


# “QUIERO DESPATRIARCALIZAR MI ESTANTERÍA” O LA ESTÉTICA TEATRAL EN LA DRAMATURGIA DE MARÍA VELASCO

Markel Hernández Pérez

## NOTA SOBRE EL AUTOR

**Markel Hernández Pérez**   
Universidad de Granada, España.  
Correo electrónico: markel@ugr.es

**Recibido:** 08/05/2023

**Aceptado:** 15/07/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.009>

## RESUMEN

En el siguiente artículo, se analizarán dos de las obras teatrales de una de las dramaturgas españolas contemporáneas más reconocidas, María Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015) y *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2022), ambas estrenadas y aplaudidas por la crítica teatral, así como también galardonadas. El punto de convergencia de estas dos obras es una estética performativa de lo teatral y una mirada poética sobre la realidad de sus protagonistas. Ambas propuestas dramáticas tienen una estética escénica innovadora y contemporánea, por lo que nos acercaremos a ellas a través de los paradigmas del teatro performativo, el teatro liminal y la autoficción, en tanto que son obras que escapan de interpretaciones reduccionistas por tener una naturaleza pluridimensional. De este modo, se comprobará que la finalidad de las piezas es retratar una estructura política, sin que por ello se renuncie al uso de un amplio abanico de posibilidades dramáticas planteadas desde los textos, las acotaciones y la propuesta escénica consiguiente.

*Palabras clave:* Teatro, Dramaturgia, Cuerpo, Poesía, Performance, Perfopoesía

## “QUERO DESPATRIARCALIZAR MINHA ESTANTE” OU A ESTÉTICA TEATRAL NA DRAMATURGIA DE MARÍA VELASCO

### RESUMO

No presente artigo, serão analisadas duas peças teatrais de uma das dramaturgas espanholas contemporâneas mais reconhecidas, María Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015) e *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2022), ambas estreadas e aplaudidas pela crítica teatral, bem como também galardoada. O ponto de convergência dessas duas obras encontra-se em sua estética performativa e na visão política e poética com a qual retratam a situação de seus protagonistas. Ambas propostas dramáticas tem uma estética cênica inovadora e contemporânea, por isso nos aproximaremos delas através dos paradigmas do teatro performativo, teatro liminal e perfopoesia, enquanto ambas são um objeto artístico que escapa de interpretações reducionistas por ter uma natureza pluridimensional. No entanto, será verificado que a finalidade das peças é retratar uma estrutura política, sem que nenhuma delas renuncie ao uso de uma ampla gama de possibilidades dramáticas propostas a partir do texto, acotações e a proposta cênica correspondente.

*Palavras-chave:* Teatro, Dramaturgia, Corpo, Poesia, Performance, Perfopoesia

## “I WANT TO DEPATRIARCHALIZE MY BOOKSHELF” OR THE THEATRICAL AESTHETICS IN MARÍA VELASCO’S DRAMATURGY

### ABSTRACT

In the following article, two theatrical works by one of the most recognized contemporary Spanish playwrights, María Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015) and *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2022), both premiered and applauded by theater critics, as well as awarded, will be analyzed. The point of convergence of these two works is found in their performative aesthetic and the political and poetic perspective with which they portray the situation of their protagonists. Both dramatic proposals have an innovative and contemporary scenic aesthetic, so we will approach them through the paradigm of performative theater, liminal theater, and perfopoetry, since both are an artistic object that escapes reductionist interpretations due to their multidimensional nature. However, it will be verified that the purpose of the pieces is to portray a political structure, without any of them renouncing the use of a wide range of dramatic possibilities proposed from the text, stage directions, and the corresponding scenic proposal.

*Keywords:* Theater, Playwriting, Body, Poetry, Performance, Perfopoetry



## 1. INTRODUCCIÓN

María Velasco (Burgos, 1984) se ha convertido en una de las figuras imprescindibles de la dramaturgia española contemporánea por su lenguaje y propuesta estética. Hasta la fecha, ha estrenado y publicado más de una docena de textos teatrales, algunos traducidos también al euskera, catalán, inglés, francés, italiano, alemán y turco, y ha obtenido reconocimientos prestigiosos como el Accésit del Premio Marqués de Bradomín por *Los perros en danza* (2010), el Premio de Teatro Max Aub (Premios Literarios Ciutat de València) por *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2020), y el XXXI Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela 2022 por su obra *Primera Sangre* (2022).

En el siguiente artículo, analizaremos dos de las obras teatrales de Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015) y la ya mencionada *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*. El motivo de elección de estas obras responde a que ambas son ejemplos paradigmáticos de la dramaturgia más reciente de la autora, siendo la última su creación más reciente al momento de redacción de este artículo. Empezar el análisis por una obra previa nos ayudará a comprobar de qué manera la autora subvierte los códigos tradicionales de la escritura teatral, cuáles son sus temáticas fundamentales y a qué público se dirige; en definitiva, nos servirá para establecer algunas tendencias dentro de la producción teatral de la autora. Ambas piezas suponen un acercamiento particular a una realidad política concreta -respectivamente, el racismo y la violencia de género-, a través de una aproximación que no abandona el lenguaje poético ni la estética performativa, de manera que la denuncia social está integrada en el dispositivo teatral y no se muestra en ningún momento como un panfletarismo superfluo. Igualmente, ambas piezas han recibido poca atención crítica de parte de la academia; en el caso de *Talaré*, solo debido su reciente estreno y publicación; en el caso de *Líbrate*, nos resulta llamativo la ausencia de estudios académicos sobre ella<sup>1</sup>. Esto contrasta con los numerosos comentarios críticos que es posible hallar sobre otras obras más populares de la dramaturga, como *La soledad del paseador de perros* (2017).

De tal manera, los objetivos de este estudio son tres: primero, determinar las similitudes y diferencias entre las dos obras dentro de las tendencias dramáticas de la autora; segundo, profundizar en los textos y su escenificación a través de la recopilación de enfoques teóricos diversos; y tercero, desarticular los distintos usos del recurso dramático de la autoficción para comprobar la novedad de su escritura en el panorama teatral. El trabajo se estructurará en cuatro apartados principales, que corresponden a: la descripción de la metodología empleada, desde la cual nos acercaremos a las dos obras -utilizando los conceptos de teatro posdramático, liminal, performativo y autoficción-; el estudio de las obras en cuestión, contando cada una con un apartado; y, por último, a las conclusiones, en las que se dará respuesta a los objetivos planteados en esta introducción.

1 Tan solo hay constancia de dos artículos académicos en torno a esta obra (Ladra, 2015; Fox 2016), que no se centran en los mismos aspectos que aquí se tratarán, y de algunos comentarios en el estudio de Fernández Valbuena (2018), que analiza la obra general de la autora, pero termina con un enfoque particular en *La soledad del paseador de perros*.

## 2. METODOLOGÍA

Para aproximarnos al teatro de Velasco, debemos considerar en primer lugar que su estética se adscribe a la categoría de teatro posdramático (Lehmann, 2006), cuyas claves vertebradoras son:

ambiguity; celebrating art as fiction; celebrating theatre as process; discontinuity: heterogeneity; non-textuality; pluralism; multiple codes; subversion; all sites; perversion; performer as theme and protagonist; deformation; text as basic material only; deconstruction; considering text to be authoritarian and archaic; performance as a third term between drama and theatre; anti-mimetic; resisting interpretation [...] mediation, gestuality, rhythm, tone. Moreover: nihilistic and grotesque forms, empty space, silence. (p. 25)

Este tipo de teatro, por lo tanto, es “pura representación, una ‘presentización’ del teatro que borra toda idea de reproducción, de repetición de lo real” (Sarrazac, como se citó en Lehmann, 2006, p. 14). Esta pluralidad de códigos será comprobada en ambas obras, en las que corroboraremos, por ejemplo, la importancia del cuerpo del actor y su presencia escénica más allá del texto, considerando este como el punto de partida de la creación teatral y no como el fin último. También es importante la mezcla de ficción y realidad en el uso de la autoficción, así como la mirada grotesca y obscena de la realidad que se da, principalmente, desde el giro lingüístico hacia lo subjetivo (González, 2013), el cual le otorga a la perspectiva individual el mismo valor que tiene la colectiva.

Asimismo, este teatro es posdramático en tanto opera más allá del drama: el drama, la fábula narrativa y los pilares dramáticos básicos (personajes, tiempo, espacio, acción) están en un segundo plano: son elementos discontinuos y no lineales, abstracciones que se concretan en una escena y se rompen en la siguiente. Solo los protagonistas son estables. En consecuencia, este formato aprovecha la potencia de otros recursos, especialmente la palabra y la imagen. Esto último nos demuestra el uso de una dimensión performativa de la escena, donde la *performance* “sustituye a la actuación mimética, un teatro con textos poéticos en los que casi ninguna acción se ilustra” (Lehmann, 2006, p. 49).

Féral prefiere referirse a esta categoría teatral como performativa, más que como posdramática, ya que mezcla los códigos de la *performance*:

Actor convertido en creador, el acontecer de una acción escénica en lugar de su representación o de un juego ilusionista, espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la receptividad del espectador, de naturaleza esencialmente especular, o a los modos de percepción propios de las tecnologías. (2017, p. 26-27)

En este teatro, por lo tanto, se valora la representación por encima de la acción mimética, ya sea a través de la palabra o de la imagen, al margen de la existencia de una narrativa.

La *performance*, siguiendo el postulado principal de Schechner (2008), implica al menos tres operaciones: “1. ser (*being*), es decir, realizar un comportamiento (*to behave*); 2. hacer (do) (...) 3. “*showing doing*”, consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse)” (p. 29-31). El caso más paradigmático de Velasco y su relación con la *performance* se da en la pieza *Los dolores redondos* (2013), en la que la propia autora cuenta su experiencia biográfica de un proceso de creación en el Centro Dramático Nacional, mientras le tatúan en su piel la referencia baudelairiana, *Les fleurs du mal*. Este ejercicio metadiscursivo no guionizado (aunque sí pautado) en el que la autora es sujeto de su acción performativa demuestra el carácter efímero e irreproducible de este género, en el cual convergen el código literario y el escénico. En palabras de Ubersfeld:

à la fois production littéraire et représentation concrète; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) (...) Art du raffinement textuel, de la plus haute et de la plus complexe poésie. (1977, p. 13- 14)

Con todo, este teatro contemporáneo y performativo es lo que Dubatti (2016a) denomina *teatro liminal*, aquel que nos hace interrogarnos y reflexionar sobre si el espectáculo es teatro o no:

Liminalidad es la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio; dramático / no-dramático. (p. 5-6)

La liminalidad teatral, en ese sentido, es lo que nos lleva a preguntarnos si es teatro lo que acontece o si es la propia vida, con todo lo que le rodea. El teatro de Velasco es liminal por su convergencia entre vida y ficción (un rasgo que está presente en su obra desde *Perros en danza* (2010), que recoge testimonios documentales de ancianos sobre la Guerra Civil), en la cual el cuerpo de los actores juega un papel performativo en el escenario, combinando lenguajes teatrales como el teatro físico y la danza. Además, la autora combina el cuerpo físico con otras disciplinas artísticas, la plástica y las artes audiovisuales, procurando ofrecer un espectáculo de teatro total.

De acuerdo con Dubatti (2007), el teatro es *convivio* (reunión de los cuerpos), *expectación* (un acontecer) y *poiesis* (el estado no natural del cuerpo y la palabra). Estas tres ideas se manifiestan en la puesta en escena de Velasco, en la que emplea elementos autobiográficos para establecer una comunicación íntima con el espectador, sin cuya presencia el teatro de la autora no cobraría sentido. De hecho, podemos afirmar que, en este teatro, la experiencia personal compartida con los espectadores inicia una “circulación afectiva” (Gázquez Pérez, 2016), un intercambio emocional que se fundamenta en el encuentro de la intimidad. Por ello, la trama no es importante por la forma en que la transmite; el acontecimiento es la reunión, la acción performativa y la recepción estética del público (si volvemos al ejemplo de *Los dolores redondos*, el acontecimiento sería el acto de tatuarse en directo). Todo ello está filtrado a través de una actitud *poiética*, desde el habla de los personajes (dotados no de una palabra comunicativa, social, sino de una palabra retórica), su forma de estar en escena y de moverse

dentro de ella. El cuerpo teatral no puede ser el mismo que el cuerpo natural (el exterior a la escena), dado que lo que ocurre dentro del teatro debe ofrecer una nueva visión de la realidad y, para ello, su disposición tiene que ser diferente. Veamos ahora cómo se muestran estas ideas en un fragmento de la mencionada obra *Los dolores redondos*:

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 otro no electos. / Dolores que dejan una huella indeleble, / que escriben sobre el cuerpo. / Estos son «los dolores redondos». (Velasco, 2013, s.p.)

El lenguaje fragmentario, versificado, coherente, pero abstracto, y lírico sirve para reflexionar sobre el dolor, mientras el dolor real (el tatuaje) ocurre en escena; de esta manera, aspira a ser un dolor universal, que pueda ser sentido por todo espectador. El dolor de la protagonista es la sinécdoque de todos los dolores.

Como último punto dentro de este apartado metodológico, es necesario identificar el recurso esencial de la autora, presente en gran parte de su obra: la mezcla de lo autobiográfico y lo ficcional. Velasco a menudo se inserta en sus piezas, ya sea en la forma de un personaje basado en ella misma o como actriz, interpretándose a sí misma. La obra más representativa de esta tendencia es *La soledad del paseador de perros* (2017), subtitulada como “diario dramático” y basada en un relato visceral en el que expone la relación tóxica que mantuvo con un hombre. A pesar de la inspiración autobiográfica, no debemos etiquetar estas piezas (y las que estudiaremos a continuación) bajo la categoría del biodrama<sup>2</sup>, sino que debemos considerarlas como obras de autoficción, un término acuñado por Serge Duobrovsky en 1977 para referirse a la combinación de elementos ficcionales con elementos reales pertenecientes a la vida del autor. El dramaturgo Sergio Blanco (2018) lo define con los siguientes rasgos: a) generar incertidumbre respecto a lo verdadero y lo falso: “No estamos ante la disyuntiva de ‘ser o no ser’, sino ante la certeza de ‘ser y no ser’ en un mismo tiempo” (p. 23); b) basarse en un “pacto de la mentira”, en oposición al “pacto de verdad” característico de los textos documentales: “El lado oscuro –u oculto– de la autobiografía: allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento” (p. 24); y c) partir de uno, pero dirigirse a la búsqueda de otro con quien entablar comunicación; esto es, buscar la suma de un yo y la alteridad.

Ros-Berenguer opta por el término “dramaturgia del yo” para referirse al uso de la autoficción en el teatro<sup>3</sup>, cuando la obra trata de la presencia del encuentro comunicacional entre el yo de la autora y el yo del espectador, y la caracteriza de la siguiente forma:

2 El biodrama es un recurso teatral definido por Koss (2010) en referencia a la escritura de la dramaturga Vivi Telas, en la que la autora expone elementos de su vida íntima para investigar la tensión entre lo público y lo privado.  
3 Ros-Berenguer sitúa en esta categoría a otras autoras contemporáneas como Angélica Liddell y Lola Blasco.

Caracterizada, en general, por construir la identidad del sujeto que está sobre la escena en el momento de la enunciación, de forma que lo que muestra de sí mismo, su mundo interior, sus obsesiones, sus dudas, tienen un punto de partida en el yo y un punto de llegada en el otro, mostrándose, pues, inacabado. (2017, p. 230)

Velasco utiliza su propia historia para dotar de mayor realidad al teatro; su experiencia individual es la síntesis de la experiencia colectiva. Para evitar lo abstracto e indefinido, ella opta por la concreción y por mostrar “cuerpos reales y sitios sociales”<sup>4</sup> (Urraco Crespo, 2011, párr. 2). Su experiencia se cuenta desde el aquí y ahora, y a partir de ella misma<sup>5</sup>, a través de un yo subjetivo que procura una “sanación identitaria” (Sarlo, 2005). En otras palabras, su dramaturgia busca suscitar la redención personal de nuestro pasado a través de la proyección íntima. A nivel formal, la autoficción opera a través de varias técnicas de escritura y montaje. Estas son: “a) La recuperación de lo épico y lo poético, al servicio de un yo escindido [;] b) El desorden aparente [;] c) La coralidad de voces [; y] d) La estructura fragmentaria” (Fernández Valbuena, 2018, s.p.). En los siguientes apartados, analizaremos estas cuatro técnicas discursivas de autoficción y demostraremos la presencia de las nociones teóricas anteriores (el teatro posdramático y performativo) en las obras seleccionadas de Velasco.

### 3. LÍBRATE DE LAS COSAS HERMOSAS QUE TE DESEO

María Velasco estrena en 2015 en la sala Cuarta Pared de Madrid la obra *Librate de las cosas hermosas que te deseo*. En ella, la autora habla de la relación de poder entre España y África a través de la relación sentimental que entabla Pap, un senegalés, con el personaje de María, basado en la propia autora.

Antes de profundizar en esta obra, hablemos del asunto de la migración, en la medida en que la violencia de poder en la sociedad contemporánea dentro de las dinámicas neoliberales y el capitalismo es una constante en la dramaturgia de la autora. Tanto esta obra como la que analizaremos luego se inscriben en un contexto histórico español contemporáneo, en el que existen mayores condiciones de igualdad laboral entre dramaturgas y dramaturgos en el país (Oliva, 2006). Serrano (1997) apunta que, aunque la nueva generación de dramaturgos no vivió los estragos de la posguerra española como sus predecesores, sus conflictos son más de índole personal, como el efecto de la recuperación económica del país sobre los individuos o la búsqueda del bienestar propio y familiar ante una sociedad deshumanizada: “En realidad es la dramaturgia del perdedor en una sociedad que aparentemente ofrece la igualdad de oportunidades” (p. 80). En todo caso, existe en este contexto una mayor difusión y representación de las autoras; de igual manera, existe un mayor desarrollo del lenguaje en su escritura, que lleva los textos a un lugar más cruel y doloroso que al que llegaron sus predecesoras: “En contraste con las formas melodramáticas y el tono patético de las primeras generaciones de autoras teatrales, las dramaturgas de hoy trabajan con lenguajes ásperos, situaciones atroces y personajes sórdidos” (Gutiérrez Álvarez, 2019, p. 205-206). El melodrama dio paso a la actitud beligerante; dramaturgas como Angélica Liddell, Gracia Morales, Laila Ripoll o, en nuestro caso,

4 Entendiendo este último concepto en referencia a espacios físicos y sociales, en los que se despliega la intimidad: el ambiente familiar, las relaciones sexuales, la consulta médica y sexológica, etc.

5 De todas las obras mencionadas en este artículo, Velasco ha participado como actriz en *Los dolores redondos* y *La soledad del paseador de perros*, y ha sido la directora de todas las demás, excepto de *Librate de las cosas hermosas que te deseo*.



María Velasco, convierten el teatro en un campo de batalla, escriben sobre las agresiones de los hombres, los feminicidios, los abusos de poder ante la impasibilidad del mundo actual y otras temáticas sociales, como la migración y las violencias de poder contra aquellos sujetos que viven en la periferia de lo social:

Aquellos seres que en la sociedad del bienestar tienen difícil la subsistencia, inmersos en un mundo egoísta y deshumanizado, constituyen la nueva tipología en la que centran su atención el teatro español y el extranjero del último decenio. Si en otros momentos (años cincuenta-sesenta) fueron obreros, proletarios y el conjunto de la clase baja trabajadora quienes ofrecían la imagen de la víctima social, y en los años ochenta los individuos de la calle, los perdedores sin relieve quienes configuraban ese prototipo; en la actualidad, tal categoría la han adquirido parados, africanos, sudamericanos; seres indigentes que cercan el núcleo social acomodado de las ciudades. (Serrano, 1997, p. 86)

La alteridad -el otro- se ha convertido en el sujeto principal de estas nuevas dramaturgias; el extranjero sobre el que nos proyectamos, una otredad ajena y periférica que busca introducirse en nuestro sistema para sobrevivir y que, sin embargo, no deja de encontrarse con resistencias y obstáculos en su contra. El otro busca pertenecer al sistema centrípeto, así como este sistema busca expulsarlo por su naturaleza, para definir así sus propios límites y su capacidad de poder.

Volviendo a la obra, la relación entre María y Pap debe superar el “racismo cultural”<sup>6</sup> (González Alcantud, 2011) que no está basado en una segregación por la raza, sino por la educación e ideología cultural que cada sujeto tiene. Esta superación sucede a través de varios obstáculos; el primero de ellos es la resistencia de la abuela de María a aceptar esa relación. El personaje de la abuela representa las costumbres racistas arraigadas en el imaginario popular de los españoles, que rechazan la mezcla de razas apoyándose en discursos religiosos. María trata de convencer a su abuela mostrándole el reverso de algunos principios cristianos, como el origen de Adán y Eva, combinando esta narrativa con la perspectiva darwinista sobre el origen del hombre: “María: En África empezó el viaje humano. Somos todos africanos emigrados. / Abuela: ¿Tú que eres blanca blanquísima? / María: Puesta hasta los blancos blanquísimos vienen de África” (Velasco, 2022, p. 103). María deconstruye el paradigma hegemónico impuesto por el discurso bíblico en torno al color de la piel: si la abuela acepta el creacionismo cristiano, María le contraargumenta que Adán y Eva debieron de ser negros.

Lo interesante de esta conversación es que su puesta en escena ocurre a través de una conversación textual que se proyecta de fondo sobre los cuerpos de María y Pap, que juegan y coquetean. El espectador no llega a conocer al personaje de la abuela en el montaje, pero se mantiene su mensaje, reducido al texto proyectado. Aquí encontramos el primer ejemplo del uso de *lo épico* como técnica discursiva de la autoficción, entendiendo la épica según el

6 Un racismo que en la puesta en escena se manifiesta desde el principio por medio de una pequeña televisión fija que proyecta imágenes de agresiones policiales a inmigrantes africanos.

planteamiento brechtiano de no hacer, sino contar: “Explicar el acontecimiento en vez de mostrarlo: la diégesis sustituye a la mimesis, los personajes exponen los hechos en vez de dramatizarlos” (Pavis, 2015, p. 162).

Los encuentros entre María y Pap se suceden unos a otros y son retratados por la dramaturgia como si se trataran de una lucha entre dos civilizaciones. En las siguientes escenas, los personajes dialogan sobre sus identidades culturales y salen a la superficie sus desigualdades: sus creencias religiosas, sus formas de gestionar las relaciones con la familia y sus diferencias sociales y económicas. Al mismo tiempo, son interrumpidos por acotaciones reflexivas, que son microfonadas por otra actriz, como una manera de mostrar la voz de la propia dramaturgia. Estas acotaciones también son narradas por la actriz que da cuerpo a María, en una proyección de primer plano de su rostro que permite centrarse en la potencia social de sus palabras. Se trata de textos que reflexionan sobre los distintos derechos y responsabilidades civiles de los individuos de distintos orígenes en un mismo lugar: “La globalización es globalización del patriarcado europeo” (Velasco, 2022, p. 112), “se ha impuesto la idea de que la civilización occidental es la civilización universal, la que conviene a todos” (p. 113). El juego consiste en un contraste: las acotaciones abogan por la imposibilidad del encuentro entre las dos culturas, mientras que el dialogo real demuestra que el encuentro sí es posible a pesar de las diferentes epistemologías. Además, detrás de ellos se proyectan imágenes fragmentarias en blanco y negro de los cuerpos de los actores en una escena erótica.

La linealidad temporal no sigue un curso natural; las elipsis y las ausencias entre las escenas procuran generar una impresión de desorden aparente en el texto (lo cual es una segunda técnica discursiva de la autoficción), siguiendo el funcionamiento de la memoria humana y su imposibilidad de lograr un relato completo, en la medida en que los recuerdos se hilvanan por medio de analepsis y prolepsis. El presente de la relación amorosa y el pasado de los recuerdos de la infancia del personaje de María se entremezclan. Esta dicotomía también genera un contraste: el avance centrífugo de conocimiento del yo de María hacia el mundo exterior es, al mismo tiempo, un movimiento centrípeto de María hacia su mundo interior.

En el siguiente encuentro, María y Pap llegan a lo carnal: aquí, el sexo se convierte en una reflexión teórica sobre los conflictos africanos bajo la dominación europea. El monólogo interior del personaje de María relata el acto sexual, mientras llena la escena de plumas<sup>7</sup> y Pap se las restriega por su cuerpo. A cada embestida que Pap hace contra María, esta piensa en el comercio transahariano, en la colonización africana y la esclavitud; en la explotación de petróleo, oro, diamantes y coltán; en las prostitutas subsaharianas que trabajan en la Casa de Campo de Madrid y están controladas por mafias; en las guerras, las dictaduras, el apartheid y el intervencionismo; en la muerte de los refugiados; y también en los asaltos a las vallas de Ceuta y Melilla. De nuevo, se genera un contraste dramático: la larga enumeración de la dominación política europea sobre el continente africano se contrasta con la sumisión sexual de María: ahora es la española la que está bajo el poder del africano, por lo que se han subvertido los roles de poder. De esta forma queda en evidencia lo que Foucault (1978) denomina “microrredes de poder”: tanto el dominador como el dominado descubren que viven dentro de una sociedad condicionada por los discursos, donde el dominante no es ajeno a su propio contexto cultural y es incapaz de mover los hilos desde su posición con mayor poder.

7 Una referencia a la cultura de cazador de aves del padre de María y, por tanto, al conservadurismo español.

Estas secuencias dramáticas de la obra llevan a la autora a cuestionar el metarrelato oficial de la fundación de Europa por medio de un proverbio yoruba, el cual se proyecta sobre el escenario junto a imágenes de tribus africanas, mientras la actriz de María practica una danza ritual con reminiscencias tribales. El proverbio es el siguiente: “Hasta que los leones no tengan sus propios historiadores, las historias de caza siempre glorificarán al cazador” (Velasco, 2022, p. 112). Aquí se encuentra el asunto primordial de la obra: contar la diferencia de la multiculturalidad desde la superioridad de pertenecer a Europa, con todos los privilegios implicados, es hacerlo desde una posición dominante con respecto a las demás; por ello, lo que se ofrece es una verdad a medias. El relato de la realidad que ha sido contado en sociedad y que ha sido tomado como verdad absoluta es parcial. La verdad de los hechos no puede ser una verdad individual o selectiva, sino que tiene que convertirse en una verdad compartida en comunidad. La narración de la dramaturgia se convierte en una “contrahistoria de los relatos oficiales” (Abuín González, 2016) establecidos por las clases dominantes, lo que es la “razón burguesa” (Rodríguez, 2002).

En consecuencia, Velasco reconoce la inviabilidad de cambiar el sistema de poder; sin embargo, demuestra que es viable subvertirlo desde los eslabones mínimos, es decir, desde las relaciones sentimentales entre los sujetos. Es en los espacios íntimos de la relación donde puede gestarse una multiculturalidad igualitaria y una actitud de resistencia, una “micropolítica” (Dubatti, 2016b) que se enfrente a la estructura dominante.

Después del sexo, la violencia interrumpe la narración: un fragmento microfonado a modo de noticia explica la decisión del gobierno español de instalar una tercera línea de vallas fronterizas en Melilla para impedir la llegada de más inmigrantes. La noticia se escribe desde la frialdad: esta alaba con ironía el acierto del gobierno en la implementación de esta valla, orientada hacia Marruecos e inestable en la parte superior, lo cual es una nueva medida que impide que los asaltantes se lesionen y favorece la disuasión de los grupos masivos gracias a una alarma y un sistema de agua a presión con pimienta. Esta ironía es potenciada en escena con el baile de una jota castellana de María y Pap mientras suena una pandereta. El uso de la noticia implica la presencia de un teatro documental, en el cual se da una manipulación de documentos, por mucho que se expongan como intactos, dado que hay una intención política en mostrarlos tal cual: “Se constituye como testimonio activando, al tiempo, mediante ciertos mecanismos de persuasión una respuesta política a través de la dimensión performativa de la palabra y del propio testimonio” (Núñez Puente y Gago Gelado, 2019, p. 73). Además, esta incorporación del lenguaje informativo reitera otro de los recursos de la autoficción: la fragmentariedad. En este caso, se da en la mezcla de lenguajes discursivos, que se muestra en la obra con el uso del lenguaje burocrático (cuando María pone una denuncia por robo), el discurso confesional (mayoritario a lo largo de la obra), y el discurso médico (con la presencia de un personaje que es una sexóloga musulmana y la descripción de las fobias como paralelismo del racismo). El yo está escindido a través de todos estos diferentes códigos de escritura.

Volviendo al motivo de la nueva valla de Melilla, este también llega a ser parte de una conversación entre María y su padre, de ideología conservadora:

María: ¿Papá, qué opinas tú de que pongan cuchillas en el muro de Melilla?

Papá: Cuando Franco, ponían alambres y cristales en las huertas para que no cogiéramos manzanas y peras que nos servían para comer. Todos los cotos son un privilegio de mierda. (Velasco, 2022, p. 139)

La valla de Melilla es el límite entre el privilegio europeo y la inestabilidad política africana. La adición de la valla de alguna forma inquieta la relación entre María y Pap; sus diferencias se muestran como superiores a sus semejanzas, y la comunicación y el encuentro intercultural entre ellos peligran por las decisiones de las clases dominantes (el gobierno, en este caso). La valla de Melilla se convierte en una valla metafórica invisible que aumenta la distancia entre María y Pap, quien rechaza que ella disfrute de una clase privilegiada ajena a él y decide terminar la relación. La violencia hacia los inmigrantes se propaga, al punto que, en una escena posterior, inmigrantes de diferentes países se agreden entre sí. Este sería el último recurso autoficcional: la coralidad, que es el rasgo heredero del teatro clásico. El coro de los inmigrantes se suma al coro formado por el triángulo familiar (María, su abuela y su padre). El yo siempre se inscribe desde una oposición al nosotros, la no pertenencia al coro social es lo que distingue su voz.

La autora pregunta a través de la acotación, “¿Por qué todas las relaciones sentimentales se convierten en relaciones de colonialismo?” (p. 137), haciendo ver hasta qué punto las relaciones sentimentales son, en el fondo, relaciones de poder, especialmente cuando existe una diferencia cultural, con la consecuencia de que uno de los sujetos impone su discurso de violencia colonialista frente al otro. En la relación de María y Pap, ella había sido la parte colonizada, sometida en favor de unos ideales contrarios a los del sistema imperante; incluso, ella quería sentir esa misma posición de sometimiento al invertir los roles: “Frente a mis ojos el Estrecho. Sueño con coger la patera en la otra dirección. Coger la patera en la dirección contraria”<sup>8</sup> (p. 139). Lamentablemente, los modelos operacionales de ese mismo sistema son los que prevalecen sobre los individuos y sus relaciones; los sujetos no pueden enfrentarse a la estructura de poder, sino tan solo atisbar sus mecanismos para mostrarlos y desarticularlos. De ese proceso surge la dramaturgia política (Vicente Hernando, 2018). María y Pap se separan; su relación ha sido breve dado que, de alguna forma, estaba abocada a terminar desde el principio. La posibilidad de integración feliz no sería realista; la presencia de la alteridad, de un extranjero, siempre encontrará resistencia para llegar a pertenecer al mismo sistema que el sujeto normativo y local.

Para concluir con el análisis de *Líbrate*, señalaremos que la autora expone su propia identidad y la emplea para establecer reflexiones críticas ofrecidas al público (Fernández Valbuena, 2018): el contraste de ser mujer blanca frente al hombre de raza negra, la ideología cultural europea frente a la africana, y la diferencia ideológica con respecto a la generación anterior (su padre y su abuela).

#### 4. TALARÉ A LOS HOMBRES DE SOBRE LA FAZ DE LA TIERRA

El 26 de noviembre de 2020, dentro de la programación del 38º Festival de Otoño de Madrid, María Velasco estrena *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*, bajo su autoría y dirección, una obra que se alzaría luego con el Premio Max 2022 de Teatro, el galardón más importante del teatro español.

8 Esto es enunciado mientras se proyecta de fondo imágenes del mar.

Esta obra muestra la historia del crecimiento de una niña desde su infancia, explorando su relación con sus padres y su trabajo como trabajadora sexual mientras desarrolla su carrera académica hasta defender la tesis doctoral. El personaje de la chica está igualmente inspirado en la propia autora; es ella misma escindida o proyectada sobre su pasado, que por medio de la “proximidad dialéctica del teatro” (Sarrazac, 2012) profundiza en su identidad individual para encontrar una identidad social común (una operación similar a la que observamos en *Líbrate*); de nuevo, el yo tiende al nosotros. Los saltos narrativos y la elipsis temporal entre las escenas, con esa ausencia de la memoria imposible de recuperar entre un episodio y otro, generan la sensación de desorden aparente de la autoficción, pero se configuran como la única vía para estructurar el relato biográfico del personaje protagonista. Recordar y contar una vida es dejar vacíos inevitables.

El tema de la obra es, en cualquier caso, la violencia de los hombres sobre el cuerpo de la mujer (de nuevo, las redes de poder verticales ejercidas contra un cuerpo a través de los discursos de los poderosos); una violencia que estará presente en las experiencias de la protagonista, cuando se enamora de un maltratador y no se perdona a sí misma, o cuando ejerce como prostituta por la falta de financiación para hacer la tesis doctoral. Además, en esta ocasión la proyección individual se extrapola a otra cuestión, dado que la violencia sobre el cuerpo de la mujer se proyecta en una violencia contra el medioambiente: la explotación de los recursos naturales es la metáfora de fondo de la explotación de los recursos de un cuerpo (deseo, autoestima, dolor)<sup>9</sup>.

Para analizar esta obra, en primer lugar, vamos a prestar atención al uso de los paratextos proyectados, de manera semejante a la proyección de la conversación de la abuela en *Líbrate*. La obra se articula en tres capítulos, cuyos títulos se proyectan sobre el escenario. El primero de los paratextos capitulares es el siguiente: “Dicen que en Soria hay zonas más despobladas que en Siberia, pero aún hay zonas más despobladas en mi infancia”; el segundo, “¿Porque estamos hechos del mismo polvo que las estrellas el semen brilla en la oscuridad?”; y el tercero, “Tras la extinción de los dinosaurios, los árboles son los individuos más grandes y viejos del planeta”. Lo gestual y lo textual tienen la misma importancia en escena. Los títulos de estos tres capítulos resumen en un tono poético la acción de su contenido, con referencias a la soledad en la infancia, la sexualidad y la resiliencia.

Los paratextos también se usan en la escena final para dar voz a un personaje sin voz, un árbol, representado por un bailarín que ha estado presente en toda la obra. El árbol se expresa a través de su danza, fluida y natural, pero también lo hace a través de la proyección de sus palabras. Su voz es textual, no oral: “¿Te acuerdas de cuando comiste del árbol del bien y del mal? / “¿Cuánto hace que no recibes un abrazo sin la eyaculación como fin? / No habrá resina. / Nada de juegos esta vez” (Velasco, 2022, p. 235), le dice el árbol a la protagonista. Sus palabras se proyectan mientras los dos cuerpos están en escena en actitud *poética* (Dubatti, 2016a), acompañándose en una especie de danza de contacto, encontrándose y separándose el uno del otro, abrazándose hasta quedar pegados como si estuviera cubiertos de resina de árbol. Bailan porque no es necesario hablar; tal como apunta la bailarina Luz Arcas, “el baile es una verdad del cuerpo” (2022, p. 99), una verdad silente que revela la naturaleza auténtica del cuerpo. El árbol se convierte en la conciencia exteriorizada de la protagonista; a través de

9 El vínculo mujeres-naturaleza es una tesis de largo recorrido que responde a la historia de las relaciones de producción (Haraway, 1995).

frases abstractas que aluden a sus violentas experiencias sexuales, este le propone reconciliarse con la tierra y con el sexo, de manera que la dramaturga transmite un mensaje final que aboga por la posibilidad de sanar las heridas provocadas por relaciones sexuales violentas, así como de reconciliarse con la relación con la tierra.

Otra muestra del carácter poético que reina en toda la pieza de la dramaturga puede encontrarse en las acotaciones que, si bien son notablemente escasas -pues ella se aleja deliberadamente de los códigos convenciones de la escritura dramática para explorar los lenguajes performativos- potencian el lirismo. Un ejemplo de esto es el final de la primera escena, en que escribe: “La niña, despeluchada, da vueltas y vueltas como un giróvago” (Velasco, 2022, p. 193). Más adelante, en la segunda escena, encontramos lo siguiente: “La niña coge un puñado de cenizas. Más por curiosidad que por apego, las extiende por sobre su piel. Al contacto con lo húmedo, las cenizas forman un pigmento. La niña se vuelve negra” (p. 198). Se trata de acotaciones no referenciales (Bobes Naves, 1987), habituales en la dramaturgia contemporánea y similares a las que hemos visto en la obra anterior. Estos son textos escritos no tanto para ser representados ni para hacer indicaciones sobre la propia representación; al contrario, están destinados a ser leídos, lo cual enriquece poéticamente la lectura de la obra. En el caso de la segunda acotación, esta acotación simbólica sobre el abandono de la infancia apenas dura unos segundos durante el montaje.

La autora también juega con el uso de definiciones de términos. Al cierre de varias escenas, se proyecta el texto con las definiciones de varias palabras y locuciones, como “raíz” y “tener raíces”, “polvo” y “echar un polvo”, “baobab”, “especie” y “especie invasora”. La autora proyecta en el escenario las definiciones lingüísticas y las resignifica, en la medida en que les da nuevos significados a unos significantes que no se corresponden entre sí. Las palabras se relacionan entre sí, sugieren puentes de una definición a otra, y la dramaturga juega con esta sugestión suspendida: no se practica sexo en directo, se proyecta la definición de “echar un polvo”; cuando habla de estabilidad, se proyecta la definición de “baobab”; cuando habla de intromisión, la de “especie invasora”.

En otro momento de la obra aparece un nuevo elemento perfo-poético proyectado, cuando la protagonista, llena de ansiedad, trabaja en la escritura de su tesis doctoral:

àoriojddaiuhsnjkcauei'qp'Wñakowejjcndcksjhfeqowpdkwdkwqljifj-  
goeijdop,ANSSKDJKSLKDJSLURWQ;2'3PAOFJDSOJFOJFOIIEOIRE-  
POFJEOFJOPWEJOQKDKOQEDJOEJDRIJFPWPKOWEKEWJFEOJ-  
FEWP0030KOFJASDOKPSOACLASPPDPASCDDPSKFOFAOPSSDKD.  
(Velasco, 2022, p. 223)

Se trata de una no-palabra que se proyecta progresivamente, letra a letra, hasta que cubre todo el escenario como un caos textual. Si en la obra nos encontramos con la palabra poética y con la definición terminológica de ciertas palabras, ahora también nos enfrentamos a una ausencia de sentido lógico; una palabra impronunciable, inexistente pero presente, como un reflejo metafórico del interior de la protagonista.

Hasta este punto, podemos considerar que dentro de esta obra la autora emplea la fragmentariedad discursiva de la autoficción a través de los diferentes códigos de habla que hemos visto: el textual, el etimológico, el confesional y el onírico (en la escena del árbol).

Más adelante, aparecerá también el lenguaje académico, en la defensa de la tesis doctoral, y el discurso documental, en un fragmento radiofónico. Esta multiplicidad de signos poéticos configura una complejidad tanto a nivel textual como escénico. Como señala Fischer-Lichte, la palabra es otra cosa que solamente palabra: es materia escénica, palabra “descontextualizada” o “desterritorializada semióticamente”, y palabra que practica la “acción autorreferencial, [...] sin más significado que su propia ejecución” (2013, p. 43). Más que una palabra, es una acción performativa, que “genera identidad” (p. 54) y se hace realidad cuando toma cuerpo escénico y es compartido por público.

De igual importancia es el empleo del lenguaje poético. El habla de los personajes está repleta de ciertos matices poéticos y recursos retóricos; se trata de un habla no natural con un lirismo exacerbado. A este elemento recurrente en la escritura de Velasco, Fernández Valbuena da la definición de un “yo exaltado”: “Que se sirve de todas las figuras retóricas posibles para su materialización: las metonimias, el pleonasma, la reiteración, las hipérboles” (2018, s.p.). En varias escenas de *Talaré*, solo habla un único actor, sin acción (otros hacen la acción performativa de fondo o no ocurre nada más), a través de un micrófono y sentado en una silla. Por ello, el protagonismo recae por completo en su discurso épico (aquí vemos, de nuevo, el recurso autoficcional); este cuenta, sin representarlo, el crecimiento de la niña protagonista desde su infancia. La estilización de la narración épica se justifica a sí misma desde el principio porque se insiste en la presencia intradiegética de la poesía: los personajes leen y escriben poesía. En la primera escena, la narradora ofrece un parlamento fragmentario, lleno de imágenes que decoran la escena, que sitúa el tiempo (los años 90) y el espacio (una barbacoa en un prado); la épica sitúa el yo escindido de la autora protagonista.

Pero los textos épico-poéticos también sirven para hacer crítica; el yo confesional de la autora se proyecta como un yo con función social. En la décima escena, la protagonista defiende su tesis doctoral ante el tribunal universitario<sup>10</sup>, utilizando un discurso en el que mezcla la lengua castellana con la catalana, ampliando el horizonte performativo de la palabra. Se trata de un río de pensamiento, que habla de la ausencia de mujeres en la academia: “el saber tiene testículos”, dice la protagonista con mordacidad, y hace una crítica a la masculinidad de la academia:

Se han lustrado los zapatos / con locuciones latinas, / han usado corbata para la ocasión, / pero esto parece más bien / un rito antropófago posindustrial / en el que se bebe sangre de virgen / con sabor a Cherry Coke. (Velasco, 2022, p. 229)

El lenguaje de la protagonista es directo, seco, obsceno, sarcástico y sin grandes adornos retóricos de ningún tipo que oscurezcan su crítica mordaz. El parlamento es una larga invectiva contra la excesiva presencia de masculinidades tóxicas en posiciones de poder académico (y, por tanto, en posiciones de poder social y cultural), y su conclusión es: “Quiero despatriarcalizar mi estantería” (p. 230). Ante tal jerarquía vertical, la única acción social parte del compromiso individual de no participar en el sistema imperante.

10 Este episodio está inspirado en la redacción de la tesis doctoral de la propia dramaturga, una tesis dedicada al teatro autoficcional de Angélica Liddell. La influencia de esta autora en Velasco es notable en la manera en que se ha inspirado de los mecanismos subjetivos de escritura mediante los cuales el yo confesional de la autora trasciende al ámbito de lo social, convirtiendo lo privado no solo en un asunto público, sino también político: “El predominio de lo confesional no va en detrimento de un teatro del encuentro” (Velasco, 2017b, p. 11).

El yo crítico ha nacido a raíz de la extenuación: está cansada de la hipocresía, del techo de cristal y de los abusos de poder patriarcales. Este yo crítico es latente y no se calla. También actúa de manera similar en la escena siete, en la cual asistimos al encuentro de la protagonista con el espíritu de su tío, un viejo policía con problemas de alcohol que abandonó a su mujer e hijas y acude a burdeles. Además, el tío le escribe cartas de amor a las trabajadoras sexuales. Por ello, la protagonista le espeta que él usa las palabras para manipular a otras personas con falacias románticas, y critica el cinismo de la poesía:

TÍO: ¿Y qué es la literatura? Veinte poemas de amor y una canción desesperada. ¿No te lo esperabas? Neruda fue un violador, abandonó a una hija con hidrocefalia... ¡Todos los poetas mienten!

MUJER: Pero algunos mienten sin necesidad de ser poetas. No me gusta lo que está ahí escrito.

TÍO: A ellas les gustaba. Y no fueron pocas.

MUJER: Ellas solo querían sentirse queridas. La verdadera literatura es para aprender a estar solo, sola. La gente como tú, tío, puede hablar de amor mientras está torturando a alguien. (p. 219)

La obra establece una crítica a los poetas que promulgan una ideología y tienen, al mismo tiempo, actitudes contrarias; plantea una consideración global de la poesía más allá del objeto que también se basa en su autor, uniendo ambas dimensiones para lograr una mayor amplitud. De esta forma, María Velasco se vale de su personaje para hacer que su obra establezca una crítica tanto al sistema académico como a la hegemonía del sistema literario. El texto se convierte en un objeto político a través de su propia subjetivación de la realidad en cuestión, en la medida en que la autora contradice la ideología dominante desde una perspectiva periférica y centripeta:

La literatura –en tanto que tal literatura, en efecto– reproduce o contradice la ideología, una categoría que va mucho más allá de la política, y por supuesto de la política entendida como espacio común y litigioso donde los que son invisibles, los dominados, explotados o marginados por el orden social ahora pueden convertirse en sujetos políticos. Es decir, reproducir y refrendar el sistema que los ha convertido en sujetos de derecho, sí, pero explotados y dominados (García, 2019, p. 145-148).

La protagonista de la obra, sin perder la palabra poética, pretende desarticular el sistema académico y literario, mostrando sus antagonismos inherentes, sus contradicciones y sus modos de relación establecidos para los subordinados.

Si hablamos ahora de la coralidad, el último recurso autoficcional que nos corresponde comprobar, en *Talaré* podemos señalar que la protagonista está más sola que en la anterior obra, ya que no establece relaciones con personajes constantes; los demás personajes son apariciones puntuales. También aquí vemos la presencia de su círculo familiar, representado en otros personajes que sirven para completar el universo de la protagonista: su madre, su padre, el fantasma de su tío e incluso la madre de su exnovio (con la que surge cierta sororidad al rechazar los comportamientos machistas por encima del vínculo familiar). Sin embargo, el personaje auténticamente coral es diegético, invisible, aludido en la narración de la



protagonista: son los miembros del tribunal de la tesis doctoral y los clientes con los que la protagonista mantuvo relaciones sexuales, durante su etapa de prostituta, para pagarse el doctorado. Es un coro patriarcal, representante de la masculinidad hegemónica y violenta; un coro omnipresente y omnipotente al que se opone el yo individual, feminista y crítico. El yo no busca pertenecer a ese colectivo, sino destruirlo.

## 5. CONCLUSIONES

Recuperemos los objetivos planteados al inicio de este artículo. En cuanto a la manera en que dialogan entre sí las dos propuestas, podemos afirmar que tanto *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* como *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* suponen una propuesta teatral vanguardista, comparten recursos teatrales similares y, de manera más notoria, presentan algunas ideas similares, planteadas en *Líbrate* pero con un mayor desarrollo en *Talaré* (principalmente, en lo referido a la autoficción). Estos desarrollos son, por ejemplo, la presencia performativa del cuerpo poético, con la cual el gesto físico o la danza sirven para potenciar una imagen escénica y quitar peso dramático al texto, y los medios tecnológicos (el texto proyectado, la voz microfonada o imágenes de vídeo), que contribuyen a una puesta escena dinámica y pluridimensional. No obstante, la raíz temática es el eje principal de ambas obras y la marca de la autora: el asunto de la violencia sistémica que atraviesa las subjetividades, que es una violencia que el yo protagonista debe enfrentar.

Para cumplir el segundo objetivo y profundizar en los textos y su escenificación, hemos recurrido a los siguientes enfoques teóricos a lo largo del artículo: la teatrología, para estudiar los conceptos de teatro posdramático, liminal, performativo, documental, la historia del teatro y la crítica teatral; la crítica literaria; y la antropología y la filosofía, para desarticular lo referido a los comportamientos sociales.

Respecto al tercer objetivo, hemos analizado el empleo dramático de la autoficción a través de cuatro de sus recursos: la coralidad, el discurso épico, la fragmentariedad y el desorden aparente. Los cuatro se manifiestan con sutiles diferencias en las dos obras y suponen una propuesta más concreta de la autoficción que en las otras obras citadas al principio (*La soledad del paseador de perros* y *Los dolores redondos*). Asumimos que la tendencia de la autora es la de seguir explorando los mecanismos que el amplio mundo de la autoficción puede brindar a la escritura dramática, innovando en cada uno de sus proyectos y explotando un recurso en mayor o menor medida que los otros. En todos los casos, su yo confesional no llega a ofrecer una tesis política o una respuesta concreta ante el conflicto social que enfrenta (el racismo institucional en *Líbrate*, el abuso sexual en *Talaré*). El yo protagonista es un sujeto que se opone contra el antagonismo de un sistema de poder (Vicente Hernando, 2018) y, ante la imposibilidad de lograr un cambio positivo, solo puede limitarse a sobrevivir en dicho sistema a través de las relaciones íntimas y la palabra poética como refugio de las hostilidades de la realidad. En cualquier caso, la verdad autobiográfica de la que parte la dramaturga tiene el objetivo de convertirse en una verdad colectiva, histórica y social; ella ofrece su experiencia individual para que esta trascienda en el público.

Con todo, la estética teatral de María Velasco y la originalidad dramática con la que aborda las problemáticas planteadas la han situado en una posición de referencia para la dramaturgia española, hispanoamericana y europea. La autora ha desarrollado los rasgos característicos que afloraron desde sus primeras obras hacia nuevos territorios creativos, con diferentes usos de la autoficción y siempre con la consigna de buscar un teatro diferente, en contra de lo convencional, con el objetivo de, como ya decía su personaje, “despatriarcalizar mi estantería”.



## REFERENCIAS

- Abuín González, A. (2016). Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro verbatim. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 273-296. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16920>
- Arcas, L. (2022). *Pensé que bailar me salvaría*. Continta me tienes.
- Blanco, S. (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de vista editores.
- Bobes Naves, M. d. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Taurus.
- Dobrovsky, S. (1977). *Hijos*. Galileo.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2016a). *Teatro-Matriz, Teatro-Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel.
- Dubatti, J. (2016b). Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa. *Revista Crítica de Literatura Argentina*. El matadero, (10), 51-67. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4971>
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral*, 6-7, (10-11), 25-50. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>
- Fernández Valbuena, A. (2018). *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)*. Academia de las Artes Escénicas de España. <https://academiadelasartesescenicas.es/archivos/files/publicaciones/prosopopeyas/Prosopopeyas.html>
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Foucault, M. (1978). *La microfísica del poder*. Siglo XXI.
- Fox, M. (2016). La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 7, 125-138. <https://doi.org/10.14672/7.2016.1002>
- García, M. A. (2019). ¿Política y literatura? La lección de Althusser. En A. González Blanco (Ed.), *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas* (pp. 133-153). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110624137-009>
- Gázquez Pérez, R. (2016). *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinares en España: 2000-2014* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. CORA. TDX Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/384527>



- González, M. R. (2013). Eric J. Hobsbawm, la Historia desde abajo y el análisis de los agentes históricos. *Rubrica Contemporánea*, 2(4), 5-22.
- González Alcantud, J. A. (2011). *Racismo elegante: de la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*. Bellaterra.
- Gutiérrez Álvarez, R. M. (2019). Dramaturgias de la violencia: autoras españolas en el último teatro del siglo XXI. En M. Molanes y I. Reck (Eds.), *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI. Híbrides, trasgresiones, compromiso y disenso* (pp. 203-219). Visor.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Koss, M. N. (2010, 6 de agosto). *Un biodrama o algo así*. Alternativa Teatral. <http://www.alternivateatral.com/nota487-un-biodrama-o-algo-asi>
- Ladra, D. (2015). La escena como revelación o Líbrate de las cosas hermosas que te deseo. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 348, 98-101.
- Lehmann, H. T. (2006). *Posdramatic theatre*. Routledge.
- Nicolás Mazzini- Foto y Video (2015, 20 de marzo). *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eQ5KKENcMTw>
- Núñez Puente, S. y Gago Gelado, R. (2019). ‘Jauría’: el teatro documento como testimonio ético de la violencia de género. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 80, 71-90. <https://doi.org/10.5209/clac.66601>
- Oliva, C. (2006). Informe básico sobre la escena española en el siglo XXI. En E. De Miguel Martínez (Ed.), *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual* (pp. 45-66). Libros del Pexe.
- Pavis, P. (2015). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Rodríguez, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Comares.
- Ros-Berenguer, C. (2017). Hacia el horizonte de lo colectivo: la «generación en red» y el teatro político de Lola Blasco. *Feminismo/s*, 30, 209-233. <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2017.30.11>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Sarrazac, J. P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard- Marie Koltès*. Seuil.
- Schechner, R. (2008). *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (M. Pecorari, Trad.). Éditions théâtrales.
- Serrano, V. (1997). Política, teatro y sociedad. Temas de la última dramaturgia española. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamérica y Teoría de la Literatura*, (2), 75-94. <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76981>
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Éditions sociales.

- Urraco Crespo, J. M. (2011). Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea. (*Pausa*) *Quadern de teatre contemporani*, 33. <http://www.revistapausa.cat/dramaturgias-de-lo-real-en-la-es-cena-contemporanea>
- Velasco, M. (2013) *Los dolores redondos*. Teatro Pradillo. <http://teatropradillo.com/events/la-palabra-cr-y-maria-velasco/>
- Velasco, M. (2017). La soledad del paseador de perros. *Diario dramático. Acotaciones: revista de investigación teatral*, 38, 183-222. <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/134/187>
- Velasco, M. (2017b). *La literatura posdramática: Angélica Liddell (“La casa de la fuerza” y la trilogía “El centro del mundo”)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Biblioteca Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/21956>
- Velasco, M. (2022). *Parte de lesiones*. La uña rota.
- Vicente Hernando, C. (2018). *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Centro de Documentación Crítica.





*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: [www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/](http://www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/).*



*Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.*

*© Pontificia Universidad Católica del Perú.*

*ISSN: 2955-8697*