso marzo, 07, 2017)
*Líbrate de las cosas hermosas que te deseo,* Sala Cuarta Pared, Madrid (2015). https://www.youtube.com/watch?v=eQ5KKENcMTw (Acceso marzo, 07, 2017)
*Los dolores redondos*, Archivo Teatro Pradillo, (contenido no público) Madrid (2013).

## 6.4. Bibliografía de María Velasco

«La soledad del paseador de perros», *Acotaciones*, núm. 38 pp. 183-222 (Acceso julio, 10, 2017):
*Si en el árbol un burca*, Madrid: Ediciones Invasoras, 2016.
«Encantados", en AAVV. *A siete pasos del Quijote*. Madrid: Teatro Español, 2016.
«Lorca al vacío", *Primer Acto,* núm. 351 (2016): 125-147.
*Líbrate de las cosas hermosas que te deseo.* Madrid: Fundación SGAE, 2015
«Infamia" en AAVV. *Ínsula. Revista de Letras y ciencias humanas,* núm. 823-824 (2015): 35-42.

«Linfojobs" en AA.VV. *Primer Acto,* núm. 347 (2014): 48-54.
«Pioneras" en AA.VV. *Primer Acto,* núm. 345 (2013): 131-198.
*La ceremonia de la confusión*. Madrid: Autores en el centro-CDN, 2013.
*Tratado para saber vivir.* INAEM, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 2012 (Acceso marzo, 20, 2017)
«Manlet», *Acotaciones,* núm. 28 (2012): 161-176.
*Los perros en danza*, Madrid: INJUVE, 2010.
*Nómadas no amados*, Madrid: Primer acto (El teatro de papel), 2010.
*«Günter, un destripador en Viena", Primer acto,* núm. *327, (2009):* 22-59.
«Beatle muerto» en AA.VV., *Teatro. Piezas breves curso RESAD 2008-2009*. Madrid: Fundamentos (2009): 177-204.

# 7. Anexo Documental

## 7.1. Obra de María Velasco

Piezas y acciones teatrales

2009 *Beatle muerto*
*Günter, un destripador en Viena*
2010 *Los perros en danza,* Accésit Premio «Marqués de Bradomín»
*Nómadas no amados,* Finalista Premio «Calderón de la Barca»
*Destino,* pieza de teatro-danza
2011 *Tratado para saber vivir para uso de las viejas generaciones*
2012 *Entre todas las mujeres,* Finalista Premio «Calderón de la Barca»
*Lorca al vacío*
2013 *La ceremonia de la confusión*
*Los dolores redondos (acción teatral)*
«Nadja», ciclo *Mujeres de papel (III)* del Nuevo Teatro Fronterizo
2014 *Triple salto*, nominada a los «Premios Max 2015», Mejor Espectáculo Revelación
*Linfojobs*
2015 *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*
*Tipos de imprenta*
2016 *Manlet*

*La soledad del paseador de perros*
*Damasco Mashup* (performance)
*Si en el árbol un burka*
*¿Cuánto pides? (Esto no es una historia de amor)*

## Coautorías, adaptaciones y dramaturgias para danza

2010 *Gen.Esix*, coautoría AA.VV.
2011 *Un enemigo del pueblo*, adaptación de la homónima de Henrik Ibsen
2012 *Gárgaras,* obra infantil, coautoría AA.VV.
2013 «Los celos» en *Olmedo caballero de,* AA.VV.
*Pioneras de la ciencia,* AA.VV. coord. J. Sanchis
*Tiempo de caminar* (biopic de Santa Teresa de Jesús)
*Mi barrio,* obra infantil, coautoría con Javier Yagüe
«Agatón», versión libre en *El Banquete* de Platón, AA.VV.
2015 «Encantados», en *A siete pasos del Quijote*
*La Gitanilla,* adaptación de la pieza cervantina
*Infamia,* sobre textos de Oscar Wilde
2016 Dramaturgia para danza contemporánea *Cul de Sac*
2017 *Fuera de juego*, adaptación de *Hors jeu*, de Enzo Cormann
Dramaturgia para danza contemporánea *The Lamb*
*Muñecos rotos (Fresco Humano en descomposición)*, coautoría con Santiago Giralt
*Petite Mort*, coautoría con Gon Ramos

## 7.2. Resumen de la actividad teatral de María Velasco

María Velasco González (1984, Burgos) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, con una tesis sobre Angélica Liddell. Es también Magíster en Práctica Escénica y Cultura Visual por la Universidad de Alcalá, además de licenciada en Dramaturgia por la RESAD.

Como autora teatral ha escrito ya más de una veintena de textos, la mayoría estrenados o editados, y ha sido traducida al euskera, el francés y el italiano. Sus obras se han puesto en escena en el Centro Dramático Nacional, los teatros madrileños Centro Cultural Conde Duque y Teatro Español, así como en los espacios alternativos de referencia Sala Cuarta Pared, Teatro Pradillo, Teatro del Barrio, Nave 73, o Espacio Labruc, todos ellos en Madrid. También ha dirigido tres de sus textos, uno de ellos en codirección con el director español Guillermo Heras.

Fue Accésit al Premio de Textos Teatrales «Marqués de Bradomín» 2010, y su obra *Triple salto* fue nominada al «Premio Max 2015» al Mejor Espectáculo Revelación. Ha participado con sus textos en seminarios y festivales internacionales como Interplay (Esmirna), Panorama Sur (Buenos Aires), o Con/Testo (Milán). Y ha recibido becas de creación como la «Ayuda a las Artes Escénicas» de la Comunidad de Madrid, 2010, gracias a la que escribió *Nómadas no amados*; o la del programa «Dramaturgias actuales» 2011, del INAEM, que impulsó *Tratado para saber vivir para uso de las viejas generaciones*, presentada en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (Alicante, 2011).

Su trayectoria acoge también disciplinas parateatrales, como la performance *Los dolores redondos*, que concibió, diri-

gió y protagonizo para el ciclo «La Palabra en Escena» del Teatro Pradillo, 2013; o sus colaboraciones dramatúrgicas en espectáculos de danza contemporánea de compañías como la Nacional de Danza.

Compatibiliza su actividad artística con una labor investigadora en los campos del teatro y el cine, que se ha traducido en ponencias en congresos y publicaciones, entre las que cabe destacar las auspiciadas por las ediciones del profesor Antonio Castro, o las aparecidas en la revista *Acotaciones*.

Actualmente es docente en el Máster en Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR y ha dictado clases magistrales en la residencia teatral Creador.es (Valencia, 2015) y el Taller de Dramaturgia Joven (La Joven Compañía-Fundación SGAE). También ha desarrollado talleres en «Surge Madrid» 2016, en colaboración con el dramaturgo español Alberto Conejero, en la Juan Gallery y en el Nuevo Teatro Fronterizo, que dirige José Sanchis Sinisterra.

## 7.3. Texto de la acción teatral

**LOS DOLORES REDONDOS**
Escritura, sexo y ambos dos

Necesito una cura de sueño,
una limpieza de aura,
una cura de ayahuasca.
Cuando me llaman a participar en
«La palabra en escena»,
necesito salir al campo
sin salir de Madrid
tras una experiencia en el CDN.

«Escritos en la escena» o
«Proscritos en la escena», ya no sé…
Durante la experiencia en el CDN,
escribo un diario: «Los dolores redondos».
Si cada uno escribe sobre su aldea,
como dijo un ruso (¿Chéjov?),
apenas hay dos cosas sobre las que pueda escribir:
ESCRITURA y SEXO.
Y ambos dos.
Cierto es que
escuchar a un escritor hablar de escritura
puede ser
como ver a un cocinero mientras come.

*(Pausa)*

El CDN me ha utilizado como un ventrílocuo a su muñeco,
recubriendo
mi lengua
de pequeños cinturones de castidad.
«Lo que no suma resta», dijeron.
Los recortes llegaron al lenguaje.
Los recortes llegaron a la literatura.
Una cura de sueño, una limpieza de aura,
una cura de ayahuasca...
O un tatuaje.
La anatomía ya no es, como dijo Freud, un destino.
En Año Nuevo me hice un tatuaje para cambiar de vida.
No cambié de vida, pero quedó muy bonito.
Entonces, no tuve el valor de tatuarme una letra.
Parece una «ese», no lo es.
¡Hubiera tenido que tatuarme todas las letras del alfabeto!
Hoy sí.

Este es Gustavo Bara.
Me voy a grabar una frase.
LAS PALABRAS SON HERIDAS SOBRE EL PAPEL.
EL SEXO ESCRIBE SOBRE EL CUERPO.

La letra con sangre entra.
Lo hago en contra de:
los mercenarios del aristotelismo,
los adeptos a la prosa televisiva
(«pues sí, pues sí, pues no, pues no»)
los que piensan que el texto es un pretexto,
los negacionistas de la literatura dramática
(lo peor es que luego todos dicen
que les gusta Shakespeare),
los defensores a ultranza de la pieza máquina
(prefiero una línea de Koltès a *Arte* de Yasmina Reza),
los cinéfilos del cine deudor de la novela del XIX.

*(Pausa)*

Durante los cuarenta y cinco días de ensayo,
intenté insuflar a la actriz el amor por la literatura,
hasta le dejé una película de la post-Nouvelle Vague.
Fue como intentar hacer hablar a un perro
(no servirá lo políticamente correcto).
Me dijo: «tu texto es demasiado literario»,
que su personaje
no podía hablar así:
Por su estrato social (¡por amor de dios, las prostitutas
de Godard citan a Rimbaud!)
Por su alcoholismo.
«¿Qué es un 'diletante'?», pregunta.
No solo se puede tener el don de la palabra estando ebrio,

uno puede también embriagarse de palabras.
PALABRAS EN VENA.

«Se embriaga con las palabras. No tiene venas ni arterias, ni corazón, ni riñones. Es un baúl portátil lleno de cajones con rótulos en tinta blanca, tinta marrón, tinta roja, tinta azul, bermellón, azafrán, malva, siena, albaricoque, turquesa, Onix, Anjou, arenque, corona, verdín, gorgonzola…»[1].

Edgar Allan Poe era un borracho,
le digo a la primera actriz;
Charles Baudelaire;
Ernest Hemingway era un borracho intrépido;
Scott Fitzgerald;
Jame Joyce;
Milan Kundera era un chispo de campeonato;
Charles Bukowski.
Y podría buscar otros referentes
más cercanos,
poetas tan grandes como
Leopoldo María Panero,
Eduardo Haro Ivars.
Como estos y otros argumentos le parecen fútiles,
le desafío a compartir una botella a medias:
«Veremos si puedo seguir diciendo
cosas inteligentes
cuando esté borracha».
Rechaza la invitación:
clase de Pilates.

1 Henry Miller en los *Trópicos*.

*(Trago de una botella de vino)*

No me vendrá mal.
La duración de la pieza,
ha de igualar a la del tatuaje,
por tanto, vamos a hacerlo
como cuando, en la escuela,
te marcabas el nombre
del chico que te gustaba
con el compás de dibujo técnico.

*(Empieza a tatuar)*
El dolor, generalmente,
se asocia a lo punzante,
lo agudo,
pero este dolor,
punzadas o picaduras,
previamente dispuestas,
puede resultar incluso mullido.
Como el dentista.
HAY VECES QUE UN DOLOR SACA OTRO DOLOR.
DOLORES SOPORTABLES, DELICIOSAMENTE CULPABLES
EN REEMPLAZO DE OTROS NO ELECTOS.
DOLORES QUE DEJAN UNA HUELLA INDELEBLE,
QUE ESCRIBEN SOBRE EL CUERPO.
ESTOS SON «LOS DOLORES REDONDOS».
Y el subtítulo podría ser:
«Conversaciones con mi tatuador,
tríptico sobre la escritura, el sexo y ambos dos».

## LA ESCRITURA

«Así que quieres ser escritor, ¿eh?
Si no brota de ti a borbotones,
a pesar de todo,
ni lo intentes.

A menos que te salga por voluntad propia
del corazón y la mente y la boca
y las entrañas,
ni lo intentes.

Si tienes que permanecer horas sentado
mirando la pantalla del ordenador
o encorvado sobe la máquina de escribir
en busca de palabras,
ni lo intentes.

Si lo haces por el dinero o la fama,
ni lo intentes.
Si lo haces porque quieres
mujeres en la cama,
ni lo intentes.
Si quieres escribir
como algún otro, olvídalo.

No seas como tantos otros escritores,
no seas como tantos miles de
personas que se llaman escritores,
no seas soso, aburrido y pretencioso,
no te dejes consumir por el narcisismo.

Las bibliotecas del mundo
se han dormido
de aburrimiento
con los de tu calaña.
No lo empeores.
No lo intentes.
A menos que te salga del alma
como un cohete,
a menos que creas que la inactividad
te llevaría a la locura
o al suicidio o al asesinato,
ni lo intentes.
No hay otra manera.
Ni la hubo nunca»[2].

Fui de Orfidal a firmar el contrato,
el del CDN.
Honestamente,
podría haber firmado un rollo de papel
de cocina.
Y en la SGAE me entró un tic.

*(Pausa)*

Al salir de los ensayos.
Escribía.
Sin parar.
Textos que nacían de una necesidad de autodefensa.
Me hubiera gustado ser ambidiestra,
para poder, así, escribir a dos manos,
escribir de arriba hacia abajo,

---

2 Charles Bukowski, «Así que quieres ser escritor, ¿eh?».

de abajo a arriba,
en la dirección de lectura
occidental y la oriental.
Escribiendo renglones sin autocontrol
me siento como corriendo bajo la lluvia
(con la cabeza mojada, las ideas humedecidas).
Claro que siempre hay quien
prefiere ir por debajo de los soportales
aun con paraguas.
El objetivo: poner un montón de palabras
entre la realidad y yo.
PROFILÁCTICOS HECHOS VERBO.

Me hice una coraza de palabras,
un chaleco antibalas de adjetivos.
«¿Qué es para ti el teatro?»
Mmmm… ¿Arte de la crisis?
«Nada de eso, es conflicto».

¡Cuántos poetas muertos en los andamios de la carpintería teatral,
cuántos poetas muertos,
poetas muertos en los andamios de la carpintería teatral!
entre nota y nota, la ayudante de dirección,
(¿por qué el joven habla igual que los otros si es de otra generación?)
nos mete por los ojos unos productos anti-edad que quiere distribuir…
(«en Estados Unidos y en Finlandia todo el mundo los utiliza»).
La vocación de esta tía no es esta, es vender productos de Avón.

*(Pausa larga)*

No sabemos contar una historia,
o lo hacemos mal.
García Márquez dijo que la vida se parecía
a la mala literatura.
En este caos, este sinsentido,
su profecía se encarna.
No sabemos contar una historia,
o lo hacemos mal.
En el colegio, solo vi
obras de la Dirección General de Tráfico
(«verde, cruzar; rojo, esperar»),
y clásicos del Siglo de Oro…
No es lo más estimulante
para una adolescente
que busca,
a palos de ciego,
casi desesperadamente,
una vocación.
Vengo de una familia obrera,
todo se lo debo a una educación
pública y de calidad.
¡Mentira!

Luego fue necesario desaprender,
hacerse el olvidadizo.
Al fin y al cabo, un autor se define
por una suma de desobediencias
al modo institucional de representación.
Pasé por alto los clásicos,
acumulé con ansiedad,
casi bulimia,

LECTURAS POR ENCIMA DE MIS POSIBILIDADES.
ALGUNAS SE TATÚAN EN EL CÓRTEX,
COMO EL ÁCIDO RIBONUCLEICO.
PROGRAMAN COMO LA GENÉTICA
O EL DESTINO DE LOS VIEJOS GRIEGOS.
Son como el tatuaje de una mafia,
o los antecedentes penales.

La ayudante de dirección da un apunte:
«No pueden mover al muerto,
*rigor mortis*».
Por amor de dios,
¡en la escena tres el muerto canta!
Es un musical de garaje.
Dramaturgos Asperger,
escritura brut,
contra la dictadura del subtexto
y las medias tintas.
«Godard, por qué me has abandonado».
¿Qué fue de la diversidad alcanzada
durante veinticinco siglos,
por el culo te la hinco,
por el arca de Noé
de la experiencia humana?
Hermosos cruces,
extrañas quimeras,
e híbridos…

¡Guardan bajo llave,
entre bolas de naftalina,
el teatro EL TEATRO el teatro!
Mi idea reaccionaria (alquímica)
de la escritura

se remonta al día en que leí
con anteojeras.
*Las flores del mal*.

Las palabras son heridas sobre el papel…
y, ahora, sobre la piel.
Un actor de método
(los actores de método
siempre niegan que lo son),
se pregunta dónde ha comprado
unas medias por la noche
(en la ficción).

Después de un montón de excusas,
un *brain storming* de excusas
(farmacias de guardia, Seven Eleven, badulaque, Vips…)
Le digo, entre lágrimas,
pero con mucho respeto y educación,
que, por mí, como si se las ha sacado del culo.

*(Pausa)*

«Quien vive del tema, dice Karl Kraus,
muere antes que el tema.
Lo que vive en el lenguaje,
vive con el lenguaje».
Los actores de tele
son capaces de acabar con la vida
de una dramaturga emergente
si les escribe tres subordinadas.
Ahora lo entiendo:
«el mejor dramaturgo, es el dramaturgo muerto».
Dirigid a Shakespeare,
que como no hagáis la güija…

Y te preguntan
¿piensas en el público al escribir?
Y viene a mi memoria
una cita de Stendhal,
PORQUE LA PRINCIPAL AUTOCENSURA
ES EL DESEO DE GUSTAR:
gustar siempre, desde los 12 años.
Gustar con 10 kilos de más, 10 kilos de menos.
Gustar despierto, gustar dormido.
Con el aliento mañanero.
«Escribo para una decena de almas
a las que quizá no veré nunca,
pero que adoro sin haberlas visto».

Seré una romántica,
(al fin y al cabo, la escritura es reaccionaria)
pero escribo,
por pulsiones (de placer),
sin desprenderme
del miedo (ya realizado)
a que la maquinaria de la producción,
deteriore aquel ritual que comenzó
como una manera de escapar a la realidad
plomiza, falaz y desigual.
Día 20 de febrero de 2013:
La primera actriz,
me dice en el Portomarín
que el único teatro contemporáneo que ha hecho
es el de Arturo
Fernández…

«Lo que pasa es que no hay que salir a la calle. Y cuando se sale a la calle, coño, sal con gente guapa (risas), porque las

manifestaciones… Yo, en mi vida he visto gente más fea, me cago en la leche. Dije, pero… ¿pero cómo es posible? (risas). Oye, ¿cómo es posible? (más risas). A estos no los veo por la calle. Deben de tenerlos en campos de concentración, porque no lo puedo entender. Y que dice: que salga la manada, y ahí van. No, hombre, no. Mira, los países que viven exclusivamente, fíjate lo que os digo, del turismo, si un día les da por poner en grandes, en grandes fotografías en sus países la fotografía de cuando salen a la calle aquí, y ponen 'con lo que te vas a encontrar', aquí no viene ni el tato (risas). Porque sí. Hay que poner gente guapa, la gente guapa siempre funciona, siempre funciona, y no hay que esté en to' esto… Yo no sé a dónde fueron a por ellos, sinceramente. Y me fastidia, porque me fastidia que mi país… yo quiero lo mejor para mi país, coño».

Críticas positivas: En Jaca estamos ávidos de cultura.
Crítica negativas: La obra está llena de clichés.
Así, a diario.
La primera actriz,
ella y su caché,
se lamentan: «¡qué profesión esta»,
me hubiera gustado ser cajera!».
EL DIÁLOGO (ESPECIALMENTE EL SOCRÁTICO)
ES UNA GIMNASIA DEL IMPERATIVO CATEGÓRICO, KANT,
DEL «SOY HOMBRE Y A NINGÚN OTRO HOMBRE ESTIMO EXTRAÑO».
QUIZÁ, PODAMOS BEBERNOS ESA BOTELLA A MEDIAS.

*(Pausa. Trago)*

Con compañeros, trabajo,
se puede hacer una obra,
pero las obras de arte
son el milagro pergeñado
por amantes:
una decena de almas.
Pienso qué hubiera sido de
Jean-Marie Straub sin Danièle Huillet (y viceversa);
de Ingmar Bergman sin Liv Ullmann (y viceversa);
de Léos Carax sin Denis Lavant (y viceversa);
de Koltès sin Chéreau (y viceversa);
de Fernando Arrabal sin Luz.

No hay lector más apasionado
que el que cita los textos
interrumpiendo los contextos.
La primera actriz no quiere decir
cosas que rebajen su estatus,
cosas como…
«Mi carnet de baile parece el Valle de los Caídos».
No quiere decir…
«Los gatillazos ya no me caben en las manos»,
«tengo rodilleras en los labios».
No quiere salir con el *rimmel* corrido,
rebaja su caché,
ni con carreras en los *pantys*,
¿por qué?
Lo suyo es la prostitución
de lujo.
El teatro imposible, Lorca
seguirá siendo imposible,
por los siglos de los siglos.
Amén.

«Estoy cansado del teatro, y quiero que la vida, tal como se presenta en todos sus aspectos (…) irrumpa en la escena (…). Están ustedes sentados en sus butacas y vienen a divertirse. Han pagado su dinero, y es justo. Pero el poeta ha abierto los viejos escotillones del teatro sin preocuparse de hacerles a ustedes las clásicas cosquillas, los arrumacos de tontería que se hacen a ese terrible señor mitológico que viene aquí, según dicen, recién comido y con una terrible porra de pateo (…). Cuando la obra empezaba a ser juzgada, los pobres autores ahí detrás tomaban tila y abrazaban tiernamente a las artistas, en medio del mayor desconsuelo. Si ustedes aplaudían se ponían como ebrios (…). Pero es hora de que el autor se desligue un poco de esta presencia de la sala, y se atreva con su musa por sitios donde no esté el grupo de espectadores tirándole de los hilitos».

**EL SEXO**

Yo no soy actriz. Estoy aquí,
con mis manos de mujer de 30 años,
con mis palabras de mujer de 30 años,
con mis cosas de mujer de 30 años,
por odio.
Durante los meses en el CDN
escribía y follaba…
un montón.
Vida paralela:
lo que la gente llama paralela,
a veces, deja mucho que desear.
Y yo necesitaba tomar esos desvíos
para poderme levantar al día siguiente
e ir al ensayo.

*(Pausa)*

Al acabar el ensayo,
emprendía un Via Crucis
de la teología de la liberación
por los bares de Lavapiés.
Abandonaba a la manada:
«me voy al cajero de Argumosa»,
y me quedaba a solas,
perpetrando pequeños atentados
contra el cuerpo.

Acudía sonámbula,
con los tacones sin eje
e IGNORABA EL AMANECER EN SÓTANOS
SIN SALIDAS DE INCENDIO,
LLENOS DE MUÑECOS ROTOS:
UNO QUE SE RASCA LA PIERNA AMPUTADA,
OTRA QUE CAMBIA EL FINAL DE LA ESPALDA
POR UNA LÍNEA ADULTERADA…
Comenzaban a llamarme por mi nombre.
Y yo me preguntaba con desasosiego
si ya era parte de la familia.

Conocí decenas de borrachos doctos, muy leídos,
que hubieran rebatido con creces la tesis de la actriz,
pero no era yo quien tenía que hacer trabajo, de campo.
Un día, un desconocido que se me acercó, y me dijo:
«los mayas, que eran unos tíos muy capaces,
pronosticaron por ahora…»
Me adelanté: ¿el fin del mundo?,
lo había subestimado por su aliento a Smirnoff.

«¿El fin del mundo?, ¿qué estupidez es esa?
No, no: el gran cataclismo».

ORFANATOS PARA ADULTOS QUE NO QUIEREN CRECER Y
PUBS CON GENTE COMIENDO BOCAS COMO QUIEN DESATASCA PILAS…
INFORMES FORMAS DE SEUDO AMOR, AMOR ABRE-FÁCIL, DE USAR Y TIRAR.

Así conocí a Pap.
Me gustaba Pap
porque con él
no se podía hablar prácticamente de nada.
Conocía cinco o seis idiomas. Ninguno bien.
Tener una conversación seria
era como explicar a un violador
el concepto de amor cortés.
Su propio nombre sonaba a onomatopeya:
Pap, pap, pap.
«tau-tau-tau»,

La palabra «tatuaje» proviene de la Polinesia,
el golpeteo de un hueso contra otro hueso.

*(Pausa)*

Lo único que teníamos en común era la noche.
Y esa lengua supralingual que se habla
en el oscuro.
Pap era un toro que vomitaba como un gato.
Y no se puede enseñar a hablar a los perros,

ni tampoco a los gatos.
Fueron días de vino y cosas.
De soledad intelectual, de vagabundaje emocional,
situaciones/amores peregrinos.

*(Pausa)*

Durante mucho tiempo,
visité al psiquiatra de la Seguridad Social
con la esperanza de que me diera algo
que me quitara la libido:
póngame un cinturón de castidad,
y tire la llave a una alcantarilla con cocodrilos.
Pero cuando me habló de un anti-impulsos,
sentí pavor, porque los impulsos son lo peor,
pero también lo mejor.

*(Pausa)*

Cumplo mis obligaciones fiscales, las solidarias,
Colaboro con una ONG, 10 € al mes, y trabajo
con (mujeres biológicas y trans), prostitutas,
en Médicos del Mundo.
A ellas, a las Mujeres de mundo,
les repito, como el ABC,
normas y conductas,
salubridad,
higiene social,
que infrinjo sistemáticamente:
«Póntelo, pónselo»,
«novios del Polígono, no».
(El hombre posthistórico conoce el fuego,
no necesita inventar la rueda o la polea,

pero en lo emocional es un bruto;
en lo emocional, es prehistórico
y lo tiene todo por aprender
y tropezará muchas veces en la misma piedra
y otras piedras).

Pap: el negro con la nariz empolvada de blanco.
Su laicismo era interesado:
no comía cerdo,
pero bebía como un cabrón.
Los amantes jóvenes huelen a gominola;
Pap, no. Pap era un padre de cuarenta y dos años.
Un día lo llamé «viejo», y se armó la marimorena.
Viejo, porque no creía en el amor,
y su mayor preocupación era conseguir un I-phone
con whatsapp.
Lo único que teníamos en común era la noche.
Lo único en común era el sexo…
y ni siquiera.
Él siempre quería estar encima
(la noción de concepción de historia
como materialismo histórico)
y hacer de misionero.
«¿Te gusta el sexo?»
Estaba acostumbrado a que el sexo
fuera para la mujer
como fregar platos.
Pese a la seudo libertad sexual
(tenemos promiscuidad pero no liberación),
las funciones del cuerpo de la mujer
continúan siendo una *terra incognita*:
el punto G, el triángulo de las Bermudas.
SI ME VEÍA LASTIMADA,

LO CUAL SUCEDÍA Y SUCEDE A MENUDO,
UNA HERIDA, UN HEMATOMA, UN MORADO,
TEMÍA QUE FUERA LA CONTRASEÑA
DE ALGUNA ENFERMEDAD VENÉREA.
«Ahora que he visto la decoración de tu buhardilla –dijo–
tengo más miedo de que me hayas pegado algo».
Del mismo modo, no le gustaban mis tatuajes ni escarificaciones,
le recordaban a las tribus maoríes, prefería lo natural:
¿Lo natural?, ¿la naturaleza es natural?
A veces, le salía el masái y…
mucho liceo francés,
mucha gafa de pasta,
mucha ropa de Inditex,
pero cuando se ponía la falda de paja…

«Avancé entre el gentío y de inmediato me encontré con esa barrera invisible, pero omnipresente, que dividía simbólicamente a los Blancos y a los Negros. Miré hacia los Negros. Me avergonzaba de los míos; pero en sus ojos brillaba un odio tan intenso que me asusté y corrí al lado de los Blancos».

Localismos de Lavapiés:
nunca quería cruzar la calle Atocha.

*(Pausa)*

Mientras hacíamos el amor, yo me repetía:
no seas biologicista,
no seas biologicista.

*(Pausa)*

Tu sexo negro
me hizo perder una segunda virginidad.
Desde la primera noche que amanecí a tu lado,
tengo el coño como una maleta
y una confusión importante sobre la colonialidad,
el occidentalismo y el orientalismo,
el norte y el sur.
Si te pedía que fregaras los platos,
me sentía neocolonialista,
una evangelizadora,
por pedirte que recogieras la casa,
yo, que amé en tu cuerpo toda África,
el cliché de África, y me humillé,
en tu cuerpo,
por los esclavos,
las minas de diamantes,
las minas de litio,
mientras tú pensabas en cambiar el I-phone Cuatro,
Por el I-phone Four S.

Otra cita: "No hay pasión sin cierta crueldad,
ni amor sin un asomo de violación", lo dijo Camus.

*(Pausa)*

Todos biempensantes europeos, y otra vez biempensantes:
¿yo? una de las más bellas personas que te puedas echar a la cara.
Pero, si te embarazas,
y el sexo de tu hijo es varón,
una guerra de sexos se produce en tu interior.
¿Era un noviazgo o era antropología barata?
Etnografía directa.

Pero aún me obsesiono
intentando recordar
el número de veces que nos acostamos
(no vale una arriba ni una abajo).
Necesito un número natural
que calme mi ansiedad.
Desde entonces, desde que lo dejamos,
hubo muchas mañanas
en que no había cantado el gallo
ni sonado tres veces la alarma,
y ya te había negado en otro:
-«Ni siquiera sé cómo te llamas».
-«Yo tampoco sé cómo te llamas,
pero así está bien».
Me quitaba las legañas,
e iba al CDN.
Cuando dolía el cuerpo,
no dolía la expresión
(y viceversa).

*(Pausa)*

Al cantante de jazz me lo presentaste tú,
Y como tú, SOLO HABLABA LA LENGUA DIALECTAL DE LOS TABERNÍCOLAS Y NOCTÍVAGOS.
NI URGENCIA, NI CONFLICTO, NI OBJETIVO, NI HOSTIAS.
Él me había preguntado por nuestra relación
(código de caballeros de Lavapiés,
como el del cine negro o el film *noir*).
Y yo le había dicho la verdad, en parte,
porque la verdad siempre se dice en parte.
*«Tu es tres belle»*:

Mi francofilia, que por lo visto,
es ampliable a las antiguas colonias,
no le sirvió a la primera...
¿Dónde nos hemos visto antes?
Dejé que me invitara a una copa.
Pero, de vez en cuando, me iba
a la pista a bailar *ska*.
Luego volvía a su lado,
y dejaba que me invitara a otra copa.
A cambio, le ofrecía conversación trivial.
¿A qué te dedicas? «Soy cantante de jazz»
No le di mucha credibilidad…
«¿Cantas en la ducha?».
Fue un enamoramiento puramente acústico.
Una voz aterciopelada, que tropezaba en las erres,
y, como las toallas recién lavadas,
producía una agradable dentera.
pero yo seguía obsesionada,
intentando recordar cuántas fueron
las veces que Pap y yo nos acostamos,
en busca de un número no decimal.
ERA EL TIEMPO EN QUE LAS LIBRERÍAS
SE CONVERTÍAN EN BAR. DE MODO QUE,
UNO PODÍA LEER *EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO*,
MOJANDO LITERALMENTE LA MAGDALENA.
El cantante de jazz, desde la primera noche
me dijo que me quería. ¿Por qué?
Le pareció que el preservativo
se había roto de lo mucho que sentía,
por eso; tú, nunca.
Ni siquiera movido por un clímax.
Sin embargo, fueron unas cuantas veces,
las que nos acostamos

(la cama calzaba mal
y los muelles…
¡menuda serenata de Von Karajan!).

*(Pausa)*

La ruptura me cogió por sorpresa.
Esas cosas se avisan.
Por la mañana habíamos hablado
de comprar copas de vino blanco
para cenar pescado.
Tenías conjuntivitis y me ofrecí
a llevarte un antibiótico en crema.
Sin solución de continuidad
lo dejamos.
Cuando me rompía en pedacitos,
una los pegaba.
Me invitaba a su casa,
una casa
que me hacía soñar
con todos los bienes
muebles e inmuebles
que jamás tendría:
flores naturales
y pinturas originales,
pijamas de seda...
¿es suavizante o cloroformo y éter?
Estar a su lado era vivir en la *Espuma de los días.*
Pero, tarde o temprano, los ratoncitos se convertían en ratas;
como en las películas de Indiana Jones,
los techos de la casa descendían, y
los tabiques se convertían en las paredes del estómago.
Me angustiaba y volvía a correr al otro lado,

Lavapiés,
la Negritud.
el lenguaje no articulado.
Tu cuerpo era una pastilla de carbón
y no necesitábamos calefacción
para pasar el invierno.
Y recuerdo esa mañana, que
recorrí los pasillos,
de esa colmena humana
donde sólo vivían inmigrantes,
largos pasillos, siempre en obras,
tuteados por retretes compartidos,
hasta tu casa,
y aporreé tu puerta para darte el antibiótico:
«Tus ojos no tienen la culpa,
tus ojos no tienen la culpa».
Y vuelta a empezar, vuelta a la mañana,
al amor con legañas, al CDN, al dolor de alma.

*(Pausa)*

Me alegro de volver a la normalidad,
lo anormal corre de mi cuenta.
De haber seguido así, a medio plazo,
hubiera acabado como Amy Winhouse,
y mis amigos te lo hubieran reprochado:
«Nosotros te la entregamos
con los pulmones limpios».
Esta es una de las últimas entradas del diario:

«Día 28 de febrero de 2013.
Giré la esquina. Una de las primeras veces que pasaba por su calle sin que su recuerdo me saliera al encuentro. Y tuvo

una aparición fantasmagórica, ayudada por el mal tiempo. Titubeamos y finalmente nos saludamos. Esa misma tarde me había despedido del teatro. Me había autoexiliado. Había huido, como las ratas del barco que se hunde, y frente a la fachada, había contemplado la frigidez del cartel que anunciaba el estreno ya inminente. La miopía apenas me dejaba leer, pero era el nombre al que había respondido los últimos años, el de la intrusa que había plagiado mis ideas despilfarrándolas: débil mental. Al girar la esquina, y darme de bruces con él, la escritora mercenaria, «la negra» me alcanzó, como un traje invisible, el del emperador. Mientras le hablo (que si el despecho, que si los celos), me digo a mí misma en voz baja: vete, lárgate. Llamaría al 112 para que te llevasen, si no fuera porque eres invisible (una enemiga invisible), y es una de las noches más frías de año, y los asilos sociales están llenos».

Me enteré de que su viejo
había muerto, y fui a verlo.
Estaba mirando la televisión:
un *reality show*
sobre las casas de empeño:
negras malotas vendiendo
su anillo de casadas
para seguir jugando al bingo.

*(Pausa)*

NO HAY DE QUÉ PREOCUPARSE,
LA PIEL SE REGENERA
TRAS UNA HERIDA O UNA CORTADA.
LAS CÉLULAS SON COLONIALISTAS Y COLONIZADORAS,

LO DAÑADO SE DESECHA EN FORMA DE COSTRA.
¡Y la felicidad es un concepto tan europeo!

**Y AMBOS**

Es decir,
la literatura que rezuma un fuerte olor a sexo.

*(Pausa)*

Cuando tenía 15 o 16,
Un libro de Henry Miller llegó a mis manos.
¡Autor de inolvidables «retratos de coños»!
No había reparado en la carga erótica,
porque, como dice Bukowski,
Miller puede ser «un tipo de lo más aburrido
entre un fragmento de sexo y el siguiente».

*(Pausa)*

Miller alardea de lo que no debe mencionarse,
en forma de gráfica, clínica verbosidad,
«agita el látigo de la obscenidad
para expulsar rufianes y mercenarios».
Lo obsceno, lo «ofensivo al pudor»;
lo que ofende el orden de un Dios
que vistió a Adán y a Eva
por comer de un árbol, marcando,
como a ganado, a su conciencia
con el hierro del pecado.

*(Pausa)*

Aquella lectura me hizo soñar
con una Marquesa de Sade
(las funciones del cuerpo de la mujer,
*terra incognita*, punto G)
La feminidad es el ser alienado de la mujer,
«cuerpo masacrado
de la población terráquea» o
«cuerpo esculpido de los Mitos».
June Mansfield, bajo seudónimos
como Mara o Mona,
fue amada y ultrajada,
odiada y sublimada,
transformada, asesinada
y vuelta a la vida,
en las páginas de Miller
sin poder preguntarse
«¿Soy una unidad?
¿un monstruo?
¿una mujer?»[3];
Sin poder encajar los golpes…
(«vieja bruja»,
«imbécil»,
«zorra sin valor
que depende de las mentiras
del mismo modo que las putas del maquillaje».)

*(Pausa)*

Jeanne Duval,
Regina Olsen,
«Olvida –decía Kierkegaard en una famosa carta- al que escribe

3 Anaïs Nin en los *Diarios*.

esto; perdona a alguien que, no importa qué otras cosas, no pudo hacer feliz a una chica».
Felice Bauer,
Lou Andreas Salome,
Zenobia Camprubi,
Jane Bowles
Velos y burkas de toda condición.
June Mansfield
decidió vivir sus páginas
en lugar de escribirlas.
(si es que el arte
es un sustitutivo de la vida)
Ella, que trabajaba de taxi-girl
bailando por hora, hablaba
con su rostro y sus caricias,
podía decir cosas al azar, intrincadas, flameantes
(«proezas lingüísticas admirables que a un escritor experimentado le exigirían horas de esfuerzo»).
Pero «raras veces escribía…
Y sus cartas eran infantiles».
Anaïs Nin, la *maîtrese* de Miller en París,
es autora de un diario de 35.000 páginas
y, junto a las relaciones del día a día, cartas.
Su entendimiento con Miller fue inmediato,
«todavía estaban separados por unos pocos años luz, pero eso es lo máximo que dos seres humanos pueden juntarse, salvo en los intervalos de pasión en que el sexo ejecuta el milagro de la fusión bioquímica»
«Nos escuchaba –dice Anaïs-, a Henry y a mí, intercambiando tóxicos abstractos,
y se sentía perdida (…) Yo llegaba al vértigo cuando defendía mi lenguaje; June solo lo alcanzaba cuando yacía inerte en el suelo, ahogada en su vómito».

Imaginé como sería el vómito, directo, apabullante y ruidoso
de June,
si se vaciase en la escritura,
sin dejar de estar llena,
empleando su analfabetismo
para hacer libros como quien hace el amor:

«Me pica el coño cada vez que empezáis con una de vuestras largas disertaciones sobre el estilo subjetivo. Vais de un tema a otro. Mistificáis la discusión sazonándola de coitos intelectuales. A veces ella, se pone encima; otras, tú la obligas boca abajo con uno de tus giros verbales. La *taxi-girl* solo sabe decir «¿cómo estas, cariño?» en francés… o hacerlo. Hacer el francés se me da bien. Todos los americanos, incluidos los de la sala de baile, sueñan con Europa. Creen que es una mujer acuclillada, una geografía del placer, hasta que le arrancan el vestido y… ¡Semejantes signos de desnutrición y cicatrices bélicas! *Voilà*, es una vieja. Pensabas en ella cuando te la meneabas. En Europa. Para mí, Francia (en el remite de tus cartas) quiere decir tu ausencia y el francés por la supervivencia. Al principio. Luego me di cuenta de que es mejor mezclarlo todo, trabajo y placer: todo junto. Es mejor consolarse proporcionando consuelo. Para no morir varias veces cada día, hay que convertirse al masoquismo y cogerle gusto al fracaso. Y a la traición. Tú pretendes comer a diario tu sopa de letras. Palabras, palabras, palabras, como narcóticos. Antes de llegar a ninguna conclusión sois víctimas de vuestro propio sopor. Os vaciáis en los preliminares. A diferencia de ella, yo no necesito una cama de locuciones, estoy acostumbrada a la eyaculación precoz».

Ya no sé si las personas no son libros para mí.
Las leo desde la primera página a la última.

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Publicep,
en Humanes (Madrid), en el mes de marzo de 2017.