

NOTAS SOBRE LA AUTOFICCIÓN EN LA OBRA DE MARÍA VELASCO

Felipe Santiago Pérez Cabrera
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La dramaturgia actual reivindica los estudios de género como un ámbito crítico primordial y María Velasco desarrolla una producción dramática significativa susceptible de ser analizada. La metaficción como fenómeno que introduce el hecho autoficcional se ampara en la idea del teatro dentro del teatro sobre la base de dos hechos: el primero consiste en adentrarse en los entresijos de la estructura teatral y el segundo establece recoger fragmentos de la realidad para materializarlos en la escena. La autoficción es un recurso fenomenológico que adquiere relevancia en la obra velasquina: es una fórmula que consiste en abordar el aspecto desde la perspectiva ficcional, aportando un número significativo de recursos literarios en los textos que presenta la autora. Lo autobiográfico se establece para incluir aspectos personales que adquieren un valor añadido; el resultado es la simbiosis entre ficción y realidad. El fin que persigue se corresponde con la catarsis que se produce en el desarrollo de su *performance*.

PALABRAS CLAVE: metaficción, autoficción, catarsis, violencia, teatro.

NOTES ABOUT AUTOFICTION IN THE PLAYS BY MARÍA VELASCO

ABSTRACT

Current dramaturgy claims gender studies as a primary critical field and María Velasco develops a significant dramatic production capable of being analyzed. Metafiction as a phenomenon that introduces the autofictional fact is based on the idea of theatre within theatre on the basis of two facts: the first consists of entering the intricacies of the theatrical structure and the second establishes collecting fragments of reality to materialize them in the scene. Autofiction is a phenomenological resource that acquires relevance in Velasco's work: it is a formula that consists of approaching the aspect from a fictional perspective, providing a significant number of literary resources in the texts presented by the author. The autobiographical is established to include personal aspects that acquire added value; the result is the symbiosis between fiction and reality. The aim she pursues corresponds to the catharsis that occurs in the development of her performance.

KEYWORDS: metafiction, autofiction, catharsis, violence, theatre.



1. INTRODUCCIÓN

Desde que Serge Doubrovsky¹ utilizara la autoficción como mecanismo literario, la producción de obras asociadas a este recurso no ha dejado de crecer en el ámbito de la creación artística. La dramaturgia actual femenina tiene un papel relevante en los estudios de género ya que su trascendencia se fundamenta en una nómina admirable de autoras y la crítica teatral no deja de valorar su trabajo. La autoficción es un recurso literario que se visibiliza en ciertas obras con autoría femenina en general y en María Velasco, en particular, se observa una aplicación rica de esta estrategia. La autoficción se muestra desde una doble perspectiva ficcional y real: la real se basa en hechos biográficos que se localizan en la vida de la autora, y lo irreal se presenta como un elemento que recupera paisajes de la memoria de Velasco y a partir de ese ejercicio de *restitución*, comienza a deslizar elementos ficcionales desde el recuerdo de forma no lineal. Por lo tanto, su teatro se debe a la realidad individual y a esta transformada en proceso creativo cuya reflexión *regresa* bajo el dominio de la ficción.

Musitano, en el ámbito de la narración, señala la importancia que tiene el recuerdo, diferido de lo biográfico en tanto en cuanto el primero no se somete a un orden lógico de causa y efecto como lo puede hacer la autobiografía:

A mi modo de entender, en esta clase de textos no importa tanto si lo que se cuenta es mentira o si el contenido es realmente autobiográfico, como que la ficción de la autonovela se funde en el carácter imaginario de la irrupción de los recuerdos. Es decir, la hipótesis que articula esta aproximación es que en la autoficción, a diferencia de la autobiografía, hay una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; y que es esto lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida (Musitano 2016: 105).

Velasco utiliza la autoficción en sus representaciones y estas se circunscriben en el movimiento artístico del posmodernismo², habida cuenta de que hay una correlación entre el universo fragmentario que radica en los recuerdos vividos por la autora con la obra que se va a establecer en el marco artístico posmodernista, es decir, autoficción y posmodernidad se abrazan.

Y todo ello desde la visión particular velasquina que se ampara en tres procedimientos conceptuales: la metaficción, la autoficción y la catarsis, de modo que la metaficción comparece como una forma autorreflexiva que invita al creador a establecer una conexión experimental con otra entidad intelectual o física en su mismo mundo creativo.

¹ Crítico literario francés que utiliza por primera vez el término autoficcional en la obra *Hijos*. La autoficción se entiende como un cruce entre una narración que parte de la biografía de un autor y la narración de un acontecimiento ficticio creado por el propio escritor.

² Lehmann señala en su obra *Teatro posmoderno* (2013) que el género teatral ya no tiene valor solo en el texto, sino que se va diluyendo en importancia en la escena, es decir, en el espectáculo.

La experiencia metaficcional se puede interpretar de diferentes formas ya que su rango de expansión es amplio, por lo que conviene acotar su identidad: «Según Abel, los metadramas son “piezas sobre la vida como ya teatralizada...”» (Larson 1992: 1014). Es decir, en la obra de Velasco se observa una intención metaficcional basándose en la vida como algo ya teatralizado.

Por tanto, la visión personal de la autora es una manera de entender el mundo que le es propio y que coadyuva para la representación de la obra. O sea, la realidad que ella ha vivido se convierte o traslada al escenario para ser objeto de laboratorio y, por ende, sus metadramas son personales y autorreferenciales.

La segunda acepción que se deriva del metateatro es la referente al tópico viejo conocido como el teatro dentro del teatro, rastreado por Curtius (1984: 203 y ss.), de amplia fortuna en el Siglo de Oro e irradiado hasta el teatro contemporáneo³.

La catarsis es el resultado final de la obra velasquina ya que el objetivo de su teatro es llegar a la conciencia colectiva mediante la purificación de las emociones a la *manera* aristotélica desde la compasión que genera en el espectador: este se siente parte de la acción y un personaje más de la función. La intención del teatro posmoderno de Velasco establece un vínculo de implicación de los espectadores. Tanto la autoficción como la metaficción son premisas que se funden en su denominador común: la catarsis. La purificación que se deduce de la acción catártica en la dramaturgia velasquina se nutre de diferentes contenidos: violencia de género, machismo, maltrato animal... Esta casuística se encuadra en el teatro posdramático: «Si aludimos al género literario que es el drama, el título *teatro postdramático* indica la interdependencia continua entre el teatro y texto, aun cuando el discurso del *teatro* ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto solo como elemento, esfera y *material* de la disposición escénica y no como elemento dominante» (Lehmann 2010: 3), en general, y el fragmentarismo, en particular, es una fórmula empleada por Velasco que da vida y consistencia a su espectáculo; la dramaturgia no lineal no es una excepción, es un *continuum* en su obra. El resultado es apuntar con un láser al espectador que asiste a su función y someterlo a la reflexión.

2. DRAMATURGIA FEMENINA ACTUAL: MARÍA VELASCO

María Velasco es una autora cuya formación variopinta ha hecho que se haya ido enriqueciendo del entorno teórico posmodernista y, en consecuencia, su dramaturgia suele estar sometida a propuestas escénicas arriesgadas. Sus obras representan algunos bloques temáticos como son la violencia de género, el feminismo, el patriarcado social, etc. Algunos títulos así lo señalan: *La soledad del paseador de*

³ «En el teatro dentro del teatro, por lo general, se presenta un espectáculo en el que los hombres son actores y, sin dejar de serlo, se convierten en espectadores de la representación de otros actores. Todo ello bajo la mirada del público real» (Andrés-Suárez *et al.*, 1997: 13).



perros, *Si en el árbol un burka*, *Escenas de caza*, *Los dolores redondos*, etc. Su *performance* en *Los dolores redondos* es influencia de la dramaturgia de Angélica Liddell: el teatro suscita crítica en el espectador siendo el objetivo de convicción dramática generar cierta zozobra en él.

El panorama del teatro actual femenino está obteniendo resultados significativos. Las dramaturgas del vigente siglo XXI forman una nómina de autoras que invitan al optimismo. El teatro femenino crece al margen de la dramaturgia patriarcal que ha existido desde los inicios del género. No obstante, la praxis que emana dicho fenómeno teatral está amparada en aquellas acciones que ya no pertenecen al mundo doméstico y que, por fin, adquieren un valor que está en sintonía con la escena pública (Gutiérrez Carbajo 2014: 11).

Mercè Saumell señala a propósito de la invisibilidad de la mujer en la historia del teatro:

En los comienzos del teatro, en la Antigua Grecia y posteriormente en Roma, autores como Esquilo, Sófocles o Eurípides escribían obras mitológicas llenas de personajes femeninos. Sin embargo, cuando estas obras pasaron a representarse, los actores, siempre masculinos, empleaban unas máscaras con rasgos de mujer para interpretar a estos personajes. Ellas han estado excluidas del teatro, especialmente de la escena griega y romana, del *nô o nob* japonés (forma tradicional iniciada en el siglo XIV), del teatro tradicional chino o de los escenarios isabelinos en tiempos de Shakespeare. Después las mujeres que se convirtieron en actrices tomaron la palabra y se expresaron a través de su cuerpo; pero solo eran intérpretes de los autores y de los directores de escena, casi siempre masculinos. Y así ha sido hasta décadas recientes. Pensemos que, durante siglos, ser actriz y prostituta fueron prácticamente sinónimos (Saumell 2019: 9-10).

Lo que caracteriza al teatro de Velasco es la capacidad que tiene para establecer una serie de elementos particulares que generan varias acciones en la escenificación y que rompen con la ilusión del teatro convencional, y esta capacidad de ruptura fomenta que la cuarta pared se diluya definitivamente para establecer una relación directa con el espectador de su teatro. Por tanto, el teatro velasquino se enfoca más en la escena que en el texto. Sus obras están hechas para la representación y, en consecuencia, su dramaturgia va dirigida a lo que acontece en el escenario.

Hay un movimiento cultural que lleva implantándose desde hace varias décadas y que está consolidado: el posmodernismo. La fragmentación que es recurrente en el teatro de Velasco es una forma no lineal de representación y genera cierta atención por parte del espectador para que sea partícipe de la *performance*. En consecuencia, el resultado es romper con la convención para ofrecer inquietud en el espectador.



3. METAFICCIONALIDAD: EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

El metateatro⁴ es un aspecto significativo en la dramaturgia de Velasco habida cuenta de que su historia biográfica es trasladada a las tablas para ser sometida a laboratorio. En primer lugar, al remitirse a aspectos personales, consigue que los espectadores pierdan sutilmente la sensación de ser meros observadores de la obra, participando activamente de la misma. En segundo lugar, la vida real es llevada a la escena, pero entendiendo que la propia vida es ya un teatro, en consecuencia, el teatro está en el teatro, pero solo desde la base en la que el teatro sirve como instrumento de estudio para enfocarse en temas relevantes del mundo real. Es decir, no es tanto el estudio de cómo se hace teatro como para qué se hace teatro. En esta línea Peinado apunta:

Junto a estos personajes metaficcionales pueden aparecer otros mecanismos meta-teatrales como el teatro dentro del teatro, la presencia de un narrador, la autoconciencia del personaje, la confusión entre realidad y ficción, y el *theatrum mundi*. [...] Los personajes metaficcionales, como estudió June Schlueter (1979), establecen una analogía metafísica con los espectadores reales, de manera que la presencia de una figura que es consciente de sus estatus de ente ficticio provoca una reflexión por parte de la audiencia con implicaciones existenciales. No obstante, para que este proceso reflexivo se produzca, es necesario salvar el abismo que separa el escenario de la sala (Peinado 2017: 30).

En consecuencia, el resultado de la metaficción es apelar a la conciencia colectiva para generar la crítica individualizada del espectador que acude a la sala. No hay eufemismos para llegar a la fricción, se busca generar irrupción. Si hay un sustantivo que defina el teatro de Velasco es violencia. Porque mediante ella no hay individuo que quede al margen de sus implicaciones psíquicas. Así, al quitarse las prendas, el actor entra en conexión con el espectador que queda atrapado ante lo que observa en la escena. La técnica que utiliza Velasco para entablar una relación con el público es el distanciamiento brechtiano. La intención que subyace de este contexto teatral posmoderno es crear un ambiente en el que quien asista a la representación sea susceptible de ser un intérprete más de la actuación y, por tanto, la *invasión* que produce es directa.

⁴ «Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se *autorrepresenta*. No es necesario –a diferencia del *teatro dentro del teatro*– que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada» (Pavis 2019: 288-289).



3.1. LA METAFICCIÓN Y AUTOFICCIÓN EN *LOS DOLORES REDONDOS*

La metaficción y autoficción entran en juego complementándose en la obra velasquina. Fernández señala que hay algunos críticos o espectadores que no comprenden el teatro propuesto por la autora:

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 perspectiva 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 superpuestos (Fernández 2018: 145-146).

La confusión está servida habida cuenta de que las piezas del puzle no encajan desde el punto de vista lógico causa-efecto. La dramaturgia de Velasco se establece a partir de fragmentos sueltos que conviven en parataxis (independientes unos de otros), pero que desde el contexto y de forma holística, todos sus componentes están cohesionados. A este respecto Fernández anota que «Con las piezas autobiográficas que ella misma ha encarnado –la performance *Los dolores redondos*– Velasco ha emprendido una línea de exploración sobre materiales teatrales y los materiales visuales» (2018: 146). Es decir, sobre metaficción, ya que aporta una escena sobre cómo se sentía la actriz en la representación de otra obra de teatro, *La ceremonia de la confusión*: «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» (Fernández 2018: 57). Por tanto, en este caso se puede afirmar que metaficción y autoficción convergen para establecer un objetivo común: la catarsis del espectador. Velasco entiende el teatro como parte relevante en la crítica social, y la autoficción se formaliza ya que es el propio tatuaje que se hace en el escenario que representa su *performance*.

Fernández afirma que «*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» (2018: 78). Efectivamente, hay un intento de unificar vida real y ficción en la dramaturgia de la autora. Velasco nos señala el hecho autoficcional; en ese momento nace la necesidad de ampliar el horizonte intelectual y asistir a un instante en el que la didascalía se nos presenta en la escena:

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 (Fernández 2018: 167-168).

La magia del teatro es hacer todo lo imposible en representable y, desde la visión dramaturgica de la autora, consigue calar en la conciencia colectiva con violencia, de mayor o menor grado; y si el efecto que desea transmitir es el tiempo presente, no hay mejor opción que la estrategia única e irrepetible de su *performance*. Y es en ese preciso instante en el que quedamos subsumidos en la autorreflexión de Velasco, es decir, la simbiosis entre metaficción y autoficción está constatada, el teatro dentro del teatro existe en la representación y la violencia que se ejerce sobre el emisor del mensaje (Velasco) y el receptor (espectadores) se ejecuta en correferencia. Se trata, en definitiva, de horadar el cuerpo tanto como la cultura que se impone a un individuo y el único camino que permite la desviación se convierte en el desaprobar o deconstruir para volver a construir un edificio con un andamiaje distinto.

Si se parte de la base de que el hecho biográfico es una característica inherente a la dramaturgia de Velasco, el teatro documental podría ser su referente. Sin embargo, Velasco no presenta su propuesta basada exclusivamente en lo biográfico; implementa su dramaturgia con retazos de su vida que le sirven como escaparate para la purga final: tanto el espectador como la autora de la obra se verán abocados a señalar sus «miserias» para ser expuestas a la empatía como un fenómeno que ayuda a acercarnos desde la compasión, asimilando el sufrimiento ajeno. No obstante, el resultado no es pasivo o compasivo, sino que da un salto más en la jerarquía psicológica y ahonda en la propia reflexión. A este respecto Páramo-Ortega afirma:

La compasión, o sus preliminares la simpatía y la empatía, inician la posibilidad de regular las relaciones humanas y mitigar la agresividad. La capacidad de sentir compasión es el requisito básico indispensable para cualquier conducta ética. El sentimiento de compasión puede ser la última válvula de escape que impide la total destrucción del otro (2006: 28).

El dolor que transita en la obra de Velasco es compartido por los espectadores y por la autora. La violencia que se sonsaca del decurso dramático es la razón por la cual su propuesta en escena parece casi un tabú porque no se limita al dolor superfluo; es decir, la imagen que provoca es nítida y se interpreta como un binomio entre el tatuaje y la biografía de la autora provocando la autoficción:

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! (Fernández 2018: 184-185)

La autoficción es un recurso que suscita ambigüedad y, en el mundo dramático de Velasco, es una constante que está diseñada para ser un axioma pertinente en sus piezas teatrales. La experiencia en la escena se identifica con la *performance* que se aleja de la convención literaria: es políticamente incorrecto el teatro que produce. La consecuencia de emitir mensajes cargados de tabús es la mirada atenta del espectador. El desecho que se genera por la acción violenta de tatuar en la piel son los despojos que no se regeneran, ya que en el decurso hay vencedores y vencidos y estos últimos mueren porque ya no son útiles. El desecho es lo que hay que erradicar del cuerpo, de la mente, de la psiquis, en definitiva: el trauma debe ser expulsado con la intención de que no vuelva a aparecer. El *yo* enunciativo emite el mensaje que se envuelve en un contenido que es el desperdicio que no puede ser reciclado o reutilizado:

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).

[...]

Seré una romántica,

(al fin 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 (Fernández 2018: 169-170).

La interpretación de este fragmento se ampara en la literatura como ficción, en la realidad como la piel y en la autoficción como colofón de estas entidades que se suman al decurso de la obra *Los dolores redondos*:

... podemos ensayar una definición de la *ficcionalización* como sigue: proceso según el cual un sujeto modifica intencionalmente el material del mundo de referencia, estableciendo relaciones plurivalentes entre los tres constituyentes de la situación comunicativa: él mismo como sujeto productor, la zona de referencia en cuestión y el sujeto receptor, activo, a su vez –y según su competencia lectora– en tal modifi-



cación intencional. El resultado de este proceso es la construcción de un universo autorreferencial donde todos los componentes –independientemente de sus relaciones con lo «real»– han sufrido una conversión cualitativa que los signa como ficticios desde el mismo hablar que los enuncia. Y evidentemente, el factor que aglutina y potencia este proceso es la imaginación (Bustillo 1997: 71-72).

En consecuencia, el fragmentarismo en la dramaturgia velasquina se vincula con la metaficción y autoficción. Las fronteras no quedan bien delimitadas entre estos conceptos que no conviven independientes, aunque sí en parataxis. Es decir, cada una de las partes se entienden como funcionales en la obra y el que debe hilar o unir las no es un decurso lógico y causal de los acontecimientos, sino un inteligente espectador que se ve apelado desde el primer momento.

4. HACIA LA VIOLENCIA AUTOFICCIONAL VELASQUINA

El posmodernismo nos entregó a un Brecht activista. En *Un hombre es un hombre*, Galy Gay se posiciona en la no acción y es un personaje que está condicionado por el entorno:

En *Un hombre es un hombre* Brecht muestra a Galy Gay, un buen hombre que desconoce quiénes fueron su padre y su madre, un ser obediente que una mañana sale de su casa a comprar un pescado para el almuerzo. [...] Para que quede claro, Brecht no afirma que las otras poéticas del ser humano sean inmodificables. En Aristóteles mismo, el héroe termina por comprender su error y se modifica. Pero Brecht plantea una modificación más amplia y total; Galy Gay no es Galy Gay, no existe pura y simplemente; Galy Gay no es Galy Gay, sino que es todo lo que Galy Gay, en situaciones determinadas, es capaz de hacer (Boal 2013: 105).

La supervivencia deja al hombre en la diatriba: si actúa para cambiar el sistema o se deja llevar por esta «cómoda» situación del mero sobrevivir.

En *Escenas de caza* de Velasco se señala al individuo que parte de una situación alejada del conformismo institucional o sistémico. El personaje principal de la obra, el chivo, se muestra como un ser que regresa al lugar donde creció. Se distancia del Brecht en *Un hombre es un hombre*, habida cuenta de que se enfrenta a la manada, en definitiva, al sistema. En consecuencia, son dos personajes en la posmodernidad que aparentemente parecen distanciados por el decurso de la dramaturgia; no obstante, aquello que parece distante es la ratificación de las consecuencias crueles del individuo inmerso en la sociedad. La violencia se evidencia porque la «voluntad individual nada determina. La acción no se desarrolla como se desarrolla porque él es como es: se desarrollaría de la misma manera, aunque fuera completamente distinto de lo que es» (Boal, 2013: 107). Por tanto, es una violencia pasiva que se ejecuta en el personaje de Brecht y activa en la de Velasco:

Descendemos de cazadores –la carrera de espermatozoides es el primer ejemplo de rivalidad; en segundo lugar, los niños prodigio–. Descendemos de cazadores,



pero hay una diferencia entre cazar para comer y cazar por... ¿deporte? Entre la caza menor y la mayor; la caza con búho y la caza del zorro; el cazador furtivo y el señorito equipado en Decathlon. Mejor admitir cuanto antes que nuestros antepasados fueron piratas: darwinismo fatal. De lo contrario, no estaríamos aquí. Pero en tiempo de paz, la gente mata igual. ¡Los efectos catárticos del crimen! No hay nada mejor que un marcador cinco-cero a favor del equipo propio. Nada tan catártico como un linchamiento, un crimen consensuado y ejecutado por demócratas (Velasco 2018: 23).

La fuente de la que bebe Velasco es la vida fragmentaria que fluye en el texto dramático y se observa en el texto escénico. *Escenas de caza* comienza con la señalización de elementos abstractos como sobrevivir, apaciguar, catarsis, etc., una batería de redes isotópicas semánticas que transitan en ella para generar el escenario que se observa de forma general. Antes de la intervención del personaje principal (el chivo) se produce una que viene del pregonero que relata aquello que se va a representar: la violencia colectiva contra el individuo. Por tanto, un mundo ajeno al individuo que no acepta su entorno es la antesala del personaje, que se sumerge en el caos deshumanizado para criticar el mundo que le es adverso o impropio, porque no participa de él.

En el teatro postdramático formulado por Lehman (2013) la polisemia y fragmentación son aliadas paratácticas, entre otras, que se implementan para generar un teatro, cuando menos, disruptivo. Si hacemos referencia a la dramaturgia femenina que juega un papel relevante en el panorama actual, en el que se acepta la violencia como un denominador común, y en sintonía con la obra velasquina, Sarah Kane es una autora que hace del teatro su autobiografía⁵ siendo su objetivo la violencia excesiva:

- Dios mío, ¿qué te pasó en el brazo?
- Me lo corté
- Es una llamada de atención muy inmadura. ¿Te alivió hacerlo?
- No.
- ¿Sirvió para aliviar la tensión?
- No.
- ¿Te alivió hacerlo?
- No.
- No entiendo por qué lo hiciste.
- Entonces pregunta.
- ¿Alivió la tensión?
- (Un largo silencio).*

⁵ En el diccionario de Platas se afirma que la autobiografía es: «Género *narrativo-histórico* que consiste en la relación, por parte del autor, de su propia vida o aspectos de ella: la persona del *autor* coincide, por lo tanto, con la del narrador. Se trata, pues, de un relato *autodiegético* basado en la *analepsis*» (2012: 59).

- ¿Puedo mirar?
- No.
- Me gustaría mirar, a ver si está infectado.
- No.
- (Silencio).*
- Supuse que ibas a hacer esto. Mucha gente lo hace. Alivia la tensión.
- ¿Alguna vez lo hiciste? (Kane 2006: 103-104).

Después de haber terminado de escribir la obra, Sarah Kane se suicida. Hay un componente que impregna toda su pieza: la constatación de la desesperanza que aniquila cualquier atisbo de esperanza y que, implícitamente, genera una atmósfera que admite el desgarrar y la violenta incertidumbre: manifestándose en cuerpo y mente. En *Escenas de caza* la masa empuja a la acción malintencionada, es decir, violenta sobre el individuo que se pierde, y al que no le queda más remedio que dejarse arrastrar por la manada:

CHIVO

Julio se va a morir. Es importante señalarlo, es algo que sucederá.

(Estalla en risas. Un ataque. Se calma. Habla confundiendo los géneros de las palabras –femenino y masculino–.)

Creí que había hecho las cosas bien. Que era una persona de la media, una estadística... Nací demasiado tarde y con nombre compuesto. Dos brazos, dos piernas, un cuerpo y una cabeza [...] Mi hombría la aprendí al decir «no», la aprendí desaprendiendo (Velasco 2018: 80-81).

El chivo agoniza siendo víctima de la manada. Ultrajado y herido se siente el vencedor que ha luchado hasta el final y que ha vuelto al pueblo para recordarles quiénes son cada uno de ellos con sus miserias en un mundo deshumanizado. Por lo tanto, el chivo es el personaje que invita a la lucha activa, aunque muera: «Yo no pongo la otra mejilla, me pongo cuerpo a tierra. Me inmolo, te reviento. Pongo ternura y el culo... mi pecho descalzo» (Velasco 2018: 81).

Hay una parte de la obra velasquina que alude a la autoficción; que se basa en hechos biográficos y que en algún personaje es un *alter ego* de Velasco⁶, que pulula con una voz identificada como en el caso del chivo expiatorio que huye de su intrahistoria⁷ para volver al pueblo e indirectamente criticar lo que aquella gente representa.

⁶ En *Escenas de caza*, Sánchez admite que «... parte de la producción de María y me aventuro a constatar que su poética siempre circunda una suerte de autoficción, a veces explícita y otras disfrazada bajo *alter egos*...» (Velasco 2018: 10).

⁷ «La intrahistoria es la historia del adentro, de ese zócalo marino cuya temporalidad discurre en silencio. Se refiere, entonces, a un discurrir eterno, que no cesa de acarrear sedimentos al fluir callada» (Medina 2009: 123-139).



Al echar la vista atrás y hablar sobre sus años en el colegio, María Velasco recuerda pasar una etapa de «fobia social» que la dejó unos años sin salir a jugar al patio durante el tiempo de recreo. En la entrevista personal que tuvimos el 1 de marzo de 2017 recordaba: «A mí me daba mucho miedo el patio. Nunca quería bajar al recreo y me quedaba escondida por ahí. Entonces durante un montón de años me llevaron a lo que acabé llamando “el cuarto de los raros”. Era el cuarto de los castigos también. Allí estaban “los vitalicios”, que eran los gitanos, un niño con síndrome de Down, otro con faltas de ortografía...» (Gutiérrez Carbajo 2017: 158).

En consecuencia, en Velasco se observa una tendencia recurrente a lo autobiográfico porque aquello que representa mediante los personajes son entidades que parten de lo personal y reflexivo para un lector o espectador virtual que lee o ve su obra. No es tanto qué hay de real o ficción en lo que presenta la autora como aquello que vemos e interpretamos como significativo o que pueda ser susceptible de generar fricción. A propósito de la autoficción, Ortiz afirma:

En cambio, la autobiografía ya da un paso más hacia la ficción: presupone un lector implícito, externo a mí, al que irá dirigido, y por ello, consciente o inconscientemente, empiezo a verme desde fuera («¿qué pensarán de mí los lectores?») y a tratar de dotar de sentido a una vida que tal vez no tenga. En la autoficción, la frontera se cruza, y el pacto con el lector implícito sobreentiende que no todo es cierto, no todo ocurrió como lo cuento: la ficción ayuda a organizar la vida vivida desde ángulos que permiten mostrar lo que no ocurrió, pero pudo haber ocurrido, o lo que yo desearía que hubiera ocurrido, o lo que fantaseo con que ocurriese. Ahí recuerdo que tú me lanzaste una paradoja que nos hizo reflexionar (Ortiz 2019: 4).

Es decir, partiendo de la base del teatro propuesto por Velasco, la autora apunta a la visión catártica que es dirigida hacia un público que funciona como un personaje más de la escena:

En la ciudad todo todo es *seso** –yo empecé prostituyéndome en la calle Ilustración*, con esto te digo todo– y el límite entre ligar y el puterío está ahí ahí... ¿Solo se llama prostitución cuando hay parné? ¿Y dejarse follar gratis, sin tarifa, por estar *casá*? ¿Tu sexualidad es menos liosa que la mía? Tú no eres una tonta del culo. Sabes como yo que ser moderna y, sobre todo, libre, es *complicao*, ¿o no? Porque vivimos rodeadas de monjas y jueces, *pá* muchos, tú y yo somos la misma cosa. ¿Sabes la única diferencia? Que a una puta los hombres no necesitan mentirle. Y muchos nunca son tan amables con una pilingui. (*Coge aliento*.) Y ahora, quien esté libre de pecado, que tire la primera gardenia... o me coma la almeja. Que las piedras están muy duras (Velasco 2017a: 62).

Este diálogo, entre Laila y Nicol en *Fuga de Cuerpos*, presenta algunos rasgos del registro vulgar representado por el uso coloquial del personaje evidenciando el nivel social al que se adscribe: el espectador se siente parte de la obra porque aquello que escucha y observa le es familiar. El uso de estos lenguajes o jergas es parte de la sociedad civilizada en la que este está inmerso.



5. LA CATARSIS COLECTIVA Y SU VINCULACIÓN CON LO *PERFORMATIVO*

El objetivo de escenificación que se establece en el marco de las piezas de la autora es crear agitación y zozobra para estimular la capacidad crítica que el espectador posee y despertarlo de la ataraxia intelectual. Ya no es observar lo que se ve en la representación como mero sujeto pasivo:

La incertidumbre propicia la búsqueda de una relación con un espectador, entendido no ya como receptor pasivo del discurso, sino como participante en la construcción de su sentido. Las herramientas teóricas de la estética de la recepción prestan su ayuda a un proceso de colaboración con quien ha de penetrar en los intersticios del texto e intervenir en un juego dramático abierto. El dramaturgo ha hablado de una «poética de la sustracción», que se verificaría en el drástico despojamiento de informaciones y certezas de un texto que se convierte en enigma y juego, que estimula y desasosiega a la vez (Pérez-Rasilla 2017: 16).

John Austin⁸ acuña el término *performativo* para explicar por qué el lenguaje no solo es capaz de transmitir información conceptual, sino también generar espacios que contribuyan a la acción:

Cuando alguien al arrojar una botella contra el casco de un barco dice «bautizo este barco con el nombre de *Queen Elisabeth*», o cuando en una boda el funcionario del registro civil, tras preguntar a ambos cónyuges, pronuncia la frase: «les declaro marido y mujer», no está describiendo un estado de cosas previo. Por ello dichos enunciados no pueden ser subsumidos en las categorías de «verdadero» y «falso». Lo que ocurre con ellos es más bien que se crea un estado de cosas nuevo: el barco lleva desde ese momento el nombre de *Queen Elisabeth*, y la señora X y el señor Y son desde ese momento un matrimonio. La preferencia de esos enunciados ha cambiado el mundo. Los enunciados de este tipo no solo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan (Fischer-Lichte 2017: 48).

La acción que parte del escenario pero que se establece en el *making of* del espectáculo, es decir, en el texto espectacular, es la consecuencia de la visión de la dramaturgia antes de llevar la idea a la escena. Por lo tanto, está consensuado de antemano y preconcebido rumbo al objetivo final que es la representación para generar la fricción. Es decir, lo *performativo* contribuye a que el espectador no sea un mero sujeto pasivo de la acción y su función se asemeja a la de un actante más del espectáculo.

María Velasco señala algunas realidades sociales y las estructura en diferentes núcleos temáticos que aparecen bajo un denominador común: la violencia. Esta

⁸ Filósofo inglés que se especializa en el estudio del lenguaje: se le debe también el concepto de acto de habla y trata de introducir el término *performativo* para arrojar luz sobre la vinculación del espectador y actor (Austin 2000).



entidad abstracta nace al amparo de otros temas que funcionan como sinergias entre sí, siendo el rasgo generalizador la violencia el que articula las variaciones siguientes: violencia de género, desigualdad social, maltrato animal, contaminación ecológica... La consecuencia de estos objetivos dramáticos es la fragmentación que está orquestada desde la estrategia estético-estilística del posmodernismo. No obstante, el texto ya no es lo más relevante en la escena moderna teniendo en cuenta que el influjo del texto espectacular está suplantando al texto escrito⁹.

A lo largo del presente siglo XXI se ha ido intensificando la idea del director de escena como el responsable de la función teatral autoral en detrimento del dramaturgo que solo genera el texto dramático: «Todas las coordenadas de la teatralidad convencional están siendo revisadas [...], la última generación de dramaturgos españoles [...] está descubriendo la eterna modernidad de la escritura, su limitada capacidad introspectiva y la transgresora» (Sanchis 2018: 119). Velasco participa de este conocimiento conceptual de la nueva escena e implica su dramaturgia en este contexto. Es, por tanto, portadora de una realidad escénica que apunta a la catarsis del individuo-espectador y, por tanto, focalizado en el texto espectacular. Consigue así desplegar su acción dramática desde presupuestos posmodernos de la teatralidad¹⁰. No obstante, uno de los conceptos que lleva a los escenarios como argumento decisivo y reivindicativo es la violencia de género que quiere denunciar desde las tablas para concienciar al público en diferentes perspectivas:

La violencia machista se ha convertido en una de las preocupaciones fundamentales del feminismo, por lo que se trata de un tema que las dramaturgas españolas van a analizar con una clara voluntad de denuncia y concienciación social. [...] La violencia de género es el tipo de violencia que se ejerce contra las mujeres por el simple hecho de serlo (Campos 2007, citado por Peinado 2018: 624).

En consecuencia, la dramaturgia velasquina es un instrumento significativo que aborda una problemática que, desafortunadamente, sigue activa en pleno siglo XXI y Velasco no escatima recursos escénicos ni temáticos para denunciar desde el teatro aquellas realidades que son visibles y que despiertan el interés entre las sociedades civilizadas.

La soledad del paseador de perros de Velasco es una obra de teatro que representa las características intrínsecas a la temática que se ha señalado desde la visión autoficcional de la autora y protagonista Malena, *alter ego* de Velasco. La metáfora que se despliega es generada por tres conceptos básicos: el abandono, la violencia de género y el maltrato animal, este último utilizado a partir de la prosopopeya para generar denuncia social:

⁹ «La obra dramática, es decir, la dimensión literaria del hecho teatral pasó de ser –como era hasta los años cincuenta– el origen de la representación [...] a convertirse en un “material signifi- cante” más, [...] mero pre-texto, en fin, del acontecimiento escénico» (Sanchis 2018: 118).

¹⁰ «Teatralizar un acontecimiento o un texto es interpretarlo escénicamente utilizando esce- narios y actores para resolver la situación. El elemento visual del escenario y la “puesta en situación” de los discursos son las marcas de la teatralización» (Pavis 2019: 436).

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...
Pienso en mear todas las esquinas,
Para que no puedas dar un paso sin recordarme.
Pienso en poner a mi soledad una correa alrededor del cuello.
Pienso en el olor de tu culo,
y mi soledad de arcadas de nostalgia.
Pienso en zambullirme en los charcos y morir de pulmonía.
Pienso en una soledad parasitaria (Velasco 2017b: 187).

La prosopopeya y la metáfora se implementan en este fragmento para ejercer una acción en común: la crítica contra la violencia que se ejecuta a las mujeres y que es recurrente en tanto en cuanto es tema significativo en la dramaturgia moderna:

El primer grito que lanzan las dramaturgas en sus obras, el que más se relaciona con la mujer en tanto que categoría genérica, atañe a la violencia doméstica, sea esta física o psicológica; un grito que retransmiten desde hace poco los media españoles, después de que las Cortes modificaran, el 28 de diciembre de 2004, la ley sobre la violencia llamada de género. En la misma orientación que la producción de las pioneras feministas, que denunciaban no sólo la crueldad y la agresión masculinas sino también la legitimación social de la violencia dirigida a las mujeres (Garnier 2011: 38).

Esta relación temática que se sonsaca de la dramaturgia velasquina es directamente proporcional al objetivo que se precisa en la obra en general y en *La soledad del paseador de perros*, en particular, puesto que el objetivo es remover la conciencia del espectador desde el hecho *performativo*:

La perspectiva performativa supone una visión más dinámica. La cultura se piensa como un espacio de actuación, un espacio en el que suceden unas acciones a través de las cuales una colectividad reafirma sus lazos de identidad, proceso continuo de construcción y destrucción de nuevas representaciones con las que una sociedad y sus individuos se ponen en escena a sí mismos (Cornago 2004: 14).

La catarsis que se consigue es despertar las conciencias de los espectadores que van a la representación de la obra, ya que se entiende que el observador debería, al menos, ser proactivo para que el espectáculo *performativo* se entendiera como un acto *colaborativo* entre el actor y el espectador:

En lenguaje antropológico, llamamos «*cultural performativo*» a los hechos participativos previstos, programados y limitados por el calendario, en los que los símbolos



y los valores de una sociedad son encarnados y actuados frente a un público, como ritual, el festival, el espectáculo, el concierto, etc. (Bauman 2005: 420).

En la obra de Velasco, los valores que son susceptibles de ser representados para provocar la reflexión pasan por el tamiz de lo *performativo* porque la intención que permite que el texto espectacular o dramático tenga consistencia escénica es, sin duda alguna, la actuación, que sobrevive a la mera representación convencional, es decir, a aquella entidad sustancial que permanece inamovible en el tiempo y espacio. Por tanto, la dramaturgia velasquina se nutre de aquellos elementos que responden a una manera particular de convenir el drama:

El objetivo «teatro» ha cambiado considerablemente con el tiempo. La «invención» de los *performances studies* data de la década de 1970, por impulso de Víctor Turner y Richard Schechner, y responde a la aparición de formas nuevas. Ya no era una cuestión de texto dramático o de su representación o puesta en escena, sino de toda clase de espectáculos, de acciones, de *happenings*, de *performances* (Pavis 2018: 343).

Ciertas obras representadas de Velasco como *Los dolores redondos* son referentes inmediatos que tratan de ejemplificar lo *performativo* y, por ende, la nueva dramaturgia femenina.

CONCLUSIÓN

Velasco nos enseña su dramaturgia desde la autoficción. Su incidencia no se queda al margen del panorama actual dramático y representa una guía metodológica en su dramaturgia que se desglosa en autoficción, metaficción y catarsis; tres conceptos que se van desarrollando en el teatro de Velasco como principios abstractos y que se señalan de forma general en este trabajo a modo de ejemplo en algunos fragmentos de sus obras. No obstante, el estudio pormenorizado en sus dramas podría ser la antesala de futuros y nutridos resultados que esclarecieran su objetivo dramático en relación con los conceptos expuestos. Desde esta perspectiva se trata de realizar un breve recorrido abstracto en su obra que va desde el metateatro, pasando por la autoficción y convergiendo en la catarsis. La amalgama de relaciones que se derivan de los tres conceptos anteriores no sería posible sin la intención expresa de la autora de señalar qué acciones son significativas para alcanzar el objetivo propuesto: la catarsis colectiva.

El tratamiento de ámbitos como la violencia de género, el maltrato animal, etc., proviene de la violencia *lato sensu*, que juega un papel relevante en la dramaturgia y al amparo de esta se constituye el resto de entidades que se van desglosando en sus representaciones. Se trata, por tanto, de conseguir atrapar al espectador para que reflexione sobre el acontecimiento teatral que está disponible en el momento de la representación. El motivo trascendental que se señala es una crónica que especula con la conciencia social colectiva y que noquea su convencionalismo.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, José Manuel LÓPEZ DE ABIADA y Pedro RAMÍREZ MOLAS (1997): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Editorial Verbum.
- AUSTIN, John (2000): *Sentido y percepción*, Madrid: Tecnos.
- BAUMAN, Richard (2005): «Performance», en D. Herman, M. Jahn y M.L. Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia Of Narrative Theory*, Londres: Routledge, 420.
- BOAL, Augusto (2013): *Teatro del oprimido*, Alba Editorial.
- BRECHT, Bertolt (1981): *Un hombre es un hombre; El cachorro de elefante; Las Visiones de Simone Machard*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- BUSTILLO, Carmen (1997): *La aventura metaficcional*, Caracas: Equinoccio.
- CAHOONE, Lawrence (2000): «Del modernismo al posmodernismo», *Una mirada a la posmodernidad*, Veracruz: Colecciones Universidad Veracruzana. URL: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/880>. 21/6/2012.
- CORNAGO, Óscar (2004): «Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso», *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 38: 13-34.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana (2018): *Las prosopopeyas de María Velasco: (autoficción y teatro)*, Universidad Internacional La Rioja.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2017): *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores.
- GARNIER, Emmanuelle (2011): *Lo trágico en femenino*, Bilbao: Artezblai.
- GROTOWSKI, Jerzy (1968): *Hacia un teatro pobre*, Madrid: Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2014): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ, Tamara (2017): «María Velasco: historia de una vocación», *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, 38: 157-181.
- KANE, Sarah (2009): *Ansia / 4.48 Psicosis*, Buenos Aires: Losada.
- LARSON, Catherine (1992): «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona 21-26 de agosto de 1989), Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1013-1020.
- LEHMANN, Hans-Thies (2010): «El teatro posdramático: una introducción», *Telónfondo. Revista de teoría y crítica teatral* 12: 1-19.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro postdramático*, traducción de Diana González, Murcia: Cendeac.
- MEDINA, Celso (2009): «Intrahistoria, cotidianidad y localidad», *Atenea* 500: 123-139.
- MUSITANO, Julia (2016): «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la Escritura de recuerdos», *Acta literaria* 52: 103-123.
- ORTIZ, Borja y Pablo IGLESIAS (2019): «Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado», en *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor Libros, 215-230.
- PÁRAMO-ORTEGA, Raúl (2006): *El psicoanálisis y lo social: ensayos transversales*, Valencia: Universitat de València.
- PAVIS, Patrice (2018): *El análisis de los espectáculos*, Buenos Aires: Paidós.



- PAVIS, Patrice (2019): *Diccionario del teatro*, Barcelona: Planeta.
- PEINADO, Pilar (2017): «Personajes metaficcionalés que claman contra el olvido en el metateatro español de los siglos xx y xxi», *Krypton* 8: 29-37.
- PEINADO, Pilar (2018): «Igualdad, representación y violencia de género: El feminismo en las dramaturgas del siglo xxi», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 27: 617-646.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2016): «Notas para un panorama del teatro español actual», *Cuadernos AISPI* 7: 13-28.
- PLATAS, Ana (2012): *Diccionario de términos literarios*, Barcelona: Espasa.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2018): *El texto insumiso*, Ciudad Real: Ñaque.
- SAUMELL, Mercè (2019): *El papel de las mujeres en el teatro*, Madrid: Santillana.
- SZONDI, Peter (2011): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid: Dykinson.
- VELASCO, María (2017): *Fuga de cuerpos*, Madrid: Ediciones Antígona.
- VELASCO, María (2018): *Escenas de caza*, Madrid: Ediciones Antígona.

