



**SIETE TEXTOS BREVES DE
SIETE DRAMATURGAS JÓVENES**

Imágenes de una sociedad violenta

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III de Madrid



Hay algo en común entre estos siete textos, además de la circunstancia —relevante— de que todos estén escritos por dramaturgas jóvenes. Lo que proporciona un aire de familia a estas siete obras breves es la rabia desde la que parecen estar escritas. Cuando el director de *Acotaciones*, Fernando Doménech, y yo mismo pensamos en el texto dramático que podría editarse en esta segunda parte del monográfico sobre el teatro español en el siglo XXI, nos inclinamos por la variedad que podía ofrecer una serie de obras breves, escritas por autores distintos, que representaran diferentes concepciones de la joven escritura teatral. Los primeros nombres que transcribimos en una lista tentativa fueron los de algunas de las dramaturgas cuyas obras ahora se publican, lo que nos persuadió de la conveniencia de que esta relación estuviera compuesta exclusivamente por autoras, tal vez como expresión de reconocimiento hacia un fenómeno que no debe pasar inadvertido. Las posibilidades eran abundantes, puesto que, felizmente, se ha hecho realidad en el teatro español contemporáneo la deseable circunstancia de que las mujeres ocupen un territorio equiparable al de los hombres, no solo en lo que atañe al número de autoras o a la calidad de sus textos, algo que en este momento no puede ya discutirse, sino también

a su visibilidad y a su presencia en los escenarios, en las publicaciones o en los premios. Entre la generación joven este equilibrio forma parte ya de una normalidad asumida, lo cual, por cierto, podría servir de ejemplo para otros ámbitos profesionales y sociales.

Desde esta premisa, procuramos que la relación incluyera a escritoras de diferente procedencia y estilo, precisamente para que el número monográfico pudiera dar noticia de la variedad y de la riqueza de esta escritura joven. Pensamos en creadoras que hubieran comenzado su itinerario en el siglo XXI, pero que contaran ya con una cierta trayectoria. Podrían servirnos como referencia circunstancias como la obtención del algún premio o reconocimiento prestigioso, la publicación o el estreno de algunas de sus obras o su presencia en algún espacio o ámbito singular.

Entendimos que podíamos dar cabida a autoras muy jóvenes, que aún no hubieran cumplido los treinta años, y también a algunas otras nacidas con posterioridad al año 1975. En cualquier caso, las autoras a las que ahora publicamos, han nacido en una franja temporal que no abarca siquiera los diez años. Por lo demás, el establecimiento de la lista definitiva nos mostró una relación de dramaturgas que cuentan con una sólida formación intelectual y propiamente escénica, que se han mostrado siempre ambiciosas y exigentes en su trabajo y cuya actividad está regida por una amplia inquietud cultural y por un notable rigor en su escritura. Así, decidimos solicitar un texto breve a las dramaturgas siguientes: Lola Blasco, Marta Buchaca, Blanca Doménech, Diana I. Luque, Vanessa Montfort, Vanesa Sotelo y María Velasco. (El orden establecido es el alfabético y es el que mantenemos para la publicación de los textos). La respuesta de las siete autoras invitadas a colaborar en el número fue pronta, generosa y entusiasta, lo que merece ya mi más sincero agradecimiento. Soy muy consciente del trabajo añadido que esta tarea ha supuesto para las escritoras. La calidad y la fuerza de los textos remitidos nos confirman la pertinencia del proyecto esbozado en aquella primera reunión. Y, si procede felicitar a las autoras por la composición de los textos que el lector tiene ahora a su disposición, cabe además felicitarnos todos porque contamos con una nómina de dramaturgas prometedoras y brillantes. Ciertamente hay otras autoras jóvenes cuya calidad es digna de consideración, pero el espacio dedicado al monográfico es limitado. Sin duda habrá otras ocasiones u otros cauces para difundir los textos de otras dramaturgas estimables.

Ahora contamos con estas siete obras en las que estas escritoras proyectan su mirada sobre el entorno más inmediato y el resultado de esa

contemplación les parece insatisfactorio. No es preciso subrayar que la petición dejaba plena libertad a las autoras sobre las condiciones temáticas y formales de los textos y no se proponía indicación alguna al respecto, si exceptuamos la necesaria limitación del espacio. Por esta razón, me parece revelador que en todos los casos las dramaturgas hayan adoptado una actitud crítica y una reacción airada ante las injusticias, las estupideces y las lacras de una sociedad —la suya y la nuestra— ante la que se sienten responsables y obligadas a adoptar un compromiso, a dar una respuesta. Los motivos concretos son diferentes, aunque próximos unos a otros, y los estilos son diversos, acordes con la personalidad estética de cada una de las creadoras, pero el estado de ánimo que podemos inferir desde la lectura de sus obras es semejante. Todas parecen haber sido escritas desde la rabia, desde la disconformidad que produce dolor, y también desde la necesidad de actuar sobre esa sociedad que causa indignación. Este sentimiento inspira una escritura contundente y audaz, sin miramientos ni timideces, notas que pueden aplicarse sin excepción a todas las obras que ahora se publican. En todas ellas advertimos también una experimentación con el lenguaje dramático, una búsqueda formal exigente y arriesgada.

La imagen de la sociedad reflejada en cada uno de los textos está configurada por la violencia, una violencia que impregna todos los ámbitos de la vida personal y social, que forma parte de los marcos de convivencia y que se infiltra a través del lenguaje y también a través de los silencios y las omisiones. La violencia de género inspira la escritura de *Las variaciones del golpe*, de Vanessa Montfort. *Fictionality Shows*, de Diana I. Luque, se ocupa de la violencia que sobre la vida íntima imponen los medios de comunicación de masas. Las contiguas formas de violencia que se desarrollan en la convivencia de la pareja y en las relaciones entre parientes y amigos vertebran *Manlet*, de María Velasco, o *Litus*, de Marta Buchaca, que exploran además los resultados de la banalidad como criterio de conducta. La violencia en las relaciones laborales es el tema de *Punto muerto*, de Blanca Doménech. Las normas violentas de exclusión social y política practicadas desde el sistema mediante el establecimiento de límites y fronteras y la construcción de un discurso falseado e hipócrita de propaganda proporcionan el material dramático para la escritura de *Frontera*, de Vanesa Sotelo, y de *Un concierto de despedida*, de Lola Blasco. Pero algunos temas se entrecruzan, como si se hubieran construido puentes entre los textos. Por ejemplo, la tensión que genera un sistema de propaganda creado por

los poderes políticos y económicos, como factor de humillación y de desestabilización, que conduce finalmente a la violencia, porque es violento en sí mismo, puede advertirse en casi todos —o en todos— los textos. O la situación asfixiante de la juventud en España, confinada a los márgenes del sistema o expulsada de él directamente por una sociedad egoísta y miope. O la perversión de un lenguaje, que cada vez representa menos la posibilidad de comunicación o de entendimiento y se utiliza para ocultar, para manipular o para oprimir.

En las líneas que siguen, presento brevemente a las autoras y a los textos publicados. Aunque parece preceptiva una primera aproximación a los textos que se ofrecen, he renunciado de antemano a un análisis exhaustivo y al intento de una interpretación que condicione su lectura por parte del receptor. Esa actitud resultaría pretenciosa por mi parte y entiendo que estaría fuera de lugar. Pienso que la frescura de los textos no debería ahora quedar perturbada por un empeño hermenéutico o por una obsesión de clasificadora. Tiempo habrá para proceder a un estudio más sistemático de la producción dramática de estas jóvenes escritoras. Baste por el momento esta introducción que quiere ser de cortesía.

Lola Blasco (Alicante, 1983) se ha formado en la RESAD, donde ha cursado la especialidad de Dramaturgia, y en la Universidad Carlos III de Madrid, donde ha obtenido el Máster en Humanidades y en la que preparara su tesis doctoral en el Departamento de Humanidades: Filosofía, Lengua y Literatura. Antes se había formado también como actriz. Durante estos años ha participado en numerosos seminarios, talleres y cursos sobre teatro y sobre diversas disciplinas humanísticas, en España y en otros países europeos. Ha recibido el magisterio de dramaturgos como Cormann, Sanchis Sinisterra o Marco Antonio de la Parra. Ha publicado *Foto finis*, *Oración por un caballo* y *Pieza paisaje en un prólogo y un acto*. Esta última obra obtuvo el premio Buero Vallejo, que convoca el Ayuntamiento de Guadalajara, y ha sido estrenada por la compañía Abiosis Teatro en Madrid y en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. Además, la autora ha escrito *Los hijos de las nubes*, que ha sido estrenada en la sala Cuarta pared, de Madrid. Recientemente su propuesta «El proyecto Milgram» ha sido seleccionada para el programa Escritos en la escena que, en el ámbito del laboratorio Rivas Cherif, ha puesto en marcha el Centro Dramático Nacional.

Un concierto de despedida, la obra que ahora se publica, fue elaborada en el marco del ETC de la sala Cuarta pared. El resultado provisional del pro-

ceso, en el que participó el director de escena y músico Óscar Villegas, fue mostrado al público en sesión única. La pieza responde al propósito que mueve la dramaturgia de la autora: la voluntad de escribir un teatro político. Para ello recupera algunos paradigmas que tuvieron vigencia durante la segunda mitad del siglo pasado, como el teatro documento y su tendencia al tratamiento ritual de los materiales utilizados para la reconstrucción de un determinado episodio histórico, pero pretende también actualizar dichos modelos. Así, utiliza referencias próximas y reconocibles, emplea algunos lenguajes contemporáneos, como el rap, y sobre todo recurre a formas propias de la postmodernidad, como el desenfado expresivo o la irreverencia con motivos, temas y mitos prestigiosos, la ironía o el pastiche estético deliberado. Así, el coro, heredero de la tragedia griega, referencia ineludible en la obra de la dramaturga, adopta como vía de expresión el rap de la Sirena, que sirve de contrapunto a los parlamentos que pronuncian los personajes del Hombre y la Mujer, y que adopta un tono cáustico y reivindicativo, abiertamente provocador.

Sin embargo, tras este recurso a la ironía, mucho más marcado que en anteriores piezas de la autora, se dibujan sus principales obsesiones temáticas. Los modos de exilio, éxodo y exclusión —también o, sobre todo, de una generación joven empujada a marchar—; la violencia armada y la destrucción de lugares y vidas humanas; la asunción de la responsabilidad y la culpa; la reflexión histórica y moral sobre la memoria, el testimonio y la representación son habituales en el conjunto de su obra y se muestran con fuerza en *Un concierto de despedida*, expresados a través de motivos que son recurrentes en la escritura de la dramaturga, tales como los viajes, asociados al exilio pero también a la necesidad del testimonio, o las fosas, que remiten inevitablemente a la memoria, a la responsabilidad y al lugar del testimonio sobre la violencia. *Un concierto de despedida* es una muestra de teatro ético y político en busca del lenguaje adecuado para la expresión de esa rabia a la que hacíamos referencia y que, en su investigación, recurre al cuestionamiento metateatral —también metaliterario— que advertiremos en algunas otras piezas y que es frecuente entre los dramaturgos de esta generación. El empleo de la cita adquiere aquí un particular relieve con el recuerdo de los *Tristia*, de Ovidio, en lo que dista de ser un mero ejercicio cultural, puesto que responde a esa voluntad de «arrugar» el tiempo a que se ha referido en alguna ocasión la dramaturga, voluntad no muy alejada del tratamiento dialéctico brechtiano que tan presente suele tener la obra de Lola Blasco.

Marta Buchaca (Barcelona, 1979) es licenciada en Humanidades por la UAB y titulada en Dirección de escena y Dramaturgia en el Institut del Teatre de Barcelona. Ha recibido formación también en la Universidad de Lovaina y en el Obrador de la sala Beckett, donde ha asistido a los talleres de Sanchis Sinisterra, Belbel, Spregelburd o Mayorga, entre otros. Compagina su actividad como dramaturga con la escritura de guiones para la televisión y con diversas colaboraciones radiofónicas. *L'olor sota la pell* ha recibido el premio Joaquim Bartrina, de Reus, ha sido estrenada en la sala Beckett y ha conocido la publicación. *Plastelina* obtuvo el Ciutat d'Alcoi y el accésit del Marqués de Bradomín. La obra ha sido también publicada. Además ha estrenado *En conserva*, en la sala Beckett. Aportó el texto *Están arriba* al proyecto colectivo *Mein Kapital*, estrenado en Barcelona y Madrid.

Litus, la obra que ahora se publica, está escrita originalmente en lengua catalana y ha sido traducida al castellano por la propia autora. *Litus* aborda el tema de las relaciones personales y las relaciones íntimas en un microcosmos de gente joven, vinculada por sus lazos de amistad, de pareja y de familia. Es un territorio que la autora ha transitado en otras ocasiones —p.ej. en *Plastelina* o en *Están arriba*— y que configura una parte significativa de su universo dramático. Las relaciones personales que establecen —o que advienen— están marcadas por la tensión, por la desconfianza y por la impermeabilidad, notas que desmienten la supuesta cercanía que sugieren los vínculos entre ellos y que cuestionan el desenfado con el que ocasionalmente se comunican. La situación amable que funciona como marco de referencia en *Litus*, una fiesta entre amigos, contrasta con toda una red de sucesos, de pensamientos, de temores o de deseos que quedan ocultos y que envenenan esa pretendida amistad (extensible, desde luego a la relación de pareja o las relaciones familiares). La acción dramática conducirá a un desvelamiento —parcial— de ese mundo oculto, pero, sobre todo, pone de manifiesto el desconocimiento entre los seres humanos próximos, la violencia implícita —que a veces se hace explícita— entre ellos, y la imposibilidad de una convivencia armónica o fecunda. Lo sugerido, lo no dicho o lo insinuado adquieren un mayor peso dramático que la frase pronunciada e inequívoca.

Marta Buchaca emplea, debidamente remozados, recursos propios de modelos que han funcionado con eficacia en determinada comedia dramática del siglo XX. La situación de la cena —vale para fiesta o encuentro— de un grupo de amigos o familiares, que se reúne con algún pretexto, y que deriva después en una serie de sorpresas y de acusaciones entre ellos, ha

inspirado innumerables funciones de teatro en las que salen a la luz verdades que habían permanecido ocultas. El modelo es muy eficiente desde una perspectiva teatral, porque juega con la expectación, con el golpe de efecto, con el cambio en la trayectoria previsible para los personajes, etc. Marta Buchaca lo maneja con destreza, e incluso hace una referencia de índole metateatral al uso de estos procedimientos en una réplica del personaje de Pepe. El teatro lo ha empleado tradicionalmente como un recurso de crítica social, es decir, ha imaginado a sus personajes como gentes de las clases acomodadas para poner al descubierto su hipocresía moral. En este texto tampoco esa dimensión de crítica social está ausente, pero la intención es menos evidente y más inquietante, por cuanto parece alcanzar un entramado social más amplio y una mayor profundidad. No es irrelevante que los personajes sean jóvenes que no ocupan una posición de poder o que no necesariamente se encuentran en una situación pujante desde una perspectiva económica, circunstancia que apunta de nuevo hacia uno de los problemas y de las lacras que pesan sobre este país.

Blanca Doménech (Madrid, 1976) es titulada en Dramaturgia por la RESAD. Ha desempeñado tareas en el ámbito editorial y docente y ha trabajado como guionista de televisión. Ha escrito teatro y relato corto, género en el que ha obtenido algunas distinciones. En la actualidad colabora con las actividades del Nuevo Teatro Fronterizo, dirigido por José Sanchis Sinisterra, y participa con asiduidad en seminarios sobre humanidades y teatro. Ha publicado obras como *Eco* o como *Vagamundos*, que obtuvo el Premio Calderón de la Barca en 2009.

Punto muerto, la obra que aquí se publica, podría calificarse, sin exceso, de teatro de urgencia. O de teatro de circunstancias, entendido este término en un sentido histórico que apunta hacia un acontecimiento sobre el que la dramaturga desea intervenir. Su reacción frente a la tristemente célebre reforma laboral perpetrada por el gobierno español al dictado de la cúpula de la CEOE, recibida por muchos como un ejercicio de desvergüenza y como un atentado contra los derechos de los trabajadores que desbarata los logros que la sociedad había conseguido mediante un esfuerzo de décadas, no puede ser sino directa y urgente, lo que en modo alguno significa obvia o maniquea. Si su texto más logrado hasta ahora, *Vagamundos*, se caracterizaba por su complejidad, por su capacidad de sugerir y por su condición enigmática, *Punto muerto* prefiere la contundencia, la rabia de la protesta ante la injusticia, pero consta de una cuidada elaboración dramática.

El texto está vertebrado sobre el monólogo de Germán, el protagonista, que ha llegado una mañana cualquiera a su oficina de trabajo. Esa realidad se ha ido volviendo hostil para él, por lo que se refugia en el cuarto de baño, donde, significativamente, lo confinará la dramaturga durante el tiempo del monólogo. Un cuarto de baño es un territorio de paso, un lugar tabú, una dependencia imprescindible pero asociada a lo sucio o a lo vergonzante, un espacio higiénico y antihigiénico, a la vez, lo que permite establecer una analogía con su situación. El monólogo nos revela el estado de ánimo del protagonista y su condición de oprimido por una organización del trabajo deshumanizadora y alienante, pero también nos permite avistar sus contradicciones, sus miedos, sus miserias y su progresiva inclinación hacia la violencia como respuesta al trato vejatorio y asfixiante que él mismo recibe. Pero, desde la perspectiva de la construcción dramática, el monólogo nos proyecta hacia situaciones y personajes que componen el entorno vital y profesional del protagonista, mediante la creación de escenas imaginadas por este, técnica que permite desplegar una doble acción teatral, a la que se suma una tercera, ofrecida por el relamido y abyecto discurso oficial, impuesto a través de la megafonía. El proceso de descomposición —de destrucción, en cierto modo— padecido/ejecutado por Germán se propone como imagen y como aviso. Y las resonancias del expresionismo y de un hiperrealismo moderno se contraponen con situaciones profundamente humanas, como la que afecta a María, la pareja de Germán.

Diana I. Luque (Madrid, 1982) es licenciada en Filología inglesa por la Universidad Autónoma de Madrid y titulada en Dramaturgia por la RESAD. Ha cursado el máster en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad Complutense. Trabaja como profesora en la ESAD de Valladolid. Ha colaborado en esta revista, *Acotaciones*; ha ejercido como directora de escena, ha participado además en seminarios y en algunos proyectos internacionales, ha cultivado el relato corto, etc., conjunto de tareas que revela una personalidad activa e intelectualmente inquieta. Se han publicado algunos de sus textos teatrales, como *Felicidad, marca registrada* o *Ex-preso a Bélgica*, que ha sido también estrenada. Además, se ha publicado *Tras la puerta*, texto que mereció el premio Ricardo López Aranda en 2011.

Fictionality shows, que ahora se edita, posee una ágil construcción teatral. La autora utiliza una técnica narrativa y coral que deja paso en ocasiones a una escenificación versátil de determinadas situaciones en un eficaz ejercicio de extrañamiento, muy propicio para una historia que, en

caso contrario, podría abocar a la truculencia o al melodramatismo. Se prefiere sin embargo una cierta ambigüedad en el relato, el ofrecimiento al lector/espectador de más de una posibilidad sobre lo que sucedió o pudo suceder. Dos personajes, ÉL y ELLA, interpretan a su vez a los personajes de la historia y, a la manera de un coro, comentan, ponderan o apostillan las incidencias del propio relato. La elipsis, las fracturas o las deliberadas contradicciones en el relato, la contraposición entre lo que se piensa o se desea y lo que se dice o se hace proyectan y agrandan una historia contada desde una rigurosa economía de medios. El ritmo es rápido y remeda la vertiginosa acción de los sucesos referidos, que evocan una pesadilla paradójicamente verosímil, resultado lógico del encadenamiento de culpables cesiones del territorio íntimo y de una codicia estúpida, desmesurada y banal. La crítica de una violencia frivolidada y socialmente admitida, y del papel de unos medios de comunicación acanallados hasta extremos incompatibles con un mínimo sentido ético es también la crítica de una sociedad cuya irresponsabilidad colectiva la convierte en vulnerable. El esquema, al que hemos hecho referencia en algunas de las piezas anteriores —y que se repetirá en algunas de las siguientes—, de una violencia proveniente de las instituciones, o de la sociedad en que convivimos, que termina por contagiar al individuo y propiciar en él comportamientos violentos aporta una reflexión recurrente en las dramaturgas de esta promoción y adquiere aquí una extraordinaria —e inquietante— viveza plástica.

Por otro lado, y como era perceptible en el texto acaso más ambicioso de Diana I. Luque, *Tras la puerta*, el universo dramático de la autora refleja un mundo familiar marcado por el desconocimiento, la desconfianza y la ocultación, aunque este inmenso vacío en la cohesión y el afecto entre los miembros de la familia se encubra bajo apariencias de normalidad, de respetabilidad o hasta de sencilla felicidad burguesa. Así, el modelo socialmente aceptado encubre un profundo desasosiego que genera la destrucción anímica, y finalmente física, de esas familias.

Vanessa Montfort (Barcelona, 1975) es licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Ejerce el periodismo y es una prestigiosa narradora, que ha obtenido diversos premios y distinciones, entre los que destacan el Premio Ateneo de Sevilla 2010 por su novela *Mitología de Nueva York*, o su condición de finalista en el Premio Silverio Cañadas de la Semana Negra de Gijón. En el ámbito teatral ha recibido formación en el Royal Court Theatre, de Londres, donde ha sido invitada para realizar estancias en 2007 y 2008, y donde ha tomado talle-

res con dramaturgos como Harold Pinter, Tom Stoppard o Martin Crimp, entre otros. Entre sus textos dramáticos figuran: *Quijote show*, *Flashback* (a la espera de un estreno próximo), *La mejor posibilidad de ser Alex Quantz* y *La cortesía de los ciegos*, que fue incluido en el programa de textos radiofónicos emitidos por RNE en este año 2012. Además firmaba la dramaturgia de *La Regenta*, a partir de la novela de Clarín, que se exhibió recientemente en los Teatros del Canal bajo la dirección de Marina Bollaín.

Las variaciones del golpe, título polisémico y sugerente, que ahora se publica tiene un tema claro: el maltrato de género. Y tiene también un inequívoco contenido crítico, una toma de posición contundente por parte de la dramaturga. No obstante, se ha evitado el peligro de lo previsible y de lo obvio. Como en otros trabajos suyos anteriores —*La cortesía de los ciegos*, *Flashback*—, Vanessa Montfort maneja los mecanismos de construcción dramática destinados a poner en evidencia aspectos oscuros de las relaciones humanas que se ocultan tras impecables apariencias de respetabilidad o de elegancia formal. *Las variaciones del golpe* está estructurada en cuatro momentos, que se corresponden con las variaciones de la pieza musical que se ejecuta al piano en el café en el que transcurre la acción. Este recurso técnico permite crear una tensión temporal, apurada aún más por la breve salida de Adriana al servicio, de manera que «se obliga» a los personajes a responder a la situación antes de que termine la partitura, en un exigente manejo de la unidad de tiempo. Proporciona además un segundo elemento de tensión o de contrapunto, entre este concierto y el sucedáneo de combate entre el Abogado y Daniel. Y la tensión dramática se extiende a un tercer plano: el que crea el ámbito elegante y refinado en que los ha reunido el abogado de su padre —el café, el piano, el vino— y el escaso conocimiento de ese mundo por parte de Daniel y Adriana, circunstancia que los sitúa ya en disposición de perder una batalla desigual que apunta hacia la crítica de una violencia que surge de la superioridad de clase social y del desprecio al inferior.

Sin embargo, *Las variaciones del golpe* no se contenta con un mecanismo dramático eficaz. Es más, renuncia a la legítima posibilidad del golpe de efecto, del giro inopinado o de la evolución de los acontecimientos hacia un sorprendente desenlace, aspectos que sí habían tenido cabida en los textos anteriores que citábamos. *Las variaciones del golpe* es un texto doloroso, que prefiere la búsqueda de la intencionalidad a través de la exploración del lenguaje empleado por los personajes y que desvela actitudes y conductas muy diferentes de aquellas que dicen practicar. La palabra está construi-

da de modo que los espectadores podamos advertir, más que sospechar, un trasfondo oscuro, algo que no pueden, no saben o no quiere decir, o, más aún, algo que dicen sin tomar conciencia del verdadero sentido de sus palabras. Silencios y omisiones, sobrentendidos, expresiones socialmente asumidas pero moralmente intolerables, negaciones de lo evidente, atisbos de violencia explícita que apenas se ocultan o incapacidad para asumir la gravedad de situaciones violentas inaceptables salpican esta intensa pieza.

Vanesa Sotelo (Cangas do Morrazo, 1981) es licenciada en Periodismo y titulada por la ESAD de Vigo. Trabaja como periodista y ha colaborado en diversas publicaciones teatrales: *Artez*, *Primer acto* o *Revista Galega de Teatro*. Ejerce también como actriz y como directora de escena. Su obra dramática ha obtenido diversos premios y distinciones, entre los que destacan el premio Abrente, para *Campo de covardes*, el premio Josep Robrenyo por *Memoria do incendio*, publicada por la editorial Artezblai, o el premio del IV Certamen Diario Cultural de Teatro radiofónico por *Indoor*. Además ha publicado *Panóptico*, *Azotea* y *Tiniñoara* y ha estrenado *Kamou-raska*. Ha sido dramaturga residente del Centro Dramático Galego.

Frontera, el texto que ahora se publica, tiene como tema dominante el control migratorio por parte de los países occidentales. Aunque el texto no mencione explícitamente ningún lugar concreto ni se proporcionen referencias específicas, es fácil adivinar tras la propuesta de la escritora, una crítica implacable a las restricciones inhumanas y ciertamente ajenas a cualquier forma de derecho, aplicadas en las fronteras españolas o también en las de otros países de Europa o en los Estados Unidos, por ejemplo. *Frontera* evidencia, como otros trabajos anteriores de la dramaturga —*Panóptico*, *Memoria do incendio*— la influencia fecunda de Foucault y de Kafka. La obsesión por la vigilancia y la seguridad, la imposición de unas reglas implacables, pero carentes de humanidad, de sentido e incluso de coherencia, la asepsia falaz e hipócrita de la que se rodea el confinamiento de los seres humanos, la prolongación inacabable de trámites y de esperas, la vejación encubierta por la apelación a la norma, etc., se vierten en *Frontera* mediante procedimientos estéticos deliberadamente dislocados, con ribetes expresionistas, que recuerdan a los modos del pensador francés y al autor de *La condena*. Así, el solapamiento de espacios y tiempos, al que también había recurrido la dramaturga en los textos anteriormente citados y que permite aquí imaginar un tratamiento caleidoscópico de la escenificación de *Frontera*, sugiere una inquietante composición en abismo y revela cómo los ordenamientos y las segregaciones humanas, una vez admitidas, no

tienen límite y afectan progresivamente a todos los colectivos sociales, de modo que el propio vigilante es también un ser sometido a restricciones. En ese proceso de sistemático confinamiento, el lenguaje debe ser depurado primero y pervertido después, tal como advertimos en la expresión de un discurso oficial poco solvente y dominado por el eufemismo y la negación, pero convertido por la fuerza de la repetición y de la imposición en el único territorio aceptado. Este lenguaje atrapa a los personajes y los hace sus víctimas hasta el punto de que llega a contagiar a algunos de ellos. El discurso oficial trata de anular cualquier forma de discrepancia, pero también cualquier posibilidad de realización humana, cualquier sueño, cualquier proyecto, cualquier emoción íntima. La única manera de resistirse a todo ello radica en la no aceptación del lenguaje impuesto. La despersonalización —formalmente heredera también de Kafka y del expresionismo— deja vacíos nombres y rostros y hasta la condición y las relaciones familiares de los personajes, pero, precisamente por ello y paradójicamente, es ese vacío el que apela al lector-espectador, el lugar en el que debe colocarse la crítica.

María Velasco (Burgos, 1984) es licenciada en Comunicación audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, donde ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados. Además es titulada en Dramaturgia por la RESAD. Ha participado en el proyecto ETC de la sala Cuarta pared, asesorada por Borja Ortiz de Gondra. Como resultado del proyecto, se escenificó en dicha sala *Günter, un destripador en Viena*, que más tarde publicó la revista *Primer acto*. En la misma sala se estrenó *Perros en danza*, que había obtenido un accésit en el premio Marqués de Bradomín y que ha sido publicada en la colección correspondiente. También ha sido publicada *Nómadas no amados*. Ha escrito otros textos, de los que merece destacarse *Entre todas las mujeres*. La propuesta de María Velasco ha sido seleccionada para la segunda fase del proyecto Escritos en la escena que el CDN organiza en el marco del laboratorio Rivas Cherif.

Manlet, la obra que ahora se publica, constituye, ya desde su ambivalente título, una reflexión distanciadora y metateatral, marcada por la ironía con los referentes clásicos y por su acentuada irreverencia. *Manlet* tiene mucho de homenaje a Heiner Müller. La primera réplica así lo sugiere y el aire mülleriano se mantiene a lo largo de un texto dividido en nueve escenas —quizás fuera más pertinente decir en fragmentos— en las que se alternan los monólogos (Hamlet, Gertrudis, Ofelia, Medea y Jasón) y los diálogos, siempre de dos personajes. El texto entrevera las historias de Hamlet y de Medea, tal vez como recuerdo a *Hamlet máquina* y

Medea Material, de Müller. Y, como el dramaturgo alemán, María Velasco propone una lectura de *Hamlet* y de *Medea* desde una perspectiva contemporánea, en la que los anacronismos deliberados son frecuentes y su intención crítica y política es perceptible a través de las cáusticas referencias y de las asociaciones insólitas e incisivas. La lectura recupera la violencia de las historias de Shakespeare y Eurípides y glosa y amplifica las situaciones desde la carga sexual implícita o explícita que contenían en los originales. Las traslada a un lenguaje contemporáneo caracterizado por el desenfado y por una cierta complacencia en esa dimensión perversa de la sexualidad. Como sucede en otros textos de la dramaturga, por ejemplo, *Günter, un destripador en Viena*, *Entre todas las mujeres* o incluso en *Nómadas no amados*, la violencia y el sexo establecen una relación intensa y ritual, en la que resuenan además ecos de Deleuze, Bataille, Genet, Pasolini o Koltés. Pero, a diferencia de los textos mencionados, en los que la sexualidad de los respectivos personajes femeninos llevaba implícito un singular sentido de ingenuidad, de abnegación y de pureza, compatible con un erotismo exacerbado y hasta viscoso, heterodoxo respecto a la norma moral y social dominante por momentos, y con un tono abiertamente provocador, en *Manlet*, sin que esté del todo ausente aquella extraña pureza, predominan las sensaciones de despecho, desenfado reivindicativo y brutal y hasta de cinismo en ese uso de la sexualidad por parte de los personajes de Gertrudis y Medea. El trabajo sobre el lenguaje, en el que, como es habitual en las obras de María Velasco, se mezcla una diversidad de registros y no se rehúyen ni el lirismo ni la obscenidad, no se limita a un ejercicio de estilo, sino que constituye una herramienta crítica, una forma de impugnación de modelos sociales aceptados o impuestos.

El teatro español cuenta con siete nuevos textos. Decía que estaban escritos desde la rabia y creo confirmada esa impresión primera tras el recorrido por las obras de estas autoras. Pero además su escritura parece caracterizada por esa reflexión constante y abierta sobre el lenguaje. Sobre la percepción de la palabra como algo que se contamina casi imperceptiblemente y que es preciso depurar, si se quiere llevar a cabo una actuación política en una sociedad violenta e injusta. Pero es también una reflexión sobre lo que el lenguaje omite, sobre lo elidido, sobre el silencio y sobre la ocultación. En definitiva, su teatro se plantea como una pugna con el lenguaje, como una reinención de la palabra, indicio inequívoco de ambición en el arte de la escritura. Gracias, Lola, Marta, Blanca, Diana, Vanessa, Vanesa y María.