

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Heroína desde el silencio: Análisis de la travesía heroica de la protagonista en la autoficción *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* de María Velasco

Tesis para obtener el Título Profesional de Licenciada en Teatro
que presenta:

Mayra Valeria Carbajal Silva

Asesor:

Gino Luque Bedregal

Lima, 2021

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar qué imagen de heroína representa la protagonista de *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* de María Velasco a través de la travesía que la hace construir una identidad. Este análisis lleva a plantear que la caracterización de la protagonista de la obra no se corresponde con las características heroicas tradicionales por ser estas pensadas desde estructuras patriarcales a partir de una cierta imagen de masculinidad ideal. En la obra, la imagen heroica se construye a través del silencio y la sumisión, y se hace uso de la sexualidad para flagelar lugares del cuerpo como un mecanismo de autoataque en la relación que mantiene la mujer con los sistemas de poder que la vigilan. La investigación ha tomado como referencia el concepto de monomito de Joseph Campbell para examinar el tipo de aventura a la cual la protagonista se introduce, la concepción de espacios de performatividad que plantea Erving Goffman para analizar el proceso de construcción identitaria que la protagonista realiza de manera cronológica y la teorización sobre la escritura autoficcional (Phillip Lejeune, Ana Casas y Manuel Alberca) aplicada en el teatro, que deriva en un análisis semiótico del texto y de sus aspectos formales. Así, se concluye que la protagonista mantiene una identidad parametrada en la que la heroicidad se hace presente de forma femenina debido al silencio que debe mantener desde el estigma de su género subordinado a una cultura religiosa, patriarcal y colonizadora.

Palabras clave: heroína, dramaturgia contemporánea, autoficción femenina, identidad, María Velasco

A mi madre, Alicia



AGRADECIMIENTOS

En estas líneas, quisiera agradecer, en primer lugar, a mis padres, Justo y Alicia, por apoyarme en todo momento a seguir adelante en una carrera poco convencional, llena de incertidumbres en el contexto en que nos encontramos. Pese a las dudas, siguieron insistiendo con su apoyo y proporcionándome una educación de calidad y manteniendo un hogar lleno de valores. En especial, a mi madre, Alicia, por quien investigo, le dedico este primer trabajo a la mujer que es y quiso ser: “Grande, grande como la jirafa; fuerte, fuerte como el elefante”. A mis compañeros de la carrera, en especial a Stephy y Erick; y del curso de tesis, a Franco y Bea, y a las chicas de LQNEPND. A Alonso, por responderme las llamadas telefónicas cuando ya no sabía qué escribir.

A Víctor Casallo, por proporcionarme material teórico con dedicación e interés.

A María Velasco, por darme de su tiempo y disponibilidad en su agenda para responder a mis dudas sobre la obra que, para mí, ha sido una gran crítica social identificadora.

A Fernando, mi terapeuta, por recibirme siempre y darme minutos extra para escucharme, ayudándome a encontrar un camino de tranquilidad y desapego.

Con especial cariño, a mi asesor, Gino Luque, por la paciencia, comprensión, disponibilidad y compañía en este proceso. Por introducirme a la dramaturgia, a esta obra y por ser un guía y maestro que me ha compartido conocimientos con humildad cada vez que me aproximaba, generando un ambiente de confianza y comunicación en las aulas.

Por último, sin sonar pretenciosa, a mi capacidad de levantarme siempre después de la tormenta.

ÍNDICE

RESUMEN	ii
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTOS.....	iv
ÍNDICE	iv
ÍNDICE DE TABLAS	vii
ÍNDICE DE FIGURAS	viii
INTRODUCCIÓN	1
Marco conceptual	19
1. Autoficción.....	20
2. La noción del héroe.....	26
3. Construcción de la identidad	34
CAPÍTULO 1: LA AUTOFICCIÓN COMO RECURSO REPARADOR DE IDENTIDADES	43
1.1. Datos para la contextualización de la obra.....	47
1.2. Las voces de la alteridad	53
1.3. La llamada a la aventura	68
CAPÍTULO 2: ¿CÓMO SE CUENTA LA IDENTIDAD DE LA NIÑA?.....	80
2.1 El negocio del cuerpo y del intelecto.....	86
2.2. La conformación religiosa: el legado de la primera mujer	96
2.3. La aventura heroica de construirse como mujer.....	109
CAPÍTULO 3: ¿QUIÉN HABLA EN LA HISTORIA? LA EMISIÓN DE DISCURSOS Y RECEPTORES ANTE LA INTIMIDAD	118
3.1. La identidad en la forma temporal de la estructura	125
3.1.1. La identidad en los diálogos	127
3.1.2. La identidad en los paratextos.....	136
3.2. El regreso de la heroína.....	140

CONCLUSIONES	150
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	160
ANEXOS.....	168
ANEXO 1: ENTREVISTA A MARIA VELASCO	168
ANEXO 2: ENTREVISTA GRABADA A MARÍA VELASCO	172



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Cuadro de pactos de Manuel Alberca (2006).....	22
---	----



ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1. Esquema de locutor y receptor (doble enunciación) de Ubersfeld (1989).....131
- Figura 2. Esquema de división de espacios de locución de García Barrientos (2012).133



INTRODUCCIÓN

Abordar un tema como la heroicidad desde una perspectiva femenina parte de un interés académico de comprender la autoficción y la dramaturgia del yo que responden a una motivación personal y artística que se refleja, en la práctica de la dinámica, un estilo de forma femenina. Ahondar con mayor profundidad en las circunstancias que la mujer ha vivido durante largo tiempo de convivencia con un mundo adverso, que se rige bajo configuraciones heteropatriarcales en situaciones cotidianas de la vida, ha generado en mí incertidumbre e incomodidad, que encuentro también reflejadas en diferentes manifestaciones artísticas donde la voz de mujer se hace partícipe sometiendo al dominio público lo que se espera de ella que se mantenga en lo privado.

Parece extraño que en la actualidad estos temas aún se tornen problemáticos y controversiales en una sociedad en la que se espera que los espacios sean accesibles para cada individuo. La mujer, otras minorías y el concepto de feminidad aún son apartados de las construcciones estándar de los grupos de poder. Así, se aparta y se considera desadaptado a cualquier individuo que no mantenga una identidad inteligible. De esta forma, construir una identidad resulta problemático para una mujer pues se debe encajar en modelos hegemónicos binarios de oposición. Esta oposición se comporta como determinante en las fronteras en las que hombres y mujeres tienen permiso de desenvolverse, clausurando placeres, deseos y gustos, donde predominan los ideales de los primeros sobre las segundas (normalmente visto como el biológicamente más fuerte o con mayor capacidad de resolución) sobre las segundas. Por esta razón, algunos movimientos feministas buscan disolver las estructuras binarias. Sin embargo, la misma crítica a esta encuentra una disyuntiva en la figura identitaria que coloca al sujeto de referencia, la mujer. La imagen única de mujer a la que alude no comprende la heterogeneidad que abarca el “ser mujer”, pues no representa raza, etnia, religión, clase social entre otros aspectos. Por ello, incluso los mismos movimientos resultan perpetuar las mismas

estructuras patriarcales a las que pretenden disolver, al instaurarse como modelos únicos desconociendo la pluralidad.

En un mundo en el que la mujer parece no encajar ni siquiera en las luchas que pretenden defenderla, se ha encontrado en el arte un espacio de cuestionamiento, reinvención de estructuras y visibilidad de crisis, denuncias y deseos de comprender la naturaleza de ciertos comportamientos. La escritura como medio de expresión de sentimientos y vivencias también es un medio de conformación identitaria, específicamente una escritura que se mira a sí misma y que problematiza la noción de autor.

Las escrituras del yo o autoficciones, según Manuel Alberca, son “relatos que se presentan como ficticios, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (2007, p. 158). Además, tienen la peculiaridad de otorgarle un lugar a aquellas voces que los sistemas de poder no perciben o, mejor dicho, se han negado a percibir. Estas escrituras permiten que lo más profundo del ser se explore en la narrativa intentando llegar a conclusiones y observaciones de un pasado personal a través del uso de la memoria y la rememoración, que ahora ocupan más disciplinas y se adaptan a una poética del autor. Además, el acceso a una educación y a la profesionalización ha permitido la investigación en disciplinas académicas como las ciencias sociales y las humanidades, pero también, ha permitido a creadoras y creadores dar uso al arte como medio de protesta, concientización, exploración y cuestionamiento además del fin de entretenimiento, proponiendo preguntas a quien observe y posicionándose en circunstancias en las que ellos tampoco podrían resolverlas. De esta manera, se presenta la realidad desde la mirada del autor o autora permitiendo que el espectador tenga acceso a un espacio compartido de observación e interpretación.

En la dramaturgia y el teatro, así como en la literatura, sus aproximaciones se adaptaron a la representación de un cuerpo en escena que se traducía a través del texto. Ahora

la complejidad misma de entender el género autoficcional se trasladaba al complejo mundo teatral en el que la literatura dramática y su representación colocaban alter egos en escena interpretados por actores. La dificultad fue creciendo y así su uso. Aunque, desde mi perspectiva, lo más complicado en el género vuelve a ser el plasmar un yo que parte de un referente y es trastocado por la ficción. Es entonces donde interviene la memoria, tanto personal o colectiva, realizando una exposición de la privacidad hacia el exterior convirtiendo al lector/espectador en espía de experiencias ficcionalizadas o ambiguas que se generan a través de un pacto de no verdad o de verdades dubitativas (distinto del pacto llamado “pacto de verdad” que se da en la autobiografía o de las convenciones de lectura de la ficción).

Entonces, me pregunto, cómo es que este proceso de indagación y luego exposición desde la intimidad no representaría una aventura. Así, también me pregunto por qué no la vivencia femenina, que es expuesta por autoras, se asemeja a una aventura heroica. Sergio Blanco afirma que la heroicidad desde el mismo emprendimiento autoficcional de quien revela públicamente una confesión estuvo por mucho tiempo velada. La exposición como confesión implicaría un desahogo en el que no interesaría tanto si lo enunciado es verdadero o falso, sino cuál es su función en la historia. En otras palabras, desvelar aquello que está oculto en cada uno para desahogarse es un acto heroico autoficcional (Blanco, 2018, pp. 75 - 79). Posicionándome desde tal perspectiva femenina y siendo partícipe de la adaptación del cuerpo y mente, cómo adaptar una subjetividad no implicaría una metamorfosis dolorosa y confesional. Es por ello que vinculo el proceso autoficcional desde la escritura de la privacidad con especificidad en la forma femenina como un proceso arduo que implica una aventura expuesta desde lo más profundo del referente a la que se puede denominar heroica, que, a su vez, otorga la idea de un viaje, una mudanza en el proceso de construcción identitaria, cuyo punto de inicio es la ignorancia y se dirige hacia el punto final del aprendizaje, que se atraviesa un camino escabroso.

En la mitología y las grandes narraciones se observa hombres valerosos que arriesgan sus vidas emprendiendo un viaje, gestando un carácter heroico. Este carácter no se le niega a la mujer. Ambos son considerados héroes en tanto ella adapte su comportamiento a la virilidad. Qué imagen heroica se observa, entonces, si ella no se adaptase, si, desde la feminidad que los sistemas de poder definen, la mujer abordase una aventura desde su subjetividad. Por ello, propongo analizar una obra autoficcional de María Velasco, ya que cuestiona paradigmas con un estilo desatento a lo convencional demostrando una naturaleza cruda en el ser humano. Desde una analogía de su autoría, en un uso del alter ego, construye una dramaturgia entregando su biografía corporal y textual en la que indaga sobre su pasado y su presente prediciendo qué podría llegar a acontecer en su futuro partiendo de cómo se ha formado. Como ejemplo de ello y lo que el acto confesionario implica, la obra se adapta en un proceso de transformación en el que la protagonista sacrifica su cuerpo ante pruebas impuestas donde adquiere un aprendizaje que, en sentido paralelo, la autora reelabora a partir de experiencias personales haciendo de este un texto que representa la heroicidad en la biografía y en la ficción. Encuentro, por lo tanto, que estas características me permiten realizar, además, una lectura sobre el personaje protagónico enfrentado a la historia para afirmar un carácter heroico en su naturaleza.

Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra, estrenada en la Sala Cuarta Pared el noviembre de 2020 es, por el momento, su último texto escrito, en el que narra el proceso de la escritura de su tesis doctoral y la conformación identitaria de una niña en un mundo que la coloca entre la violencia hacia la mujer y la explotación de recursos naturales desde la estandarización de los sistemas. Se tratan temas de roles de poder impartidos por diferencias de género, compromisos que el género femenino debe afrontar para obtener méritos, la construcción de la identidad a partir de los círculos sociales en los que la protagonista se encuentra, y el abuso y colonización de identidades y de territorios para satisfacer las

necesidades capitalistas. El texto, también, se caracteriza por su forma de composición, donde la dramaturga utiliza una forma de presentación de este en la que se observan los diálogos de los personajes y pensamientos de la protagonista en relación con los sucesos, realiza regresiones al pasado y se sirve de metáforas para concretar el tema colaborando en una metamorfosis de un cuerpo poético y ficcional. Además, al ser autoficcional, también reflexiona sobre sí mismo, los hechos que lo inspiran y quedan plasmados en la trama y sobre su proceso de escritura.

La relevancia y presencia de la voz femenina es el enfoque de la investigación, ya que considero que, en los espacios de las artes escénicas, tanto como otros, las diferencias entre hombres y mujeres y su producción artística aún es una novedad. Y considero relevante, además, enfocar el análisis en la heroicidad, porque se conocen las hazañas de Antígona, Medea o Juana de Arco, que trasladaron su feminidad al espacio público o se adaptaron a este, sin embargo, aún no se conoce sobre las heroínas contemporáneas, es decir, qué significa ser heroína hoy.

Por ello, la investigación tiene como objetivo responder a qué imagen de heroína contemporánea presenta María Velasco. Todo ello a partir de una propuesta personal de lectura de la obra que se basa en la construcción identitaria considerada como una aventura que, si bien es un drama de estaciones o tiene una estructura episódica, no lineal, pero que esa propuesta no es incompatible con la forma de leer que presentaré en la investigación, lo cual implica leer a la protagonista como una heroína y analizar la progresión del proceso de aprendizaje, aunque este no sea estrictamente causal o lineal. En ese sentido, los objetivos específicos de este trabajo son identificar las características identitarias que surgen a través de la ficcionalización del personaje en la escritura del texto y examinar, desde este recurso autoficcional, la problemática en la construcción identitaria de la protagonista. Además,

también se consideran en el análisis tanto los elementos simbólicos que consolidan el discurso de la obra como los aspectos formales en su relación con la construcción identitaria.

Por lo mencionado, pretendo analizar a la protagonista de *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* en el marco heroico. Así, mi hipótesis para esta tesis sustenta que ella no se corresponde con las características heroicas tradicionales por ser estas pensadas desde estructuras patriarcales a partir de una determinada imagen de masculinidad ideal. En la obra el paradigma de la heroína se hace presente a través del silencio y la sumisión, pero utilizando la sexualidad como herramienta de contra y autoataque ante sistemas sociales tiranos y ante sí misma en su aventura. Y, por último, la composición de la obra también contribuye a la visualización del personaje en este nuevo enfoque heroico debido a la fragmentación de los sucesos que no tienen una naturaleza lineal convencional. Así se relaciona el espacio creado por la escritura con la situación de la protagonista que construye un efecto heroico.

Esta investigación cuenta, entonces, con tres capítulos que buscan responder a cada objetivo específico planteado anteriormente. La estructura abarca, en primer lugar, la contextualización autoficcional a partir de hechos que se relacionan con la vida y cultura de la autora en el que, también, analizo las voces autofccionales presentes en ella y cuáles son los efectos que los hechos tratados en la contextualización tienen sobre los personajes de la obra. Luego, enfatizo el análisis sobre la identidad de la protagonista considerando una actuación frente a diferentes espacios, considerados auditorios, bajo la premisa de Erving Goffman, según la cual la identidad se representa a través de una actuación frente a grupos específicos, lo que se sostiene con la performatividad en un campo metateatral de identidades preestablecidas, como lo plantean Joseph Thacker y Richard Hornby. En tercer lugar, llevo la investigación hacia un análisis de elementos formales que se vinculan con los temas de la obra en un proceso semiótico. Cada capítulo, por su cuenta, concluye con un análisis de la

aventura heroica que parte desde el llamado a realizarla; su introducción, el segundo capítulo; y el desenlace final sobre la travesía en el tercer capítulo. Además, anexo dos entrevistas realizadas por mí a la autora entre el 2020 y el 2021, donde la autora reflexiona sobre la temática, aspectos semióticos y la función autoficcional del texto. Esta investigación mantiene como ejes de análisis el teatro de María Velasco y la escritura femenina, la autoficción o las escrituras de yo, la noción de héroe y la conformación de la identidad del individuo actual.

Diversos artículos se han aproximado al tipo de teatro que María Velasco ejerce como joven dramaturga y el análisis semiótico sobre sus obras. Antes de realizar una introducción al teatro de Velasco y posteriormente al análisis de *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* es necesario abordar un punto inicial que hace referencia a la escritura femenina y a la escritura del yo o autoficción realizada por mujeres. Esto posee relevancia en la investigación, ya que, a partir de esa diferenciación, muchas mujeres logran construir una identidad discursivamente. En esa línea, uno de los cuestionamientos más relevantes sobre el análisis en torno a la escritura femenina engloba la interrogante sobre si la escritura tiene género o no, que ha estado tomando forma desde algunos años atrás debido a la continua presencia de escritoras y creadoras en la literatura y la dramaturgia, espacios que involucran a Velasco. Entonces, “¿deberíamos usar el género (o la identidad sexual) del dramaturgo (-a) como factor diferenciador, en otras palabras, como herramienta de selección del corpus?” (Moszczyńska-Dürst, 2015). La respuesta a esta pregunta puede colocar opiniones en contraposición, por un lado, las posiciones que se encuentran a favor afirman que es posible porque este tema forma parte de las representaciones socioculturales. Las posiciones en contra resultan por afirmar que el arte no posee género. Susana Reisz (1994), por otro lado, afirma que los textos pueden ser, en contra de la voluntad del autor, tomados como “experiencia social indudablemente marcada por la identidad genérica” (p.123). Esta

afirmación apoya el cuestionamiento anterior con el que la investigación se introduce hasta que se posiciona la responsabilidad en la interpretación del investigador, lector o espectador. Según Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2015), el estudio de la escritura realizada por mujeres tiene como finalidad comprender la cultura de los/las creadores/as desde estas aproximaciones.

No obstante, es necesario comprender por qué existe una diferenciación hacia la escritura femenina. La primera línea de aproximación se relaciona con el estilo de la escritura a partir de la formulación del lenguaje. Nelly Richard (1993) se plantea la pregunta sobre si la escritura tiene sexo. Si bien su acercamiento es a través de la literatura, puede que sus aproximaciones sean útiles para el arte escénico. Para Richard (1993), la escritura de mujeres “arma el *corpus* sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género” para poder hablar de una escritura femenina (p. 129). La idea de este tipo de escritura plantea dos problemáticas desde la visión de esta autora. En primer lugar, “la concepción naturalista del texto falla con obras donde la escritura protagoniza un trabajo de desestructuración/reestructuración de los códigos narrativos”, en segundo lugar, “hace de lo “femenino” el referente pleno de una identidad-esencia, sin tomar en consideración el modo en que identidad y representación se hacen y se deshace en el transcurso del texto” (p.130), es decir, se estarían utilizando dispositivos simbólicos para remodelar la escritura en vez de enfocarse en el contenido.

Sin embargo, el lenguaje y la escritura no podrían ser indistintos a las diferencias de género, ya que sería caer nuevamente en un encubrimiento de las fuerzas heteropatriarcales que Monique Wittig (2002) defiende cancelando la contraposición –la masculinidad- del género de creación y aseverando la especificidad de lo que la feminidad refiere, ya que, referirse en el lenguaje a lo masculino sería enfocarse en lo general. Ante ello, Richard propone una adecuación: la teoría literaria femenina debe incorporar una escritura de utilidad

textual y la identidad como un juego representacional. Con esto, la autora se refiere a construir identidades a partir de la escritura utilizando el lenguaje y los medios simbólicos en beneficio de la creación representacional. Tomando una idea que Diamela Eltit adhiere al concepto de “escritura femenina” una positiva relación a lo *femenino*: una herramienta de modificación del poder central y contraria que pueda ser impartido por géneros que, frente a lo dominante, se mantengan en crisis (citado en Richard, 1993, p.133). Con lo último, se sostiene la idea de que la escritura no tiene género o, si lo tiene, puede ser impartido por quien lo desee sin importar la identificación de género del creador o creadora. Esta es una línea de análisis que se aparta de la premisa de que la mujer es la única que puede contrariar los esquemas heteropatriarcales y hace la competencia creativa más inclusiva.

Una segunda línea de análisis se coloca en contraste haciendo referencia al campo sociocultural, es decir que la escritura y la producción artística son un reflejo de los espacios culturales en los cuales el/la creador/a participa y cómo estos espacios moldean su identidad. La mujer se introduce a una nueva actividad en las artes que principalmente le correspondía a los hombres y lo realiza utilizando todo lo que ya conoce: el miedo, las injusticias, la incertidumbre, el silencio y el cuestionamiento desde el espacio íntimo en el que ellas habitaban en su producción. Por ello es que una de las características de la escritura femenina es la exposición de los pensamientos que suceden en los espacios privados de las creadoras como una invitación a la desobediencia (Tornos, 2014, p.178) que ocurre como respuesta a las normativas categóricas impuestas a las mismas mujeres desde centros de poder. Maider Tornos (2014) advierte este desacato a la norma como un acto político que le hace frente a la historia propuesta desde el psicoanálisis, aunque, de igual manera, es utilizado como estrategia a favor de la escritura. La historia vista desde el psicoanálisis y la medicina es el conjunto de características que se hacen visibles en el cuerpo y la mente que desenfrenan el comportamiento a un estado irracional. Si en algún momento fue otorgada como una

calificación a un aspecto femenino, luego se la concibió como un aspecto posible en todo sujeto.

Si se considera la histeria como herramienta de escritura, entonces, se utilizaría, en primer lugar, para desarticular el lenguaje, este uso no deja de vincularse a lo que se mencionó en Richard anteriormente: la femineidad como modificación de la escritura; y, en segundo lugar, como una “descalificación del cuerpo femenino” (Tornos, 2014, p. 177). Es decir, que escribir en modo femenino es mantener una identidad subversiva ante los dispositivos de poder. La descalificación que se hace presente se debe a que la mujer o los aspectos femeninos utilizan la categorización que les fue impartida para desarticular la norma o desestabilizar los estados hegemónicos que han acostumbrado los comportamientos femeninos a la esfera privada.

Ahora bien, esta perspectiva puede ser tomada como un acto de lucha por parte de la mujer creadora, sin embargo, esta lucha no parece llegar a un fin específico porque se caracteriza por ser circular. De esta manera, la palabra que se acerca a esta percepción es la de resistencia que incluso debate la idea de subversión proponiendo que la producción femenina es una constante mantención y lucha dentro de la hegemonía. Las escrituras históricas de las mujeres, así, solo pueden ser concebidas desde tal punto, ya que no representan ningún alivio (Hégéle, 2018, p. 281). En otras palabras, que la escritura femenina implique constantemente la destrucción del cuerpo y la mente de la mujer no es un espacio para el desfogue de sentimientos, sino que es un lugar para encarnar los malestares e incertidumbres que se manifiestan en los espacios privados.

Silvia Hégéle (2018) concibe esta circularidad y exposición del espacio privado, que toma de Jacques Derrida, como un ritual de curación. Así, “tenemos por una parte la escritura como terapia, una especie de lugar para la expansión [*sic.*] del pensamiento. Luego, como un lugar donde las angustias femeninas cobran forma” (p. 281). La terapia, en este caso, es un

intento de sobrevivir y la exposición de las angustias un intento de mantenerse viva. De esta manera, el ritual se hace posible como un proceso de adentramiento a lo que implica escribir desde la femineidad. Desde el lenguaje, la creadora se adueña de la experiencia y se hace a sí misma, representando, no solamente a ella, sino a una comunidad identificada (Arfuch, 2012, p. 55).

El proceso anterior se hace presente en las escrituras del yo, en el diario íntimo, en la autobiografía o en la autoficción. La relación que tiene este género de escritura con la escritura femenina es el espejo del pensamiento que se plasma en el proceso creativo (Hégéle 2018, p. 281). Ese espejo del pensamiento, como se mencionó, no es un alivio, sino que es un recordatorio que la creadora debe vivir cada vez que se aproxima a una escritura desde el yo. Shirley Jordan (2013) también observa este carácter de índole destructor dentro de las escrituras realizadas por mujeres que hablan de sí mismas. La posición femenina no se ha desarrollado de manera activa en la sociedad y, como ya se ha mencionado, los permisos que se le concedieron se limitan a esos mismos espacios privados en los que el silencio es una de las cualidades más sabias para toda mujer que aprecie su cuerpo y la vida deben guardar.

De hecho, para Susana Reisz (1998) ese rol de lo privado en la esencia de lo femenino forma parte de la dicotomía entre lo masculino y lo femenino en relación con las construcciones de género: no es posible otorgarle al autor la construcción de un lenguaje privado, sin quitarle a ese lenguaje la categorización del género (p.120), ya que los espacios han sido divididos con relación a los roles que los individuos categóricamente han sido colocados. No cabe duda de que en la actualidad el prejuicio a que un hombre practique una actividad del espacio privado es casi inexistente, sin embargo, podría deberse, también, a lo que vuelve a ser un tema que nuevamente Reisz (1998) menciona que la masculinización o androgenización de espacios y actividades por la inmersión de la mujer a prácticas a las que anteriormente no podría haber entrado (p. 128). De manera contraria, el hombre se habría

introducido a los espacios que antes solo ocupaban las mujeres. La subordinación se ha mantenido presente y, de igual manera, el poder de los roles. Esto se suma a la experiencia femenina, es por ello que las experiencias que se narran desde la escritura del yo son excesivas y violentas, porque se entabla una conexión entre trauma y escritura de la mujer para demostrar la herida que aún no termina de cicatrizar en la sociedad. Nuevamente, el ritual se hace presente como un medio de supervivencia.

Lo que se realiza con este ritual dentro de escrituras referenciales de despoje de ideas, sentimientos y testimonios se caracteriza de valor memorial. Traer al presente narrativo o representativo la rememoración individual o colectiva, lo que se expone es el pasado que se ha quedado como marca imborrable en la existencia del creador, que no se presenta únicamente en la memoria, sino que se combate con el recuerdo día a día (Arfuch, 2012, p. 47), es ahí que se encuentra una explicación a la supervivencia constante contraria a la subversión. Es por ello que la carga violenta de recordar en el pasado y en las esquinas de la memoria implica un sacrificio y desnudar la intimidad. Por ejemplo, esto se hace presente en *La soledad del paseador de perros* o *Los dolores redondos* de Velasco, textos en los que se hace referencia a conflictos de pareja que recaen en manipulaciones perpetuadas por aquel al que se le permite desentenderse de responsabilidades afectivas o la presentación del cuerpo como campo de batalla para el sexo y la figura física para satisfacer los estándares de belleza. La dramaturga somete las experiencias y situaciones del ámbito privado en escena. A esto, el término específico que Hégéle tomó y que se ha utilizado en esta contextualización es *pharmakon* que en primer lugar toma el significado desde el griego de remedio, pero que Derrida asume como "este fármaco, este medicamento, este 'filtro', tanto remedio como veneno" (citado en Hégéle 2018, p. 281). En otras palabras, Velasco expone sus experiencias a manera de ritual, de modo que sirven de expiación y, a la vez, de trampa para la memoria. Así mismo, para Jordan y Reisz, esta escritura también sirve para construir espacios de

identificación semejantes a partir del reconocimiento por parte de quien observe, es decir, entablar una conexión con el lector o el espectador. Sobre este reconocimiento que suscita la identificación colectiva tratarán nuevamente Reisz en *Formas de autoficción y su lectura* (2016) y Juan Manuel Urraco en *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea* (2011), análisis que introducen, en primer lugar, la participación del lector en la experiencia de las escrituras del yo y, en segundo lugar, la noción de exterioridad en la intimidad. Aquí se introducen cuestionamientos retomando las temáticas anteriores en relación al género y la escritura autoficcional que aparecen por un sentido representacional que refleja la creadora.

La producción femenina, entonces, ha entrado en un proceso de análisis y cuestionamientos sobre su esencia. Para esta investigación y sus fines, vincular la heroicidad con la misma producción dramática lleva a respuestas sugerentes en el campo de las escrituras referenciales actuales que han tomado la literatura y, por consiguiente, el teatro. Es por ello que se vincula a María Velasco en el ámbito de las creaciones a partir del género, ya que su estilo y poética toman una forma que se adhiere a un proceso de escritura. Es decir que la memorización y la utilización de las referencias propias del yo se vinculan con una práctica poética. La crítica, por su parte, genera interpretaciones sobre su trabajo y la posiciona en lugares, formatos y discursos. De esta manera, la imagen de esta dramaturga trastoca los pensamientos de grupos sociales.

María Velasco nació el 24 de mayo de 1984 en Burgos, España. Es Licenciada en Comunicación Audiovisual, Máster en Práctica Escénica y Cultura Audiovisual por la Universidad de Alcalá de Henares, Doctora en Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid, Licenciada en Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático y profesora de posgrado. En el 2009 estrena una de sus primeras obras *Günter, un destripador en Viena* en la sala Cuarta Pared de Madrid por motivo de la beca ETC de la misma institución. Ha sido premiada con galardones como el Premio Calderón (2009), accésit

en el Premio Marqués de Bradomín (2010), Escritos en la escena de CDN; ha publicado en editoriales como Teatro de papel, Injuve, Primer acto, Acotaciones nº28, Autores en el Centro de CDN, Insulia: Revista de letras y ciencias humanas; y estrenado en salas como la Cuarta Pared de Madrid, el Teatro Jovellanos, Nave 73 en Madrid, el Teatro Pradillo, Teatro Valle-Inclán, Teatro Alfil y el Teatro Español, entre otras salas, muchos de estos estrenos debido a las becas o premios obtenidos.

Distintos autores han reflexionado sobre el quehacer dramático y escénico de la autora, muchos otros se han acercado con dudas e intrigas y el resultado de esas aproximaciones ha sido investigaciones académicas, artículos, entrevistas e invitaciones a conferencias. En un prólogo que Alberto Conejero, dramaturgo y poeta español, realiza para la edición de la obra *Librate de las cosas hermosas que te deseo*, se refiere a la autora como La Velasco, ya que, “por aquel entonces, y con una precocidad apabullante, Velasco había entrado, por lo nocturno y nominal, en ese Olimpo castizo de las artes donde a las grandes se las invoca con artículo y apellido” (Conejero, 2015, p. 7).

En ella se encuentra el desborde del margen de la ficción que se posiciona en los hechos reales de personajes que representan el alter ego de la autora. “Dañar su escritura con esa intrusa llamada realidad” (Conejero, 2015, p. 7) puede ser un intento de representación de ella, pero también del resto, de las situaciones reales de la vida que cada espectador puede encontrar. Son “textos que nos permiten conjurar nuestros fantasmas con el escudo de la belleza” (p. 8), cada uno puede lograr identificarse y pasar de lo íntimo a lo colectivo. No solo la relación con el referente de la autora es una característica, sino la crudeza con que las historias se cuentan, y es que “nada tiene que ver la placidez con el teatro” (Conejero, 2015, p. 8). Existe una “pulsión caníbal”, según Conejero, ya que pareciera que se presentase en el texto para “devorarse”. El autoconsumo al que se somete es perceptible en la escritura que propone hablar sobre uno mismo. En palabras de Guillermo Heras (2017), se define de la

siguiente manera: “su escritura se hace desde las vísceras y, por eso, su fuerza es similar tanto cuando expone cuestiones que, sin duda ha vivido, como cuando nos habla a partir de otros referentes (lecturas, films, canciones, artes plásticas, etc.)” (p. 175) que no surge sin ningún argumento, sino como un grito desde lo más profundo del cuerpo.

Aunque, hablar de autoficción en Velasco parece no satisfacer la definición que ella prefiere para su producción, según ella “hay una relación directa entre las vivencias de un escritor y su obra” (Gutiérrez, 2017, p. 171), lo cual coloca la esencia de la escritura de esta autora en una contradicción, pues, si no considera su producción autoficcional, la exposición de experiencias parece ser, entonces, un documento. A esto “La propia María subtitula su obra como DIARIO DRAMÁTICO” (en mayúsculas en el original, Heras como se cita en Gutiérrez 2017, p 175), lo cual subsana un vacío. Para Hégéle, el diario, es un acceso a lo íntimo y destaca por una presencia femenina. Así, se sustenta la hipótesis que en Velasco se logra encontrar esa esencia.

La referencialidad y la escritura en torno al yo se hacen posible a través de una búsqueda de memoria, debido a ello es que Giovanna Manola y Eileen J. Doll categorizan a la dramaturga dentro de un “teatro comprometido”, ya que confluyen en su producción una rabia y necesidad de protestar en lo que se involucra la historia española de las últimas décadas. Manola encuentra en Velasco, con mayor atención en *Perros en Danza*, justificada la relación de sus padres y la influencia que en ella ha generado que parece realizar una actividad de control del pasado para reflexionar sobre la actualidad que también ha vinculado, por ejemplo, en otra dramaturga, Lola Blasco. El retorno al pasado sería una búsqueda de moralidad y cuestionamiento que se llevaría a cabo a través de una “exoneración de las pasiones mediante la identificación o la reflexión” (Entrevista a María Velasco por Manola 2014, p. 114). Utiliza ciertas décadas para mover la mayoría de sus personajes como la década de los sesenta como intermedialidad entre el pasado y el presente, que involucra a las

comunidades identificadas con relación a dichos tiempos o aspectos forzando al público a experimentar un dolor de la imposibilidad de crear belleza en una sociedad sometida a la violencia y al egoísmo heredera de una marca (Doll, 2014, p. 127). Aunque Doll no solo destaca el discurso dramático de la intermedialidad de Velasco, sino que adhiere elementos y signos de las puestas en escena y la estética definiendo un teatro que se compromete en todo sentido, dispuesto a una conexión completa con quien se haga presente y una actividad moral, como ha encontrado Manola.

Pilar Jódar menciona la marginalidad y la denuncia de la posición femenina que se realiza en la producción de Velasco de la que es consciente y no parece dejar atrás, nuevamente en *Perros en Danza*. El argumento es diferente a otros autores que destacan la diferencia de la escritura femenina. Para Jódar, la condición de ser mujer resulta expuesta como un sujeto que carece de voz y que no se encuentra autorizado (2017, p. 342). La problemática se centra en los personajes femeninos que en suma como artistas. Velasco introduce el contexto de la Guerra Civil española en el conflicto del personaje, Gerda Taro, que la mueve desde una perspectiva política. “Velasco presta mucha atención a la mujer en su consideración de víctima de la marginalidad” (Manola, 2014, p. 112, citado en Jódar 2017, p. 346). Esta marginalización también la identifica a ella, como mujer y artista, por ello es que cuestiona dónde ella puede encontrarse dentro del texto dramático, dónde se encuentra la posición del autor o autora quien se decide a presentarse en el texto.

Prefiero definir el teatro como metáfora visible que como conflicto dice Velasco. En todo caso, hablaría del encuentro catastrófico con el otro o de la pérdida catastrófica...Me gusta el teatro político, el riesgo formal (como amante que soy de la Nouvelle Vague) y ofender el decoro de nuestras anquilosadas democracias. Creo que, a estas alturas de la película, el humor solo es posible si es negro (Velasco, 2017).

Aunque, de manera contraria, se inserta otro debate: ¿trata Velasco de representar a las mujeres desde su posición? ¿Trata de hablar como mujer hacia otras mujeres? ¿O únicamente habla como un individuo sexuado (que asume un género) dentro del teatro?, ya que comenta que “hablar como mujer es un imposible” (citado en Fernández, 2018, p. 20). Ante ello, Velasco afirma, en una entrevista realizada para la edición de *Dramaturgia femenina actual* (García-Ferrón & Ros-Berenguer, 2017), que se ha convertido en una “discriminación positiva” el que se encuentren más mujeres en el arte porque responde a una deuda pendiente en la historia, una estrategia de irrupción de las estructuras en las que se encuentran, y comenta su agrado a autores que hablan sobre su género como Gertrude Stein, Violette Leduc, Lucía Berlín o Virginie Despentes. Sin embargo, encuentra interés en poéticas misteriosas como la de Angélica Liddell (en quien basó su tesis doctoral). Aunque, del mismo modo menciona:

Me planteo muchas veces que da igual si el trato que reciben mis personajes es masculino o femenino; que lo importante es que, en muchos casos, me sería indiferente el género de quien los interpretase, porque el teatro da esa capacidad de «ser otr@», porque no hay hombres ni mujeres biológicos sobre escena. No es casual que en mis primeras obras haya personajes transexuales a travestis, que se buscan a través de su sexualidad; ya entonces estaba la idea de que el género es una construcción fundamentalmente cultural. A veces me reprochado que en un *dramatis personae* hubiera más nombres de varón los mismos empresarios culturales que se encargan, vía castin tipo Lo que el viento se llevó, de asignar los personajes femeninos a mujeres de edad muy joven o que la aparentan gracias a la cirugía. Por todo lo anterior, cada vez prefiero escribir para una persona, un intérprete en concreto, su voz...su carisma (Velasco, 2017, p. 254).

En este sentido, a diferencia de lo que la crítica ha mencionado, la dramaturga no estaría escribiendo de manera única de mujeres y para mujeres, ya que afirma que “cada individuo no es una isla, pero sí una selva” (Velasco, 2017, p. 253). De esta manera, su poética no haría referencia a géneros únicos, sin embargo, sí se logra afirmar que su estilo de escritura es femenino por las características mencionadas en páginas anteriores que describen la naturaleza de la escritura femenina en términos que Nelly Richard ha abarcado.

Resulta complejo escribir para géneros específicos en ambientes donde las industrias culturales no son permisivas con el creador, aunque no es el único discurso que la autora posee con respecto a la práctica dramática y su relación con el género. Da igual si la lucha feminista se introduce en su escritura porque, de todos modos, ha afirmado que prefiere mantener al margen su poética de las agrupaciones surgidas en España últimamente que intentan realizar una militancia feminista a través del arte. Su manera de militar parece ser otra, como ella lo ha entendido, su activismo es “a través de la representación de la realidad”, ya que, por lo contrario, seguiría debajo del ‘zapato’ del patriarcado” (García-Ferrón & Ros-Berenguer, 2017, p. 254). Así, parece proponer dentro de los debates de género una neblina que esconde el naturalismo crudo del ser humano. Desde la escritura del yo, que abarca de manera general la autoficción, Velasco ha afirmado “centrarse en conflictos (humanos, sociales, políticos) a los que busca solución a través de la dialéctica, rehuyendo de estereotipos y clichés” (Fox, 2016, p. 135) en obras como las ya mencionadas, *Si en el árbol un burka*, *La espuma de los días* y la que se analizará posteriormente, entre muchas otras que posee la autora.

Jordan traza una línea opositora donde sitúa la escritura autoficcional narrativa o la escritura del yo en dos polos, por un lado, la auto-reposición: como un mecanismo de hablar de uno mismo; y por el otro, el “yo sociológico”: una manifestación sin género, más en referencia a la transpersonalidad. A María Velasco se la puede encontrar variando el discurso

dentro de aquella línea de opuestos haciendo referencia a más de una situación a la vez, con o sin género. De igual manera, las injusticias de género son temas tan relevantes en la actualidad que tratamos de encontrarlos en quien nos proponga una semejanza con el mundo real. Sí se puede afirmar, por otro lado, la radicalización de estos acontecimientos reales, que parecen desmesurados y ficticios pero que se relacionan con lo más profundo de la ambivalencia humana afirmando lo que sí se hace referencia en su escritura: una “escritura de lo próximo, la eventual capacidad de sanación de sus obras, su compromiso con la verdad material del cuerpo en escena, la necesidad de tratar con normalidad temas que se han considerado obscenos y su defensa de actitudes políticas como las posiciones feministas y de identidad sexual” (Fernández, 2018, p. 14). El análisis que se ha abarcado de la dramaturga durante su tiempo de producción se enfoca en las expresiones históricas, generacionales y sociales que como mujer expresa. Esta es una diferenciación específica que transcurre en el marco de suplir definiciones entre masculino y femenino dentro de los ámbitos de las manifestaciones artísticas. Como en todo momento, esto resulta en una separación y, como menciona Velasco, en una “discriminación positiva” que la crítica realiza. Si esta diferenciación sirviese para que las experiencias se valoren o se destaquen, la escritura propiciada por una mujer dejaría de ser una novedad. Pese a ello, como reflejo de las culturas en las que nos encontramos, la presencia de la mujer en el arte aún se mantiene como extraña y en mayor medida en el teatro, donde la colectividad del grupo depende de un presupuesto que provenga de alguna estructura o ente mayor. En el teatro la diferencia es visible y lo que logra Velasco es plasmar desde ese lugar la diferencia que en la sociedad aleja a la mujer de oportunidades que se obtienen por una traición.

Marco conceptual

Para esta investigación, como se ha abordado en el estado del arte de manera introductoria, se tratará la escritura de María Velasco desde una perspectiva que sitúa su

escritura, experiencia y construcción de personajes dentro del comportamiento femenino en la sociedad desde una visión del carácter y comportamiento heroico adhiriéndose a responder las preguntas y encontrar el objetivo planteado. En adición a ello, el análisis también abarca la autoficción por el estilo de escritura de la obra y la construcción de la identidad de la mujer dentro de los grupos masculinos. A continuación, se tratarán los conceptos escogidos y de qué manera se amoldan al objetivo del trabajo.

1. Autoficción

La definición de autoficción parte desde que Serge Dubrovsky acuñó el término luego de la publicación de su obra *Fils* (Hijos/as) en 1977. Sería este género la narración de sucesos reales de la vida del autor entrelazados con hechos no verídicos que realizan un pacto de ambigüedad. El término está asociado, de igual manera, a la autobiografía, desde esta perspectiva, se puede obtener una primera definición por parte de Phillip Lejeune: “relato retrospectivo...que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, la historia de su personalidad” (1986, p. 50). Lejeune afirma que Dubrovsky intenta completar un espacio vacío dentro de su definición y, como resultado de ello, aparecería la autoficción. Desde estas teorizaciones distintos autores han decidido abarcar el tema para lograr definir la autoficción; sin embargo, en su mayoría, la encajan en un espacio entre la autobiografía y la novela.

Manuel Alberca trató de definir dicho estilo en su libro *El pacto ambiguo* (2007) indicándolo como “novela o relato que se presenta como ficticio, en el que el autor manifiesta una evidente determinación de novelizar su vida”, como menciona en su artículo “Autoficción de un gozador de placeres efímeros” (2008, p. 1). Por ello, se puede asumir, de igual forma, que la relación entre el autor y el personaje se basa respecto a la identidad de cada uno, compartiendo el mismo nombre (p. 1).

De esta manera, se identifican en esta primera definición elementos importantes dentro del género: la novelización, la identidad (tanto del autor como del personaje) y el uso de hechos aparentemente ficticios. Ana Casas (2018), por su parte, concibe, dos tendencias para analizar el estilo. En primer lugar, desde la mirada de Serge Doubrovsky como quien le otorga el nombre al neologismo. Dicha idea, Doubrovsky es afirmada como una suerte de autobiografía experimental luego de la publicación de su novela. En esta primera tendencia de análisis Ana Casas (2018) reconoce aspectos como “narraciones dubitativas” y una “recomposición precaria de una identidad dañada” (p. 68). De dichos aspectos se entiende, en el primero, que las narraciones se presentan ambiguas en el momento del reconocimiento del autor o referente y, en el segundo, la necesidad de tocar temas relacionados a la intimidad del propio autor para otorgarles una presencia dialéctica a quienes no son recordados por la sociedad (p. 68). La segunda tendencia de análisis que Casas reconoce es, tal vez, más específica con respecto a la escritura es la “serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del autor” (p. 69). Es de decir que en él se puede reconocer los elementos ficcionales del relato. Estos elementos se reconocen a partir de no admitir la existencia de un yo referencial que es el escritor, inclusión de hechos poco probables o no creíbles para proceder a plantear un pacto de ambigüedad en el que no se reconoce la verdad o falsedad de los hechos narrados. Para ahondar más en ello y comprender las premisas de Casas, Alberca explica el procedimiento autoficcional desde la elaboración de autoficciones. Una vez introducido los campos en los que se moviliza, trata de “clonaciones del autor”, es decir que se crean copias de la identidad. El creador recogería genes del “ADN biográfico” pertenecientes a él mismo y los colocaría en un formato de novelización lo más parecido a la ficción y como resultado se obtienen dos variantes, la primera, un patrón neutral donde predominan los elementos biográficos, la segunda, la autofabulación fantástica en la que predomina la ficción. El proceso crea una ruptura entre “lo natural y lo artificial, entre lo

biográfico y lo ficticio” (Alberca, 2007, p. 29) enfatizando la construcción de identidad y la diversidad de ellas, se habla, entonces, de presencias yoicas, como mencionan algunos autores, que se basan en la referencialidad de la presencia de una identidad autoral que se ha adaptado en el proceso de construcción del texto, que es un fenómeno que en la contemporaneidad es destacado desde diferentes ciencias sociales y humanas. La autoficción destacaría tal característica del ser humano haciéndolo evidente, ya que “ningún ser puede mantener una identidad fija, sino que es cambiante dependiendo del tiempo y del espacio” (p. 30). Hasta aquí, se explican las dos tendencias que Casas presenta que, desde la perspectiva de Alberca, caracterizan la dinámica ficcional en concepción representativa o mimética de la figura del autor o evidencia de este autor en la obra (p.38).

El género no resulta aún definido con las características mencionadas. Incluso, al no ser una biografía por naturaleza, se podría llegar a encontrar en otro estilo que no alcanza su definición. Para la autoficción se genera un pacto que se encuentra entre la autobiografía como lo ha explorado Lejeune y la novelización, es decir que estas son reglas necesarias para el creador de autoficciones. En el primer pacto, el autor pretenderá decir la verdad en todo momento y se vale de su identidad. En el segundo pacto, el novelesco o de ficción no hay necesidad de saber la verdad de los hechos. Sin embargo, desde la autoficción se introduce un pacto entre los primeros dos, el ambiguo. Las novelas del yo encuentran su espacio en la ambigüedad ya que “se tratan de novelas que parecen autobiografías, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas” (Alberca, 2007, p. 65). Como se observa en la tabla siguiente, el pacto que se produce mantiene la identidad del autor en la narración y el personaje considerado en la autobiografía y se le agrega la ficcionalización del pacto novelesco que en dicho pacto no contiene las referencias de identidad, pero sí la invención (ver tabla 1).

Tabla 1
Cuadro de pactos de Manuel Alberca (2006)

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias autobiográficas	Autoficción	Novelas, cuentos
1. A = N = P (Identidad)	1. A = N = P (Pacto autobiográfico)	1. A # N A # P
2. REF. EXTERNO (- Invención)	2. FICCIÓN (Pacto novelesco)	2. REF. TEXTUAL (+ Invención)

Nota. A, Autor; N, Narrador; P, Personaje; -, menos; +, más. Tomado de “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” por M. Alberca.

Aunque la norma no aplica únicamente al creador. Reisz, quien ha sido citada anteriormente en el estado del arte, le agrega un participante, el “lector implícito”. Parte de la pregunta a quién se dirige el texto y propone dos destinatarios, los lectores “extraños” o desinformados que ven a los personajes como seres imaginarios y los que disponen de información, no se sustraen el impulso de pensar un vínculo real del autor/a (2016, p. 88). Es decir que, quien decida aproximarse a un texto o creación autoficcional, podrá acercarse conociendo poco o nada del autor referencial, de todas formas, la experiencia será diferente. Los lectores o espectadores que se aproximen al texto autoficcional tienen la labor de descifrar el texto como si fuese un código dentro de un pacto entre el autor, el lector y los hechos a narrar.

Las tendencias de análisis ya planteadas han sido identificadas en el campo de la práctica de la escritura literaria. En tal campo, se crean fórmulas en las que el autor puede ser el narrador y, al mismo tiempo, puede ser el personaje. En la práctica de escritura dramática y en la representación es probable que la problematización se conciba de manera diferente. En el arte escénico se necesita considerar distintos pactos entre el espectador y el autor. Esto se debe a que el autor no se representa como uno solo, sino que en la creación también participan el director escénico, el escenógrafo, el productor y todo aquel que ha formado parte de la creación de la obra antes de su representación; además, en el teatro nada puede ser real (García Barrientos 2014, p. 129). Para Dubatti, son elementos que forman parte del acontecimiento escénico como series poéticas paralelas y que colaboran en la elaboración de

signos (2011, p. 89). Esta es una inclusión bastante específica sobre a quién debemos reconocer como narrador y actor/*performer*. Para comprender quiénes están involucrados en la autoficción, diferentes autores toman la fórmula planteada por Lejeune: $A=N=P$ (vista en la tabla anterior). Esta fórmula le acarrea complicaciones para su ejecución, en especial en el teatro por las inclusiones de los participantes antes mencionados, por lo que José Luis García Barrientos (2014) propone la siguiente fórmula: A (autor) $\approx N$ (narrador) $\approx P$ (personaje) en la que la igualdad de identidad se cambia a posibilidad y agrega lo siguiente: $A \approx P$ que habilita la aceptación de que A (autor) puede abarcar a todos los autores referenciales posibles y puede ser el narrador o autor de la obra, el mismo actor y el personaje. La autoficción, según García Barrientos, pareciera ser la única realizable, por lo expuesto, en el teatro por el prefijo “auto” que no hace referencia, en este caso, a una sola persona, como la mayoría de autores han acordado, sino que el prefijo involucra al autor referencial del texto dramático y a las distintas condiciones de multiplicidad del yo, es decir, a la multiplicidad de identidades. Condiciones que involucran al cuerpo, al texto, al espacio, incluso al público. Todo es parte, en suma, de esta multiplicidad de la identidad. Ello se resume en la definición brindada por Ana Casas: “voluntad de deconstruir el yo autorial proyectado en la obra” (2018, p. 76).

Este yo y la proliferación de identidades creadas en escena no le pertenecen únicamente, como han mencionado García Barrientos y Dubatti, al actor como único creador, sino que están a cargo de una serie de composiciones que alberga un cuerpo poético. La autoficción escénica se justifica desde un trabajo que aparece desde la vanguardia que destacó el protagonismo del actor/*performer* y el proceso de creación. Es decir, que la mimesis toma un segundo lugar en la representación. Desde Konstantin Stanislavski, la creación tomó el cuerpo del actor como base creadora diferenciándose del ente poético que había que representar: el personaje. Mauricio Tossi, afirma que desde la dramaturgia del actor el “yo actor” se transforma en materialidad técnica produciendo, en primer lugar, la ruptura

del vínculo de encarnación entre el cuerpo del actor/*performer* con el personaje antes mencionado, en segundo lugar, se produce una exhibición del cuerpo del actor/*performer* como signo y, por último, la producción del *performer* (2017, p. 66). Es decir que se produce una poetización del cuerpo del actor que en la autoficción se traduce en sacrificio. Deriva de lo que ya se ha estado mencionando que la construcción de identidades y la exteriorización de lo privado al espacio público que regresa a lo que Juan Manuel Urraco define las escrituras del yo como una liberación de la realidad para intervenir en ella que supone una intimidad que involucrará a otros en una formación de comunidad. Tossi, define como una función política de la acción de autoficcional “convertir lo íntimo en un fenómeno colectivo” (p. 74) donde se hace una recomposición de una identidad dañada, ya que se tocan “puntos sensibles” y se da “voz a los excluidos” (Casas 2018, p. 68). Así, involucra una doble marginalidad del actor y del grupo comunitarios específico a quien se identifique. Tossi, además, analiza la marginalidad desde la producción dramática de Angélica Liddell como un documento de su vida que desencadena el trabajo de la dramaturgia del actor en una exposición del “nosotros” como comunidad. (2017, p. 77)

Sergio Blanco, en este caso, piensa la autoficción como un mecanismo para el autoataque (2018, p. 15) y observa que es un camino de apertura por la urgencia de encontrar al otro y a los otros (p. 24). Blanco, García Barrientos, Casas y Tossi coinciden en la permisión de estatus social que la autoficción promueve en su práctica dramática. Es decir, que permite deslizarse de un trauma insoportable que a algunos los ha llevado al olvido (Blanco, 2018, p. 14), además, si la autobiografía solo se les permite a los próceres, de los cuales queremos saber, la autoficción, por su parte, le otorga ese espacio a quien no tiene el reconocimiento social del prócer y le permite ficcionarlo (García Barrientos, 2014, p. 132).

En Tossi, la acción completa de autoficcional produciría una “multiestabilidad perceptiva” que Urraco también destaca. La multiestabilidad se compondría de todo aquello

que produce el cuerpo poético y se separa del signo y su significante. “El teatro es un acontecimiento de ausencias...pero también de presencias (la realidad/lo real, trabajo, convivio, series poéticas a priori, convivio, presencia del cuerpo poético presemiótico y cuerpo semiótico I)” (Dubatti, 2011, p. 97), es decir que contiene una simultaneidad de niveles de heterogeneidad que construyen un acontecimiento. En la autoficción, la ambigüedad de la identidad del autor y la fórmula del pacto ambiguo que García Barrientos ha intentado adaptar se soportan desde esa multiestabilidad perceptiva en la que el cuerpo del actor es exhibido y se revierten los significados.

Para esta investigación, el género autoficcional representa cómo la formulación de identidad se elabora tanto en la vida real como en la ficción. Así, su definición general y más específica es el entrelazamiento de hechos verídicos con hechos ficcionales en la producción artística. Las funciones que los autores anteriores han mencionado se suman a la definición apoyándola desde una perspectiva metafórica. De esta manera, el uso en el análisis de la obra se sustenta por la naturaleza del texto dramático que elabora Velasco. Además, que la finalidad de considerarlo en el análisis es encontrar una influencia tanto heroica en el texto autoficcional y su proceso de elaboración.

2. La noción del héroe

La heroicidad suele ser un camino dedicado específicamente a un individuo a quien el destino se le aproxima. Desde una visión cultural de del héroe este suele formar parte representante de una cultura o sociedad, es decir que es una construcción del contexto en el que se encuentre. Joseph Campbell (1959) afirma esta idea desde el monomito como una construcción elaborada que cada cultura utiliza como guía en sus mitos y leyendas como aprehensión cultural, aunque en cada una de ellas hay una función que cumplir. La representación constituye para una sociedad una actitud y comportamiento que no se espera

únicamente como arquetipo mitológico, sino como desarrollo y desenvolvimiento dentro de las manifestaciones culturales.

Para que un héroe pueda ser considerado como tal necesita ser ubicado en su acción que es el emprendimiento de un viaje que marcará un antes y un después en su vida y en la de su comunidad. A esto se le llama aventura heroica y sucede cuando el “hombre abandona la vida cotidiana y gregaria, respondiendo al llamado de lo desconocido, para afrontar una serie de peligros y sufrimientos” (Thomas, 1987, p.70). Campbell le agrega a la noción del héroe una característica más, de esta manera afirma que:

Los creadores de la leyenda raras veces se han contentado al considerar los grandes héroes del mundo como meros seres humanos ... La tendencia ha sido siempre dotar al héroe de fuerzas extraordinarias desde el momento de su nacimiento y aun desde el momento de su concepción (1959, p. 285).

A partir de ello, se introduce un debate sobre el destino del héroe o la posesión de caracteres heroicos que es una contemplación de cualidades fantásticas o incluso divinas que se pueden encontrar “dentro de todos nosotros” (p. 285). Así, el héroe no sería un ser inalcanzable como finalidad de cada uno.

Ya que el proceso de identificación del héroe debe basarse siempre en su recorrido o viaje, es decir, en su acción se le debe colocar en relación a su objetivo, reconocer el monomito de Campbell es un primer paso que identifica procesos del viaje y las pruebas a las que debe enfrentar. Si bien el autor caracteriza con actitudes frente a dichos eventos la naturaleza del héroe sigue inconclusa. Según Andrés Ortiz (1995), el héroe aparte de representante es un salvador, puede salvar a la comunidad a la que pertenece como salvarse a sí mismo que, si bien es individual, representará un hecho mismo.

Existen diferentes variaciones con respecto al código que plantea Campbell y suceden en el momento que los tiempos históricos son reinterpretados. Fernando Savater toma esta

idea para plantearla, en primer lugar, como una ética para la construcción de historias y proponer la aventura del héroe como una actitud que parte desde el querer y el poder realizarla. Esta actitud no es única, ya que se compone desde la virtud como fuerza y excelencia como una característica que el héroe debe poseer. La reformulación de Campbell y Savater señala que quien posee los caracteres heroicos, ya sea hombre o mujer puede ser denominado héroe o heroína en tanto siga las premisas planteadas. Sin embargo, en ambos se realiza la diferenciación de masculinidad y feminidad. Savater propone la virilidad como un rasgo necesario para el héroe se formula en contraposición a lo femenino, ya que se dirige “hacia una rigidez normativa” (2010, p. 117). De la masculinidad no se deslinda el desenfreno, además, resulta antiheroico recaer fuera de esos parámetros. Lo último explica diferentes actitudes que se logran observar en personajes de la literatura, la tragedia y los imaginarios de la historia como en manifestaciones culturales artísticas como la novela ática de Quéreas y Calíroo y Antígona o la vida de Juana de Arco. En los tres ejemplos, las protagonistas mujeres se enfrentan a la aventura de irrumpir las normas establecidas, sea en silencio, a manera de protesta o travistiéndose, respectivamente, para lograr sus objetivos. La supuesta muerte de Calíroo se introduce en una aventura fuera de su lugar de origen, por lo que Nazira Álvarez Espinoza (2019) afirma la capacidad heroica en este personaje femenino, al mantener la cordura que le corresponde a todo héroe por asumir el carácter masculino y no desenfrenar sus sentimientos. Aunque tal carácter no se sostiene a través del tiempo, porque la heroína deberá regresar de su aventura a la *polis* donde debe mantener su lugar y reivindica el rol de mujer. Lo mismo que debe hacer Calíroo luego de su encuentro con su amante Quéreas, lo hace Antígona, quien toma un rol masculino en el espacio público (Ríos, 2017) lo cual implica un peligro para la honra del hombre que la vaya a tomar como esposa y el cuidado que ella vaya a tener administrando lo concerniente al hogar y a la familia, ya que transgrede ya desestabiliza el orden al en realizar una labor tradicionalmente destinado a lo

femenino en un espacio tradicionalmente concebido como masculino (el espacio público, no el espacio doméstico). El contexto griego es normativo en cuanto a las conductas por género. Los personajes femeninos debían atravesar el luto que deja la guerra desde el silencio (Álvarez Espinoza, 2019, p. 104). Sin embargo, Butler, al encontrar una diferencia en el lenguaje social de la época que dividía la lengua vernácula de la soberana afirma que el enfrentamiento lingüístico entre ambos espacios, además de la reivindicación y luto que solicita Antígona, sigue sin adherirse a la soberanía de Creonte (2001, p. 48) Para Butler, a diferencia de Ríos Restrepo la forma de Antígona resulta ser femenina por la manera en que invade el espacio de la *polis* que es un espacio generalizado. Juana de Arco, por su parte, ejecuta su heroicidad como un travestismo que también es una inmersión a la masculinidad o al mundo público. En las tres se regresa a un estado femenino del espacio privado, en uno el regreso es con arengas y el trauma es casi inexistente, en la otra la muerte se propicia en un espacio cerrado y en la última el regreso conlleva a violaciones al despojarse del atuendo masculino.

Así, desde el mito y la creación de historias culturales la imagen heroica ha ido adaptándose. La mujer, en la antigüedad tuvo que tomar acciones correspondientes a la virilidad para poder luchar por causas que creía justas y unirse en lucha sin diferenciar su género. Sin embargo, mantienen el apego a la esfera privada; esta es una acción femenina que guarda relación con el luto. Lo mismo sucede con Calíroe guardando el silencio, la estandarización de su comportamiento como protagonista aun la mantiene en el marco de la feminidad. Ahora, el recorrido del héroe como representación, tomando la escritura como manifestación de las ideologías de cada tiempo, lleva a la percepción del héroe y de las imágenes iconográficas heroicas a una identificación por las naciones al momento de identificar a sus ciudadanos dentro de los territorios en los que se encuentran.

Ejemplo de la lucha por los ideales se encuentra en una temporalidad más cercana. En América Latina y España, la recurrencia a imágenes heroicas se manifestó de manera creciente desde las guerras de independencia que cada país llevó a cabo para liberarse de sus conquistadores, propagando imágenes y modelos a seguir que terminaban plasmados y dejando huellas como parte de una memoria colectiva en las naciones en busca de independización. Así, se observa una naturaleza diferente al comportamiento mítico. Chust y Minguez (2003) mencionan en el prólogo de *La construcción del héroe en España y México (1798 – 1849)*, que la imagen soberana de los reyes y príncipes dejó paso a héroes populares (p.11), guerrilleros que combatían en las guerras de independencia desde que los Estados soberanos y liberales, y la burguesía empezó a proliferar. Estos héroes eran patriotas y ciudadanos ideales que se unían a la causa libertaria por una decisión propia. Este héroe “puede ser un guerrillero, otrora bandolero que lucha contra un ejército de ocupación, o un ciudadano combatiendo en las barricadas contras las huestes del ejército real... o un político fusilado por sus ideas, o una mujer que cose una bandera prohibida” (p.9). De esta manera, la imagen heroica se construye de manera desmesurada y cumple la función de crear identidades colectivas a partir de la nacionalización de símbolos.

En esta misma línea, en la historiografía de las independencias, la mención a las mujeres como imágenes heroicas se limita al rasgo característico de ser esposa o amante de algún guerrillero, o como se menciona en el párrafo anterior, que tome una posición subversiva desde el ámbito privado. Elsa García cuestiona ese paradigma y realiza un análisis en torno a Leona Vicario, una de las figuras más importantes en la independencia mexicana, desde una mirada de la escritura literaria y la biográfica. En *Memorias y viajes: hacia una definición de la figura de la heroína* (2018) menciona que el recorrido de esta ha sido desigual frente al del héroe, incluso se le habrían otorgado los aspectos que se les otorgan a los héroes masculinos: lucha con honor (Álvarez Espinoza, 2019 p. 113) y “valentía, aplomo

y bravura” (Vicente-Díaz, 2016, s/n), que en realidad es lo que se espera de toda representación heroica, sin embargo, García parece no estar de acuerdo con aquella imagen. La razón por la que la mujer no es concebida dentro de estos parámetros es que “se ha minimizado la participación de las mujeres en los eventos políticos e ideológicos dado que su rol social las ha destinado a un estereotipo pasivo” (2018). La problemática ante ello es que la crítica, la prensa y el arte desestimaron la labor femenina considerándolas como “seres irracionales, dominadas por las *pasiones fuertes*” (Molina, 2002, p. 313). La mujer suele pertenecer a grupos marginados, que desde los impulsos de libertad desee cambiar los órdenes desde ahí puede ponerse en prueba su valor heroico (Vicente-Díaz, 2016). En *Y son fieras*¹ (1810-1814), Goya realiza una crítica a aquellas mujeres en edad fértil por haberse sometido a las pasiones de la guerra. Lo que el artista hace es una ironía sobre la irracionalidad de la participación de las mujeres enfrentadas a un grupo de combatientes armados (p. 313). La opinión pública, en este caso, ha calificado el desenfreno como femenino de la misma manera en que Campbell y Savater le suprimen de feminidad al carácter heroico. La razón proviene del reflejo de los caracteres histéricos que esta irracionalidad representa: no es una actitud digna de un héroe el desborde irracional de emociones, como ya se ha mencionado, y mucho menos el desenfreno de las pasiones.

Aunque a estos ideales heroicos se los puede rebatir con la forma psicológica, García identifica una de las características más importantes dentro del héroe: la búsqueda de libertad desde el viaje. Este viaje puede ser tomado de forma real o en sentido espiritual como una búsqueda de cada uno. La idea del viaje, sin embargo, tiene relación con la aventura del héroe que propone Campbell y Savater: el abandono del lugar de origen para que el héroe se someta a las hazañas que debe realizar para cumplir su destino. El regreso al espacio físico, pues

¹ Una previsualización de la obra se puede obtener en la página web del Museo Nacional del Prado en el siguiente enlace: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/y-son-fieras/a51fcbd7-c5f9-4c15-8a8a-acfd65f28863>

según Campbell siempre debe haber un regreso al lugar de origen, García lo percibe como un proceso mental. La capacidad de ser autoconsciente se introduce como una nueva característica en suma de lo que ya se ha reconocido como héroe. Los elementos que compondrían su imagen son los significados que le otorga a los rasgos de la realidad a partir de su razonamiento y deducción, esa acción no podría ser equivalente o equiparada a otros atributos de su imagen (Bajtín, 2003, p. 78). De esta manera, el héroe/heroína resulta ser un “agente que desea, ama o busca un objeto, y que se identifica con el sujeto de la acción” (Vicente-Díaz, 2016). Esta nueva premisa presenta la idea de un héroe que es infinito a través de la extensión de su mente y que no se limita únicamente por sus acciones. Es decir que se aplica el “hombre-límite” o individuo-límite como aquel héroe/heroína que lleva a la confrontación de los parámetros crean una posición liminar entre el sujeto y la comunidad (Ortiz, 1995, p. 390). La imagen clásica del héroe de carácter digno y sabio cambia y se le otorga una visión universal y democrática al aspecto.

La percepción autoconsciente del héroe no distingue entre géneros e identifica a un sujeto contemporáneo que desee emprender un viaje heroico de manera física o mental. Desde una mujer cosiendo una bandera en el espacio privado a una mujer que toma el espacio público en conflictos bélicos, los procesos para cada una son diferentes. Un ejemplo de ello lo encontramos en la literatura de Jane Austen, donde Iciar Álvarez Esteve (2019) en un estudio sobre las corrientes feministas a través de la novela *Orgullo y prejuicio*, plantea la idea de heroína. Sin embargo, ejecuta un análisis en relación a los aspectos de las mujeres de la historia que se posicionan contra las estructuras legitimadas a inicios del siglo XIX. Álvarez Esteve concluye que lo adecuado no es exigir un mismo nivel de profundidad de temas (feministas) al tópico más importante en la novela: el matrimonio. Pero la construcción de los personajes femeninos se caracteriza por poseer inteligencia y carisma, y por enfrentarse a los regímenes establecidos. El matrimonio siempre sucede por consentimiento y

admiración entre ambos (p. 35). El matrimonio, la educación y el rol de la mujer son temas que se tratan en el inicio del de las corrientes feministas, así como Laura Campiglia (2012) de la misma forma ha rescatado en un análisis de la misma obra, *Persuasión y Sentido y sensibilidad* la educación de las mujeres promovida desde el uso de demostraciones como la respuesta de Elizabeth Bennet a Lady Catherine después del asombro que se lleva por la falta de institutriz en la familia de la protagonista hasta la percepción de Elinor Daswood sobre Lucy Steele, son ejemplos de respuestas elaboradas de mujeres astutas que promueven la autoconciencia y la reflexión, y personajes contruidos a partir de la defensa de la educación en una época donde la mujer era considerada inferior (p. 156). Aquí se observa un retorno a concepciones sobre la mujer y su sentido heroico que se han expuesto con anterioridad y no se diferencian en demasía con las características de los textos clásicos y las normativas de la sociedad antigua. Sin embargo, ante todo, una primera conclusión, es que la imagen de la heroína, hablando en términos únicamente femeninos, es una imagen de subversión que ha irrumpido en los modelos hegemónicos de las culturas patriarcales.

En conclusión, existirían diversos aspectos para definir la heroicidad que concuerdan con lo mencionado por los autores. Entre ellos se destaca el “deseo de libertad colectivo signado por la aventura del viaje” (García, 2018). Dentro de este aspecto cualquier idea de movilización del sujeto sería un viaje, sea que lo emprenda de manera física, emocional o ideológica. En adición a esto, el concepto de heroicidad provendría de la idea de “lo humano visto con una máscara de lo divino, una especie de semidiós con cualidades excelsas y digno de ser imitado” (García, 2018). El reconocimiento de la propia mujer a enfrentar una aventura es una hazaña de reconsideración sobre sus raíces y sobre injusticias. En ella, el cambio se realiza para ella y para la reivindicación de su grupo comunitario que desde la antigüedad ha sido encerrada a espacios en los que su voz y su lengua no se reconocen entre las dominantes. Es decir que la subversión es el único mecanismo de defensa para el reconocimiento de su

comunidad. Para Ortiz, este acceso a tareas heroicas siempre variará en relación a las ejecutadas por los grupos masculinos. Es deber de ellas y del análisis encontrar modelos que se identifiquen como propios.

Para la investigación se encontró a diversos autores que definen la heroicidad desde una visión mitológica y una visión sociocultural. Entre ambas perspectivas, el fin de común acuerdo se encuentra en el deseo por ejercer una aventura, adentrarse en ella desde el querer y sobrepasar los límites que rodean al individuo. El héroe o heroína se caracterizan con ese título desde el carácter en el que se introducen al recorrido heroico. Es decir que, apartándose de una caracterización específica de los roles de género, la investigación deberá introducirse en este eje de análisis revisando la aventura de la protagonista. Campbell, por ejemplo, en los diferentes estadios que expone en relación al recorrido, también ejemplifica diferentes mitos en los que se puede construir el monomito y evidencia el carácter heroico de aquel individuo que se someta a la aventura. Este análisis corresponderá a ese tipo de metodología en el que la aventura y el carácter individual identifican a la heroína de la historia. Así, por ejemplo, enfatiza en realizar una lectura del recorrido y características heroicas de diferentes personajes míticos que también incentivan a que esta investigación proceda a realizar una labor parecida con la obra de Velasco.

3. Construcción de la identidad

Con relación a los aspectos que conforman la identidad se consideran las formaciones de la misma desde una visión en la que el individuo contemporáneo se construye a partir de una serie de delimitaciones. La formación de identidad en la actualidad implica que el ser humano está en constante revaloración y construcción de su propia identidad de manera creativa desempeñándose como artesano de su ser. Es decir que la identidad puede ser modulada y adaptada caracterizándose por su movilidad y mutación en diferentes etapas del ciclo de vida. Por un lado, la identidad que se forma es utilizada ante la sociedad para que sea

expuesta y utilizada como una carta de presentación; por otro lado, construir una identidad variable permite que el poseedor de esta se desenvuelva en diferentes ámbitos, grupos sociales y espacios.

Existen dos premisas que delimitan el abordaje del tema. La primera se resume en la forma contemporánea de comprender la constitución de la identidad y la segunda premisa aborda más que nada la identidad del sujeto contemporáneo, en este caso moderno y occidental. De esta manera, dentro de estas dos, distintos autores han aportado consideraciones importantes para el estudio de la identidad en la actualidad. En lo que respecta a comprender de forma contemporánea la constitución de la identidad, se introduce la característica narrativa que emplea el individuo para demarcar su propia construcción. Erving Goffman afirma que la identidad surge como un pacto o negociación que sucede cuando el individuo interactúa con el ambiente y lo que existe dentro de este, sean personas, situaciones, cosas y más. De esta circunstancia de la interacción, la estructura social es también relevante. Se deberá tomar dentro de este comportamiento dos posiciones: “*actuante* -un inquieto forjador de impresiones, empeñado en la harto humana tarea de poner en escena una actuación- y como *personaje* -una figura... cuyo espíritu, fortaleza y otras cualidades preciosas deben ser evocadas por la actuación” (Goffman, 1981, p. 268). Al tomar tales posiciones, el individuo, como actor, se preocupará por sostener una impresión por dentro de las numerosas facetas por las que es juzgado en sociedad. Esta satisfacción de las normas implica una preocupación amoral (p. 267). De la misma manera, Goffman realiza una diferenciación entre los grupos a los cuales el individuo forma parte, “pues aquello que el individuo es, o podría ser, deriva del lugar que ocupa su clase dentro de la estructura social” (2006, p. 134). El enfoque de este autor se concentra en la representación teatral que puede mantener cualquier individuo, por lo que se toma en cuenta la impresión que da y la impresión que emana de él (p.14), introduciendo al intérprete (actor) y al testigo (espectador).

Los lugares de ejecución se dividen entre espacios o, como Goffman ha llamado, auditorios, que acogen a intérpretes y testigos en el espacio común. Como toda actuación, la comunicación no se mantiene de manera pasiva, ya que el testigo se encuentra constantemente valorizando tal actuación.

La segunda línea del desarrollo de la identidad abarca la naturaleza de esta en el sujeto contemporáneo. Zygmunt Bauman (2005) afirma que buscar la identidad implica una tarea compleja de “cuadrar un círculo” que resulta imposible de cumplir en el tiempo real, no tienen tiempo límite, esa tarea solo podría resolverse en un tiempo infinito. En este sentido, se deben considerar diferentes factores para la construcción propia y en el otorgamiento de una identidad. El camino complejo de los privilegiados de estructurar una identidad abarca, de la misma forma que en Goffman espacios de otorgamiento. Las comunidades de vida y destino en la que los individuos viven juntos y las comunidades que se forman por ideas o principios son formuladores de aquello que el individuo se mantiene en búsqueda. El segundo tipo de comunidad es aquel que forma con más certeza una identidad porque mantiene la naturaleza variable de esta. El constante movimiento de ideas y pensamientos es una característica principal, por lo que Bauman (2005) le atribuye la premisa de mudanza al deseo de formar una carta de presentación. Aunque es necesario comprender la mudanza desde un primer acontecimiento que es el arrebato, por ello, el ejemplo que el autor propone sobre su vida en el que fue arrebatado de una identidad nacional por ideales que no se adherían a las expectativas polacas en relación al antisemitismo llevaron a su expulsión del país. Arrebatarse parte de la vida de un individuo comienza una puesta en marcha hacia “un fin específico” que, desde la perspectiva del autor es un recorrido infinito. Entonces, aquel constructor deberá preguntarse ¿quién es? al haber sido despojado de la oportunidad de ser alguien más, por lo que poder ser un individuo identificable no solo cobra sentido en el momento que se piensa en ser un alguien diferente (2005, p. 47), sino que es un privilegio al que no es tan

fácil de acceder. Si se piensa en grupos minoritarios o personas con escasos recursos en países en formación ser alguien diferente a quien uno ya es no es una prioridad, sino que es poder superar las adversidades y sobrevivir a diferentes mandatos sistemáticos. Además, refutando la teoría estructuralista de Goffman, Bauman repotencia la noción de identidad en los tiempos actuales que se llena de abarrotadas identidades y cada ser humano, sea hombre o mujer, es libre de conseguir una. Por lo que, ahora en el mundo moderno, las identidades ya no son únicamente espacios específicos, sino que cambian y fluctúan de manera constante a lo que llama “identidades de guardarropa”, pues no se precisa de una identidad fiable para mantener en el tiempo.

Las identidades cambiantes y variables que sostienen el mundo moderno, como ya Goffman y Bauman argumentan no son únicamente efectuadas por el individuo. Si bien en ambos autores se encuentra la idea de otorgamiento de identidad, para Mary Bucholtz y Kira Hall “La identidad es el posicionamiento social del yo y del (de los otros)” (2017, p. 1) que le otorga la agencia de identificación a quien observa al intérprete en los grupos sociales o auditorios lo que hace que la jerarquización vuelva a parecer en el plano. Sin embargo, estos auditorios son más específicos de los que plantea Goffman, ya que se aplica en la interacción entre individuos. En el primer autor, el análisis del intérprete se hacía a través de la expresión no verbal, para Bucholtz y Kira este análisis implica la conversación entre dos o más participantes que defiende la construcción identitaria desde un enfoque sociocultural. Para ello, es necesario considerar las formas lingüísticas de las que los individuos hagan uso, la sociedad y la cultura. Para ambas autoras, el nivel interaccional debe ser considerado dentro del análisis porque se valorizan los comportamientos de los individuos. Esto quiere defender, nuevamente a las identidades cambiantes y proporciona otro tipo de principio de análisis en la interacción que es la emergencia de identidades que son reguladas desde la conversación

entre participantes y que no se mantienen a lo largo del tiempo en el ciclo de vida de un individuo.

De esta manera, se mantiene la construcción identitaria como un mecanismo de ambos frentes que se comunican, donde uno de ellos, el observador, posee más poder sobre el otro, ya que designa una imagen sobre el actuante. En Foucault, la observación del espectador sobre la vida de los actuantes se basa en un mecanismo de vigilancia y corrección. Así, tomar el estudio de las cárceles es útil como ejemplo de la jerarquización. La sociedad occidental ha basado sus mecanismos de vigilancia en sistemas correctivos hacia los individuos con la finalidad de perpetuar comportamientos acordes a las ideologías de los sistemas de poder. La modulación de los comportamientos sostiene la asignación de identidades, lo que mantiene que no es una tarea única del individuo como menciona Bauman, sino que parte de la construcción se les asigna a sistemas fuertes que denominan y dominan las normas. El cuerpo y el alma del individuo son las masillas que se moldean. El primero, como un bien accesible (2002, p. 32) y, el segundo, como una modulación que penetra el bien físico para limitar la voluntad y el pensamiento (p. 24). Son formas de juicio que se centran en la calificación de la persona para determinar su valor moral dentro del grupo social. Estas son regulaciones políticas y el cuerpo se comporta dentro de ese ámbito porque lo delimitan, lo someten y exigen signos de él (p. 12). Las limitaciones aparecen, también, para procurar los cuerpos útiles como artefactos políticos en los que se pueda manejar el saber, es decir, que cada individuo debe ser mediado para procurar ser un medio de productividad en el uso social. Ya no solo es cuestión de limitación y modulaciones del cuerpo, para que la utilidad sea posible la vigilancia abarca procesos disciplinarios.

Desde estas medidas, trasladar el uso de la disciplina en la vigilancia hacia la estructuración que los sistemas políticos y las definiciones del psicoanálisis en torno a la sexualización de los individuos y sus cuerpos conformó una identidad impuesta en relación

con los géneros que hombres y mujeres debían adaptar a sus vidas. El uso del poder, en este caso, se aplica más allá de la prohibición o la obligación de roles, es una instauración que invade, se posiciona sobre las ideologías, los ideales y los pensamientos hasta dominarlos (Foucault, 2002, pp. 33-34).

La elección de la construcción de la identidad a partir del género es relevante en esta investigación, pues existen cuerpos y géneros jerarquizados dependiendo de la cultura en la que uno se encuentre. En las culturas heteropatriarcales, los géneros binarios son los legitimados para regir los comportamientos de cada individuo. Parte constitutiva de la identidad se definiría, como un estilo corporal, un acto al mismo tiempo performativo que indica una construcción contingente y dramática del significado que las personas le otorgan a su ser: “identidad de género puede replantearse como una historia personal/cultural de significados ya asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas” (Butler, 2007, p. 270). Es una actuación reiterativa, en la que el objetivo final es sobrevivir.

Si bien en sentido de género la persona puede escoger la manera en cómo puede construirse, desde la perspectiva freudiana del psicoanálisis el género femenino dirigido a la mujer a quien se le corrige y vigila esto no es posible. Desde una crítica a esta perspectiva que realiza Simone de Beauvoir, la sociedad encargada por los hombres decreta la inferioridad de la mujer por la envidia que mantiene al órgano sexual masculino. El único método de defensa ante eso es optar por suprimir esa autoridad (2015, p. 888). Para construir una identidad femenina ha sido necesario que se diferencien las actitudes y aptitudes de cada género. Beauvoir define con facilidad los valores masculinos: pensar, actuar y trabajar. Los valores femeninos son todo lo contrario a los masculinos, la mujer, entonces, deberá cometer actos de “irresponsabilidad” para separarse de la autoridad viril, ya que desde corta edad se le ha construido desde imposiciones, en vez de enseñarle a asumirse. Así, se la ha corrompido y se la ha llevado a una abdicación como tentación de libertad (p. 892).

Al definir la feminidad como todo aquello que es contrario a la masculinidad, se propone que esta resulta ser una identidad subversiva ante los controles patriarcales (Butler, 2007 p. 60). Resulta ser un amoldamiento imaginario sobre lo que significa ser “mujer” que, según Monique Wittig (2002) no es una realidad concreta; es esa vieja marca del enemigo que ahora ha florecido (p. 59). Es decir que la ideología ha manipulado los cuerpos hasta el punto de considerar que la idea de ser “mujer” es su propia naturaleza. Nelly Richard (1993) lo explica como una invisibilización de signos que hablan por sí mismos y “no por voces interpuestas y concertadas de los discursos sociales” (p. 11). Tanto para Wittig como para Richard, esta naturaleza es parte de un recorrido histórico que no se relaciona a cómo en realidad sería una mujer, que, además, implica una formación ideológica y política que niega la formación de ser “mujer” como un producto de las relaciones opresivas (Wittig, 2002, pp. 15 – 16). Es decir, que ser “mujer” no es una definición impositiva que se allega a la única idea de serlo, una tiene que decirlo, convencerse y, en algunos casos, aceptar la relación específica que mantiene con el hombre, una relación de servidumbre que implican obligaciones personales y corporales ²(p. 20). Nuevamente el poder traza imposiciones y se comportan, como menciona Foucault, atravesando mapas que forman identidades que son territorios como bordes de sistemas (Richard, 1993 p. 12).

Con Bauman, se regresa a la territorialidad como un espacio de Estado-nación que representa sus individuos y qué deben hacer sus políticas, pero ¿qué implica como retribución a estos individuos?: *cuius regio, eius natío* (p. 51). Una identidad observada o identidad genérica³ que se basa en la decisión de un poder. El cuerpo resulta estar bajo esta norma, con mayor especificidad, el cuerpo femenino. Luce Irigaray, por ejemplo, lleva la imposición genérica (única identidad) hacia el mismo comportamiento sexual como lo ha realizado el

² Es necesario considerar que la perspectiva de Wittig se allega a la idea de que la lucha de las ideas feministas debe separarse de cualquier relación con el hombre, promoviendo relaciones homosexuales entre mujeres.

³ En Wittig, desde el lenguaje, la feminidad se plantea como un género específico a diferencia de la masculinidad: “There is only one gender: the femine” (2002, p. 60).

psicoanálisis. La complejidad para definir al cuerpo femenino desde el órgano sexual y su comportamiento a través del placer sexual se diferencia del comportamiento sexual masculino. La mujer no puede ser identificada ni como una persona o como dos. Se resiste a toda definición adecuada. Es más, no tiene un nombre “apropiado”. Y su órgano sexual, que no es solo un órgano, es considerado como uno (Irigaray, 1985, p. 26). Así como su órgano sexual, que no ha sido posible definirlo a comparación del masculino, toda su identidad se resiste a toda definición en el contexto masculino. Para definir la masculinidad en el lenguaje se basa en el símbolo que va acorde con su significado, en el caso de la mujer, al no considerar su subjetividad es ineficaz atraparla en la definición, si es que ya hemos visto que incluso desde su comportamiento sexual la definición no se precisa. “Mujer” no tiene la misma interioridad, dentro de sí existe silencio y multiplicidad. Solo es posible que ella logre una identificación propia si reconoce la marca y los espacios de opresión que la han construido (pp. 20-31).

En síntesis, en primer lugar, se observa una construcción identitaria esquematizada, guiada por el cumplimiento de roles dentro de grupos determinados. De manera transversal, se sitúa la perspectiva observante o expectante que coloca una mirada sobre el actuante. En tercer lugar y como reflejo de los dos primeros sistemas de comportamiento humano, la construcción de una identidad femenina es el resultado social que estos sistemas tienen sobre el cuerpo y subjetividad de la mujer. Aquí, la investigación se introduce a un análisis sobre la marginalidad posicionando la figura femenina bajo un constructo que ha opacado su crecimiento y que ha naturalizado su definición de manera histórica considerando su medida a un opuesto a la masculinidad. Por ello, se toma en cuenta que la construcción identitaria de cualquier individuo, en especial de los grupos femeninos, pasa por una adquisición del comportamiento que depende del observador. De esta manera, se enfatiza que las identidades,

no son únicas ni estables, sino que se adecúan a los grupos en los que el individuo se encuentre y hasta se aceptan bajo la mirada de ellos.



CAPÍTULO 1: LA AUTOFICCIÓN COMO RECURSO REPARADOR DE IDENTIDADES

El diario íntimo para Silvia Hégéle (2018) es un espacio en el que los pensamientos más íntimos pueden exhibirse de manera pública, aunque su naturaleza resulte diferente a lo que es la autoficción. En el diario, se intenta comunicar todo lo que en la mente se encuentra, pero la diferencia de la elaboración del diario íntimo con la autoficción es el tipo de comportamiento que mantienen sobre cómo se muestran. Las verdades en el diario son expuestas; en la autoficción, el juego es ambiguo y zigzagueante, el espectador/lector se encuentra frente a las incertidumbres de hechos reales y elaborados.

Regresando a la teoría y diálogo de la escritura elaborada por una mujer, se percibe, no obstante, la correspondencia en la rememoración y la exposición de intimidad en el aspecto privado, que se manifiesta en el sentido de una presentación de angustia o para resolver crisis femeninas que se mantienen en la privacidad y, desde la escritura, se expone al lector/espectador un pasado que ha dejado marca en la memoria individual y colectiva que no se encuentra únicamente en el artificio del habla, se transforma en arma política para apropiarse del lenguaje y de la experiencia privada (Arfuch, 2012, pp. 47 - 54). Si este análisis se mantiene en la propuesta que toma Hégéle de Derrida debido a un artefacto o sustancia que tenga como función paliativa de las ideas, sentimientos y memorias, y que, al mismo tiempo, sea una metamorfosis para la mente adentrarse a lo más recóndito de la subjetividad, entonces, la escritura femenina como diario y como autoficción convergen. En el campo de la dramaturgia y tomando como ejemplo a Angélica Liddell, Patricia Úbeda (2019), coloca en palabras esta función. La construcción corpórea en *Qué haré yo con esta espada* de Liddell desemboca en la construcción de discursos a través de heridas y agresiones en la mente y el cuerpo que construyen una historia (p. 12). Esta es una perspectiva del sacrificio de escribir desde la feminidad.

Indagando en la memoria, estas incertidumbres que propician la experiencia femenina en la privacidad, la mujer escritora encuentra un lector que sea testigo de las resoluciones o reflexiones a la que la autora llegue. La autoficción no se aleja de esa naturaleza, aunque tiene la potestad de jugar y orbitar espacios entre la verdad y la mentira de la vida del autor y comparte un espacio con el lector o espectador que se sumergirá en la vida del autor o autora para presenciar el hurgamiento de la memoria que él o ella haga sobre sí misma. Hacer uso de hechos personales es, para varios autores, además, un recurso para construir identidades desde las heridas de pasados tormentosos que lleva a una reparación de esta identidad desde la liminalidad, tanto de la vivencia personal del autor como de la memoria colectiva de una sociedad. La participación, entonces, del espectador desde el mismo hecho de ser observador vuelve a la autoficción un acto liminal, al proyectarse la intimidad en la exterioridad y encontrar en la exposición coincidencias de vida que han partido del individual-autor hacia el social-espectador. En este sentido, se produce una comprensión del pasado personal para percibir en el presente a una sociedad. La autoficción o la escritura del yo hace que la intimidad involucre a otros y la idea de comunidad desde distintas perspectivas que implican “convertir lo íntimo en un fenómeno colectivo” (Tossi, 2017, p. 74) que conecta subjetividades. Es decir, involucra estar y entablar una complicidad con los otros que se podría formular de la siguiente manera: yo soy tú, tú eres yo y nosotros somos todos ellos. Desde una propuesta en el que la colectividad, se puede encontrar que en el individualismo autoral narcisista se produce un diálogo con el otro que genera posiciones desde diferentes perspectivas y están relacionadas con la idea de escribir de uno para ser amado de Sergio Blanco (2018), que es una postura que entra al diálogo autoficcional como han entrado muchos otros: la autoficción confiesa la necesidad de ser querido a través de la idea de encontrar a otro que presencia la historia. Se entiende ese querer como una aceptación del otro que recibe el relato de la vida de alguien que, al involucrar la intimidad del creador, se

convierte en una apertura a la intimidad. Si bien, esta es solo una perspectiva entre otras sobre el tema, su productividad en el análisis en torno a Velasco parte de una visión sociocultural de las exposiciones de la intimidad y una presencia introspectiva que se encuentra en los hechos de la historia. El análisis inspirado en esta perspectiva que, de por sí, se enfoca en una dinámica más personal, también propone que buscar el querer en otro parte de la idea de reconstrucción histórica de la vida propia dentro de un grupo social.

El autor o la autora expondrá lo que crea conveniente en sí, en su propia vida, desde su memoria y, en segundo lugar, el lector/espectador de igual manera tendrá la oportunidad de, por un lado, participar de esa exposición o, por el otro, encontrar en la presentación de la vida del autor una analogía a su propia vida. Para ejemplificar estas ideas, se encuentra en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* un ejemplo de la herencia identitaria que una mujer debe formar en la medida de sobrevivir en un espacio social que se ha adaptado al opresor. Para Velasco, la escritura autoficcional que realiza se centra en generar un discurso con miras al futuro, pese a no pretender que su proceso sea o represente más allá de las experiencias propias, es una práctica de cuestionamiento de ese pasado que, en palabras de la dramaturga, supone ver en ella cómo se recreaba o se proyectaba hacia el futuro. La autora le coloca el nombre de anamnesis, en relación a la recopilación de información de la memoria que se realiza en el proceso de escritura del yo, a la afirmación que se ha planteado a partir de diferentes autores del perspectivismo colectivo, que resulta ser un recopilado cultural y que involucra a más de uno en una conexión envolvente de subjetividades. Velasco habla de una memoria personal que aborda los espacios comunes dentro de una región. Realizar este recopilado memorial se entiende con mayor precisión a partir de lo que Tossi sostiene sobre las condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. El acto autoficcional en el teatro transformaría el cuerpo en un proceso de afectación en el momento representativo que tiene como resultado un cuerpo poético (2017, pp. 66 - 67). En el caso del proceso de composición

de un texto dramático, se considera que el cuerpo poético se vincula al proceso de rememoración de sucesos junto con lo que Velasco opta por utilizar, la anamnesis. Así, se puede referir a un proceso de construcción de un cuerpo poético textual.

Sensibilidad que va de lo personal a lo colectivo. Cuando yo estoy hablando de una serie de vivencias que presupongo compartidas, al menos con muchas personas de mi generación, con muchas personas que han compartido un contexto geocultural, creo que estoy apelando a esa sensibilidad de lo colectivo y generando ese discurso para el futuro no solo propio, sino también de una generación (ver anexo 2).

El fragmento citado sugiere encontrar solidaridad grupal desde la memoria colectiva. En el marco sociocultural, la solidaridad compartida, se observa en la evidencia y exposición de las actitudes de diversos grupos sociales. Desde la utilización del pasado, el autor autoficcional encuentra en un otro los posibles grupos identificados en los sucesos y evidencia aquello que lo ayudó a construir su propia identidad.

España ha sido un país de curas y, paradójicamente, somos un país de pandereta. Hay mucha hipocresía social. Yo he tenido esos dos vectores en mi familia, pero creo que cualquiera los puede identificar. Es algo que me ha sucedido con los lectores de la obra y con los actores. Todos sientes que la obra tiene una relación estrecha con su árbol genealógico o con su carrusel generacional. (ver anexo 1).

La biografía individual se esparce de manera comunitaria porque involucra las experiencias vitales de vidas e identidades que forman parte de grupos sociales con los que la autora se ha encontrado: los grupos de apoyo a mujeres y grupos marginados que ejercían la prostitución. La elaboración de una tesis doctoral dentro del ámbito académico para la autora resulta ser una modulación y explotación de la vida, el cuerpo y el intelecto, y el legado de

una dictadura que detuvo diferentes avances en logros de género y tomó ideologías para regir sobre la vida de sus ciudadanos.

1.1. Datos para la contextualización de la obra

La situación inicial tiene lugar en la época de los noventa y el mismo texto hace referencia a las costumbres y desconocimientos que en el momento el ciudadano español manejaba. Si bien este es un indicio para la contextualización de la obra porque indicará en qué espacio temporal la autora desarrollará su crecimiento, se destacarán dos aspectos importantes en la construcción de la sociedad española que se presentan en el mismo texto y un hecho que forma parte de la historia de la autora. Con esto, se hace referencia a la religión como modelador de la sociedad y el consumo de actividades sexuales.

La religión católica ha regido el mundo Occidental, en España el régimen franquista promulgó el dominio de la práctica de esta religión. De hecho, la autora se sitúa dentro del grupo de artistas que se ha desarrollado después de la dictadura de Francisco Franco que duró de 1939 a 1975, sin embargo, Velasco nace en 1984 y su crecimiento toma parte de la década en la que la obra comienza a tomar lugar. Es decir que la influencia que la dramaturga tuvo con la dictadura puede haber sido presentada por sus padres. Sobre ello, es necesario advertir que el gobierno de Franco reprimió la libertad de la sociedad española desde el establecimiento de regímenes autoritarios como el militarismo, la Iglesia y el partido político Falange Española (Juliá, 2003) que tuvo un tiempo de auge hasta la Segunda Guerra Mundial. Franco establecerá una transición a un cambio estratégico de gobierno buscando legitimidad en la Iglesia tras la derrota del nazismo. Cambiando las ideologías en torno a un nuevo orden, el militar optó por un “ideario católico y la Doctrina Social de la Iglesia” haciendo énfasis en el confesionalismo del Estado y buscando referentes en la religión católica para el imperio español (Valiente, 2015, pp. 114 - 115). La represión fue tan grande que la sociedad posterior a ella tuvo que vivir la reconstrucción de sus subjetividades e individualismo como nación

después de sesentaicuatro años. La idea de la guerra civil en España se basó en “purgar y depurar hasta erradicar por completo todo lo que los vencedores tenían como causa del desvío de la nación” (Díaz, 2003, p.12). Es decir que la finalidad del Estado dictatorial se enfocó en erradicar todo aquello que podría representar una amenaza, por lo que esa erradicación también fue disciplinaria. Julio Prada (2017) asegura que la represión hacia la mujer en la dictadura asciende a una ideológica que tomó casi toda Europa e incluso proviene del crecimiento del fascismo en Italia. La rapada de cabeza en aquel entonces era un proceso de adiestramiento y humillación hacia aquellas mujeres que irrumpían los roles de género, tenían algún tipo de filiación con algún militante izquierdista o se pasaban de “deslenguadas”. Este último adjetivo ya se percibe en la actitud de la protagonista en Velasco: recibir patadas por debajo de la mesa para no incomodar al tío religioso simboliza esa represión que resulta ser bastante común en familias en las que la religión es el centro ordenador de los valores. Ya Velasco introduce la historia desde ese abuso, odio y represión hacia un género sexuado: “ahora parece una pelona, una de esas mujeres humilladas con el rapado en la España de Franco o en la Segunda Gran Guerra” (Velasco, 2020, p. 5)⁴. Parte de estas prácticas se encontraban escritas en la Biblia (Prada, 2021, p. 69) y el castigo adoptado por el Movimiento Católico evidenciaba una legitimación política influenciada profundamente por la religión. Este tipo de órdenes y gobiernos se sostienen ante la creencia suprema del gobernador en vez de las deidades, los sacramentos o las figuras. Así, se penetra en la sociedad y la cultura avalando el crecimiento económico y se la soberanía en base a la unión religiosa (Linz, 2006, p.28).

Es por ello que la mención al Dios de Spinoza en la confesión del aborto de la madre no es gratuita, pues realiza una diferenciación entre el Sabio y el Ignorante. Cabe resaltar que la religión impuesta como doctrina tiene como constante la represión de emociones y

⁴ En adelante, las citas al texto de la obra solo se harán indicando el número de página.

sensaciones que incitan al individuo a la supuesta perdición. Sin embargo, Spinoza (1984) plantea las diferenciaciones de quién tiene la capacidad de reconocer esas tentaciones y aun así no sucumbir ante ellas, a tales individuos los llama Sabios.

Desde esta perspectiva, se comprende el tipo de acercamiento que la protagonista realiza con ambos familiares que representan el impulso de los deseos y el control correctivo, el tío paterno y el tío materno. La diferencia se percibe en el trato que le dedica a cada uno; el tío paterno recibe una especie de perdón que parte de la complicidad, ya que ambos se encuentran en el mundo de la prostitución, uno consumiéndolo y el otro ofreciéndolo. Cargan con la misma tendencia de buscar aprecio comprado, por lo que pertenecen a la misma naturaleza. El tío materno, por su parte, recibe el escarmiento, por haber sido el primero en decepcionar a la niña en la etapa de admiración. Además, la resolución conflictiva respecto a él refleja un golpe a la represión que la religión instauró en las mujeres españolas durante la época franquista y que las generaciones posteriores a la dictadura tuvieron que afrontar. “Si quería vivir la experiencia de siete de cada diez españoles –yo soy español, español, español., siete de cada diez españoles han tenido una relación de prostitución, tenía que hacerlo como subalterna” (p.23)

Por otro lado, el consumo de actividades sexuales se hace evidentemente recurrente en el texto. Según la Organización de las Naciones Unidas (ONU) España representa el 39% del total de países de Europa que hace uso de actividades sexuales. El fenómeno en España lo explican de manera histórica Andrés Moreno y Francisco Vázquez (1997), la falta de datos y cifras, sustentan, no han sido tocadas por investigadores, aunque a partir de acceso a juicios se observa que la tendencia se encuentra en la denuncia de parte del marido al haber encontrado a su esposa realizando tal práctica o la inducción de la misma por parte del primero para beneficio monetario (p. 69), aunque otra fuente de acceso a tal información la proporcionan los centros sanitarios y de acogidas a los que muchas han tenido la necesidad de

acudir (p. 71). Por otro lado, la tendencia a la prostitución, en la época franquista ha sido observada como un mal psiquiátrico categorizando a las mujeres entre normales y enfermas. El impulso sexual, para la psiquiatría y psicología utilizada en la época era visto como un desorden mental, y su remedio se proponía en base al reclutamiento para las jóvenes menores de 18 años y la reversión y adiestramiento de la mujer mayor de edad (Bandrés, Zubieta, & Llavona, 2013, p. 1671). Pronto un informe dio a conocer tres causas de la prostitución:

1º, el encarecimiento general de la vida; 2º, la escasez y estrechez de las viviendas baratas; 3º, el abandono en que se han visto muchas mujeres, durante la guerra, y luego por las circunstancias derivadas de la misma, juntamente con la falta de trabajo femenino adecuado” (2013, p. 2014).

Tales declaraciones no formaban parte de las ideologías estatales y debieron ir secundadas desde la perspectiva del mal mental. En la actualidad, existen movimientos en el país que promueven la legalización de la prostitución para reducir su consumo y valorarla como un trabajo, aunque las opiniones varían dependiendo de la clase social, la religión y la tolerancia a la sexualidad. Además, con razón de una encuesta para la regularización de la prostitución las opiniones se encuentran enfrentadas y, en muchos casos, las ideologías feministas se dividen por quienes protegen el cuerpo de la mujer en contra de los consumos capitalistas en favor del deseo y placer masculino, y por quienes argumentan que es una forma de empoderamiento el apoderarse del cuerpo propio. Incluso la defensa a esta práctica reposa en el apego de la relación de pareja para que esta se mantenga aún a su lado (Calvo & Penadés, 2014). Velasco mantiene su postura ante la prostitución, aseverando que su práctica, como un modelo de empoderamiento, no es sostenible, ya que las practicantes se encuentran sumergidas en figuras de sometimiento masculinas: “yo no he visto esa prostitución todavía de la que me hablan las feministas *pro sex* que sea realmente autónoma o autodeterminada” (ver anexo 2).

La sustentación de la tesis doctoral es un hecho real dentro de la vida de la autora. María Velasco realiza una tesis doctoral titulada *La literatura posdramática: Angélica Liddell ("La casa de la fuerza" y la trilogía "El centro del mundo")* que es sustentada en el 2017 en la Universidad Complutense de Madrid, donde trata de definir arquetipos de la literatura posdramática en Liddell comparando dos obras de esta autora (Velasco, 2016). Ante esta sustentación, se coloca en frente la prostitución y el abuso de los recursos naturales, mecanismos que desgastan el cuerpo y el ambiente desde las prácticas capitalistas, este análisis corresponde al segundo capítulo de esta investigación. De todos modos, por esta línea, la autora hace referencia a la Amazonía que sufrió uno de los incendios más grandes en el 2019 en la frontera de Brasil y Perú. En el 2020, un pequeño incendio forestal volvió a tomar lugar en Madre de Dios arrasando con zonas vegetadas y terreno de cultivo. Una de las principales causas de estos incendios se debe a la deforestación de las selvas para fines económicos, como fomentar la ganadería. Debido a las políticas del presidente Bolsonaro, los recursos para el cuidado del medio ambiente desde la nación brasileña disminuyeron promoviendo la tala de árboles. Sin embargo, el cambio climático también es gran influyente para estos desastres por la emisión de CO₂ que provoca el calentamiento atmosférico. La crítica de Velasco se sitúa en el uso indiscriminado de los recursos naturales. Aunque el discurso ecológico va más allá del malgasto, se enfoca en una crítica sobre la explotación del espacio en que se vive y de los cuerpos en este espacio que se encuentra desprotegido. Desde esta crítica, toma las ideas de Paul B. Preciado sobre lo que ha entendido como un acto de explotación como subordinación de cuerpos ante una visión colonizadora que legitima aquella explotación de recursos humanos y naturales de manera exponencial. Los cuerpos subordinados albergan, entonces, identidades subordinadas y colonizadas (ver anexo 2).

Ante la explotación, aparece un último personaje que le hace frente a la colonización española y occidental: Mohamed (cuya aparición se omite en la puesta en escena). Es un

personaje contrario a todos los personajes masculinos en la obra. Mohamed “tiene que ver con la alteridad, la alteridad de género, de lo que sea, entonces realmente para mí Marruecos es importante porque es un contraste natural... porque muchas veces tenemos una visión reduccionista de estas culturas” (ver anexo 2). Este cuenta con el prestigio de la naturaleza y con un espacio no subordinado. Es, además, un personaje contrario a los demás personajes, ya que en la obra se muestra como compañero. Como, por ejemplo, a diferencia del proxeneta, Mohamed es un personaje en el que la protagonista encuentra calma y a quien entrega su confianza, ya que él no mantiene los discursos que sostienen los personajes masculinos. En su territorio, la naturaleza y la mujer se encuentran en convivio constante:

Mohammed le dice que los árboles dan oxígeno y frutas, y hace que lo obvio resuene tan cierto con el gong de un cuenco tibetano ... La niña se pregunta si ese discurso no es un abre bragas para turistas, pero ha dejado de importarle, y deja caer el tirante izquierdo del vestido (p. 47).

Un antiguo amigo de la protagonista hace referencia a un viaje que Velasco realiza en el 2013 a Marruecos. A su regreso, propicia su experiencia dedicada por primera vez a la performance. Así, el producto final resulta ser *Los dolores redondos* en el Teatro Pradillo (Gutiérrez, 2017), pero esta aparición de la cultura marroquí y su representante masculino resulta ser una crítica al discurso que en Occidente se emplea sobre el machismo en el sentido de contraposición.

Esta ha sido una contextualización de hechos en el marco vivencial en el que Velasco escribe. Como tal, ha tenido la función de entregar códigos. Reisz (2001) explica esta lectura como una actividad que se somete a “descifrar claves” para identificar situaciones, sucesos y personajes que se entrelazan en la autobiografía y aparecen mezclados como personas o hechos imaginarios (p. 88). El comportamiento, entonces, del análisis se realiza presentando al lector como un “fantasma” en palabras de Reisz o un ente cercano al autor. Considerando

que no todo lector es uno cercano al autor autoficcional, la imagen de este sería un lector ajeno. Puede cada uno de estos lectores adentrarse al mundo imaginario creado desde la autobiografía y de la actividad del autor de escribir sobre el pasado y la nostalgia que siente sobre ello (p. 95).

1.2. Las voces de la alteridad

En *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*, María Velasco se presenta a ella misma desde cinco alteridades: La niña, la adolescente, la chica, la mujer y María Velasco. A la última no se la verá o no será nombrada hasta el momento de la sustentación de la tesis, donde el único personaje que la nombra es la presidenta del jurado calificador. El resto de los alter egos de la autora se presentarán en la obra como parte de un mismo personaje, que no quiere decir que cada una represente a un personaje diferente en la historia, sino que representan a un yo diferente que ha cambiado y se ha adaptado a través del tiempo y el transcurso de su proceso de crecimiento, como “un drama de estaciones o el modesto viacrucis de una mujer blanca de clase media” (ver anexo 1). Manuel Alberca (2007) menciona que las diferentes representaciones del yo se justifican en la misma formación del individuo contemporáneo y la capacidad de presentar polaridades en circunstancias, tiempos y grupos sociales diferentes. Alberca (2007) llama al sujeto “un hervidero de múltiples yo” (p.20) que no solo sostiene que la identidad es ambigua y el ser humano ambivalente, sino que justifica a la misma autoficción. Es decir que, con la autoficción, el autor puede acercarse aún más a la representación de la vida real, ya que muestra la formación identitaria. Este hervidero de múltiples yo se explica a través de los elementos sociológicos, representativos y actorales de Goffman, pues, aunque parten de la interacción con un otro, se valen de actitudes informativas en espacios de relación (1981, p. 14). Bauman explica esta multiplicidad en la relación comunitaria y el espacio territorial que se impone sobre el individuo y que, si en

Goffman se manifiesta como una representación, en Bauman se define como una búsqueda concreta que surge del despojo de un lugar fijo (2005, p. 33).

Lo que se encuentra en la obra de Velasco es la imposición del mandato que imparte cada lugar y muestra la adaptación a través del movimiento. El recorrido cronológico permite ver la presunta adaptación en diferentes etapas de la vida. Aunque, una de estas representaciones de este alter ego no permanece estático en su tiempo, sino que se hace presente en las distintas etapas de la vida en la historia. Con ello, me refiero a la niña, quien utiliza una fachada como dotación intuitiva (Goffman, 1981, p. 34). Es decir que ella no acoge las diferentes manifestaciones del yo, sino que hace que su multiplicidad se adapte a las ideas principales y binarias que rigen a la sociedad en la que vive y que son concebidas como normales. Con ella comienza la historia y el recorrido del personaje y con ella también terminará. Se observa en los enunciados de los títulos de las escenas cómo la niña se encontrará en un recorrido paralelo con las diferentes estaciones de la obra. El alter ego que presente a la adolescente, a la mujer y a María Velasco irá junto al alter ego de la niña con lo que se entiende, en una circunstancia metafórica, como una permanencia de la inocencia en el individuo más que un adelanto al comportamiento que cada estadio del personaje en su tiempo tendrá. Esto no es más, por el lado objetivo, que la adaptación al lugar y el tiempo que tiene como resultado la actuación el uso de la fachada identitaria de Goffman.

La narración de la historia comienza en tercera persona con la escena “Una niña aprende el significado de la palabra raíces en un asado familiar”. Esta es la presentación del personaje, donde se encuentra y la contextualización del tiempo y el espacio en la que se situará la obra y la relación con sucesos del futuro del personaje:

La protagonista de esta historia se ha apoyado en un árbol. La caricia de la corteza en su espinazo le hace soñar con el primer beso. Abre la mochila rosa demasiado infantil, y escribe en su diario. Hace poco lee poesía y firma

subordinadas con adjetivos como “extemporáneo”, “conspicuo”. Estas palabras le procuran el pensamiento de un futuro mejor, porque aunque ya tienen la regla, nunca ha recibido un beso (p. 3).

A partir de esta cita se percibe el anhelo romántico de la niña a la adultez. Es el inicio de la preadolescencia donde las fantasías se hacen más fuertes y uno prefiere mantenerse alejado del núcleo familiar. Esta es una enajenación y se hace notar en el estilo de las descripciones. Además, desde esta primera escena, ya se percibe esa enajenación y cuestionamiento que la autora plantea en un discurso de autocreación desde la negación a la costumbre de los padres y familiares que regirá la cultura y sociedad en la que se encontrará. A la protagonista le toca vivir dentro de una cultura y grupo social que la autora se ha encontrado cuestionando constantemente: “yo he tenido esos dos vectores en mi familia” ver anexo 1) la religión dominante y la incertidumbre de que algún familiar pueda acudir o participar en la prostitución.

La situación, en el sentido poético y signal, muestra una interacción de voces que son observadas desde un lugar apartado de donde transcurre la interacción familiar. Adelantándose al análisis semiótico, la formación y estilo del texto realiza la separación de lugares y la actitud desviada de la niña con el núcleo familiar. Esto se puede intuir por lo siguiente: “*¡A la mesa!* La niña hace caso omiso...*Ven a cenar conmigo, adivina quién viene a cenar esta noche...*” (pp. 3 - 4). Las palabras en cursiva son parte del estilo de la escena y muestran la diferenciación del mundo real o lo que se encuentra sucediendo en ese mismo instante, la reunión familiar en un campo abierto, de la mente de la niña y sus percepciones. La niña se encuentra, entonces, observándolos, preguntándose si realmente pertenece a ese grupo social o no, y la autora confirmará en el discurso de la obra que es un mal que ha tenido que vivir y constantemente reconstruir. Es decir que, la acción que le coloca a la voz infantil es una pregunta en busca de una formación identitaria. Esto también se percibirá por

lo siguiente: “La niña se pregunta: ¿soy adoptada? Entonces, ¿por qué nunca me han besado? Allí sentada se siente como Emily Dickinson, ajena al mundo” (p. 4). La niña justifica la separación del núcleo familiar en una relación sanguínea que ella misma plantea que no existe porque la autora no concibe una relación familiar que no mantenga concordancia con un ideal moral o ético que dependa de abusos:

Quizás necesitaba comprender cosas de mi familia que no entiendo. No entiendo que haya esa especie de condescendencia a la prostitución y que, sin embargo, luego, la prostituta siga siendo una figura de estigma. Y, como no lo entiendo, eso es muchas veces el motor para ponerme a hacer una investigación o escribir una obra (ver anexo 2).

La adopción es, entonces, una justificación, desde su percepción, de esta enajenación familiar, por un lado, y, por el otro, supuesto desprecio romántico que ha percibido por no haber sido aún besada. El primer beso es visto como la iniciación a la etapa de adultez y debe ser un paso a cumplir dentro del proceso de crecimiento. El anhelo por el beso y la falta de este la lleva a pensar que el incumplimiento de este paso recae, desde su perspectiva, en su responsabilidad. La cultura de la prostitución y abuso de la que la autora trata, luego se explica con diferentes comportamientos que la niña tendrá en el transcurso de su vida que se traducen en culturales y hereditarios dentro de la sociedad.

Si el beso se percibe como una salida de la infancia, la protagonista perderá parte de ella en el momento de quedarse atascada a la corteza del árbol. No ha tenido su primer beso, pero parte de ella ha sido arrebatada sin que ella logre darse cuenta. A partir de ello, después del proceso traumático de ser separada del árbol y quedar humillada, como el texto lo dice, él mismo la consolará diciéndole: “Shhhh... todos tenemos raíces, pero algunos miramos a las estrellas” (p. 5). El nombre de la escena da a entender que, en aquel momento, la niña comprenderá el significado de la palabra “raíces” o “tener raíces”, desde lo cual, emprenderá

una búsqueda a una identificación dentro del grupo al que pertenece ofreciendo resistencia a adaptarse a aquello de donde proviene. Plantarse como un árbol a las ideologías traduce aquellas líneas que Velasco poetiza.

No obstante, antes de ello, se da a conocer que la misma protagonista padecerá de trastornos alimenticios aun habiendo recibido más de un par de besos. Esto demuestra que, el primer beso anhelado, fue arrebatado por el árbol y, en segundo lugar, la niña no se identificará con la fantasía creada del primer amor, por lo que se puede inferir que los trastornos son producto de haber sucumbido a los estándares de belleza que se crean durante la niñez y adolescencia para poder, en parte, ser aceptada y merecer el primer beso. Aunque es la reproducción cultural y sistemática que se ha heredado por generaciones en una sociedad que Velasco considera contradictoria que genera una expectativa sobre la protagonista, y que resulta en la separación del núcleo familiar permaneciendo en la fantasía, pero que concluye en el inicio de las decepciones: “España ha sido un país de curas y, paradójicamente, somos un país de pandereta. Hay mucha hipocresía social” (ver anexo 1).

En adelante, la niña se enfrentará a lo que es la muerte, el abandono y el peligro de maneras variadas. Los tiempos en los que estos sucesos transcurren son diferentes, es decir que la niña se encontrará transitando por estos hechos en diferentes etapas de su vida. En primer lugar, la muerte se presenta en forma de sepelio, en el que la niña deberá arrojar las cenizas de un tío paterno que no llegó a la reunión familiar -a quien deberá amar y aceptar dentro del vínculo familiar- y como un asesinato propiciado por la protagonista, la muerte del tío paterno en su encuentro final; la muerte de un no nacido, la madre de la niña confiesa que ha tenido que ser asistida a un aborto; su propia muerte, el final de la historia donde le ruega a Mohamed que acabe con su vida. La muerte se encontrará de formas recurrentes en ella y el apego a las actividades de peligro la acercará constantemente a ello. En el sepelio del

tío paterno, la niña ya es adolescente y comprenderá el inicio de la vida y el final de ella con las cenizas del cuerpo de su tío paterno.

La niña coge un puñado de cenizas. Más por curiosidad que por apego, las extiende sobre su piel. Al contacto con lo húmedo, las cenizas forman un pigmento. La niña se vuelve negra

ADOLESCENTE: ¿Estamos hechos del mismo polvo que las estrellas? (p. 10)

Este primer acercamiento incita al cuestionamiento de la formación del universo y de la naturaleza, además del encuentro corporal con las actividades de riesgo. Ella y el padre no saben en qué creer ni qué protocolo seguir para realizar una correcta despedida a un difunto, de hecho, para la adolescente, la impresión de ver las cenizas de una persona incita a otra percepción de la vida: el acto sexual como medio de mutilación.

Al final de esta escena, la autora presenta dos notas al pie de página, la primera “Polvo” y su definición. La segunda, “ECHAR un polvo”, a la que no le otorga una definición, aunque en el vocabulario coloquial hace referencia al acto coital, por lo que, para la protagonista, mantener relaciones sexuales será una manera de hacerse cenizas, de entrar a un proceso de mutilación que es análoga a la ejecutada por los grupos dominantes. Surge, así, una relación entre polvo, ceniza y muerte que se mantiene durante la historia desde la práctica sexual de los individuos. En la prostitución, un acercamiento a la sensación de muerte se perpetúa por el continuo favorecimiento a las figuras masculinas reguladoras a partir del placer. Por otro lado, la confesión de la madre de la niña presenta un enfrentamiento diferente a la muerte, ya que, con el aborto, la madre remueve la máscara de la religión que la mantenía protegida.

CHICA: ¿Te cuesta dormir?

MADRE: Por la conciencia.

...

MADRE: He pecado. Pecado Mortal. No venial.

CHICA: ¿Tú?

MADRE: Yo.

CHICA: ¡No! (p. 11)

Esta confesión será de evidente sorpresa para la chica y volverá a relacionarse con el acto sexual. En este caso, el aborto es visto como el resultado fallido del acto en una etapa de la vida de la mujer en la que las posibilidades de procrear son peligrosas. Por ello, el acto sexual vuelve a obtener la connotación de peligro y una forma para acercarse constantemente a la muerte, haciendo que el cuerpo y los frutos que el coito produzca sean agredidos y poco merecidos, además que en la escena, la actitud de la madre en relación a la muerte y el aborto demuestra cómo la cultura ha demarcado el comportamiento femenino ante el luto y la pérdida de un ser que forma parte del cuerpo de la mujer, mas no del hombre, lo que convierte el proceso de tristeza y duelo en únicamente femenino y solitario.

Hace tiempo que el padre y la madre duermen en dormitorios separados. La madre ocupa ahora la que fue la habitación de la niña. Decenas de peluches polvorientos le recuerdan su infancia, ósea el bullying.

MADRE: ¿Lo oyes?

CHICA: ¿Es un motor?

MADRE: Es papá.

(...)

MADRE: Los hombres tienen necesidad

CHICA: ¿Por qué dormís en habitaciones separadas? Hasta la Iglesia defiende una intimidad, ya sabes, corporal.

MADRE: (...)

CHICA: Puedo mostrártelo en internet

MADRE: ¿Qué Internet? A mí me lo dijo un párroco... (pp. 11 - 12).

En segundo lugar, la muerte y el proceso de duelo llevan al abandono que es claro y mencionado por la madre de la niña y por la madre del ex. Este abandono es propiciado por una de las últimas parejas de la protagonista y, como dice la madre, el sexo parece haberle dado más problemas a la protagonista desde la separación de la pareja. “La niña se junta con la madre de su ex para recoger algunos peculios que dejó en su casa” es la inmersión a un estado de luto que la protagonista parece haber tratado de superar, además que el título de esta escena se enfoca en el proceso femenino que también se observa en el transcurso de la obra: los hombres en la historia no forman parte de los procesos de duelo. Se percibe en la ausencia del padre a través del aborto, la lejanía de la madre, y la ausencia de la ex pareja que solo se nos hace presente a través del recuerdo de la protagonista en esta única escena:

CHICA: Muchas veces, cuando hago el amor, se me aparece.

...

CHICA: Da igual dónde esté.

...

CHICA: Se separó

...

CHICA: Una vez al acabar los exámenes llamó a una prostituta.

...

CHICA: Me quedé ausente mirando las luciérnagas de lefa. Lágrimas de nonatos, como grageas.

...

CHICA: Hizo varios aros de humo, y exclamó: tuvo suerte.

...

CHICA: La prostituta. A un chico como yo podría haberlo conocido en una discoteca.

...

CHICA: Me entristeció. Tanto camino para encontrarme con el vivo retrato de (pp. 18 - 19).

Es necesario comprender que, ante estos comportamientos y discursos propiciados por las dos mujeres mayores en la obra, se denota y se denuncia aquella cultura que hace alusión al desapego emocional masculino, y, como ya lo ha mencionado la madre de la niña en la escena anterior, la madre del ex concluye su discurso culpabilizando una búsqueda femenina a ese abandono y soledad que regresa al hecho de duelo femenino en completo silencio. Las mujeres en la historia adoptan el discurso machista. La protagonista trata de encontrar una explicación a diferentes actitudes que encuentra en el ámbito emocional de las relaciones tanto familiares como de pareja. Se recurre, para completar esas incertidumbres, a los grupos femeninos que entienden y justifican el comportamiento de la niña ya que no resulta ser una nueva actitud.

MADRE DEL EX: A ver, yo me fui con un maltratador de catálogo y, con dolor, parí a otro maltratador de catálogo. Tú te enamoraste perdidamente de un maltratador, y no hago *spoiler* si digo que era mi hijo. Mi hijo no era un guapo de catálogo, pero tenía una sonrisa blanca como el demonio de los negros...

...

Las dos seguimos con esta pinta de víctimas. Sobre todo yo con mi bata de guatiné, que es casi casi un exvoto (p.16).

La presencia de la pareja es únicamente mencionada, pero, si esa es la razón por la que la madre de la protagonista y la madre del ex acentúan el cambio de comportamiento, quiere decir que la niña ha estado construyéndose a partir de la evasión del recuerdo de la pareja y, así, ha desarrollado la tendencia a suplir un comportamiento y justificar las conductas masculinas de la cultura en la que se encuentra. Hacer alusión al trabajo del

camino recorrido en “Tanto camino para encontrarme con el vivo retrato de”, además, se traduce en el intento de separación de la niña que se observa al inicio de la obra. Velasco plasma en la niña lo que, por mucho tiempo, ha tratado de desligar de su familia: la cultura de violación que se ha aprendido desde la observación y que no han podido escapar. En la adultez, la protagonista ha tenido que encontrarse con aquello que pensó negar incurriendo en un discurso de separación de su familia.

En este caso, no es posible afirmar que la protagonista, a partir del abandono se adentre a las prácticas de prostitución ni que es una acción que se efectúa para llenar vacíos por falta de imágenes masculinas o paternas. De manera contraria, el abandono resulta ser una práctica realizada por hombres que afectan las vidas de las mujeres en las relaciones personales y, como mostré en los ejemplos anteriores, son justificados y silenciados por las mujeres. La opción a la prostitución, nuevamente, es un desenlace heredado y cultural que Velasco afirma que encuentra en cada familia española como consumidores o practicantes de prostitución. Esto, a su vez, promueve un miedo al efecto de las emociones. Al final, resultan ser los grupos femeninos que deben aprender a sobrellevar la calma dentro del desorden: “le tuve miedo por igual al paloteo pre coital y poscoital” (p. 18). Sin embargo, el miedo en el discurso de la madre de la niña y la madre del ex provienen de una culpa:

MADRE DEL EX: (...) Hay un programa subconsciente que nos lleva como a la cabra al monte al maltratador de catálogo. Los perdonamos, ¿sí?

CHICA: Claro.

MADRE DEL EX: Pero no somos capaces de perdonarnos a nosotras por haber sido víctimas, de modo que seguiremos siéndolo (p. 16)

El miedo y la culpa se sostienen en las relaciones afectivas que cada mujer debe mantener con su pareja que se va actualizando en cada generación. De esta manera, se crea un pensamiento, en la protagonista, promovido por el discurso de las madres, que también

parecen haberse rendido al mismo por no haber encontrado una solución a la tendencia de recurrir a este tipo de parejas. No obstante, se añadirá al abandono, para demostrar la figura hereditaria y argumentar al miedo, la escena “La niña visita al tío materno y cree reconocer en sus últimas palabras el *nickname* o alias que utilizaba cuando se prostituía”. Esta escena, es el encuentro con el tío materno y, en este caso, la niña ya es mujer y ha pasado por una serie de experiencias que han expuesto su cuerpo y mente a situaciones de riesgo. Aquí, la niña se enfrentará a su tío que puede observarse de la siguiente manera: encarar una de las primeras decepciones. Esto se intuye mediante las anécdotas que la niña irá contando mientras el tío materno se encuentra postrado en la cama sin poder hablar. Lo último también es ventajoso para ella, ya que este familiar representará dos figuras de autoridad y represión: la masculinidad y la religión. Como he estado mencionando, la separación masculina al luto femenino en la obra realiza una manifestación sistemática de un comportamiento que, desde el catolicismo, en el uso del poder nacional, promulgó normas para el comportamiento y claustró, retrocediendo conquistas sobre el cuerpo y el intelecto de la mujer que se habían logrado. En este caso, el tío materno es una representación religiosa a la que la mujer en su adultez, por fin, podrá vencer. Además, dentro del texto, este familiar, desde su posición masculina, se describe, en otras palabras, desde la función religiosa en la sociedad. En la interpretación de las escrituras bíblicas, el hombre toma el poder de traducir y evangelizar la palabra de Dios. La protagonista, en el encuentro con el tío materno, hace evidente el poder de influencia que la evangelización tuvo colonizando ideologías, parametrizando cuerpos femeninos y apropiándose de lo no occidentalizado, como la selva, desde la interpretación religiosa. El momento en que la protagonista despatriarcaliza sus ideas y su cuerpo, encuentra que las visiones y grupos de poder masculinos que rigieron España y heredaron a la sociedad una doble moral desde la imposición religiosa, se encontró igual de amaestrada y explotada que las poblaciones en la selva, aquellas evangelizadas y los recursos de la tierra. La

naturaleza, entonces, tanto en el discurso ecológico como lo que se concibe como normal, se mantiene en la historia cultural de un grupo social para establecerlo como lo supuestamente correcto.

MUJER: Cuando era pequeña, me gustaban sus historias sobre la selva, sobre médicos chamanes y culturas amerindias, hasta que me di cuenta de que usted despreciaba todo aquello. ¡Normal! Había renunciado a cualquier sensación fuerte que no fuera una digestión pesada. Y, claro, la selva es un *tripi*. La selva debe de ser un *tripi* (p. 32).

Además, también agrega lo siguiente:

MUJER: Cada vez que había una comida familiar con usted, no faltaba un puntapié bajo la mesa... Me pateaban cuando me iba de la lengua. En la familia lo consideraban un Santo. A decir verdad, nunca he entendido en qué consistía su espiritualidad. Con el tiempo me di cuenta de que era más bien un cruzado de la tradición. De que, para usted, la religión era un club de fútbol.

...

MUJER: Solo un par de veces me atreví a alzar la voz: sexo prematrimonial, anticoncepción, aborto, divorcio, eutanasia... Todo ello pasado por su experiencia colonial de misionero corazonista. Usted solía burlarse de mi apasionamiento, de mis argumentos que llegaban como un diluvio, con llanto y mocos (p. 33).

El tratamiento del tío materno hacia la protagonista se encuentra, como ya se mencionó, como una de las primeras decepciones. Es decir que la figura admirada que ha viajado a lugares inhóspitos como la Amazonía, que representa los espacios desconocidos por el primer mundo, es parte de la decepción en la vida de la protagonista. Una decepción que aparece en un tiempo de cuestionamiento y lucidez en relación a la construcción identitaria de ser “mujer”, y se evidencia en el reconocimiento por parte de ella al desprecio desde el discurso católico que el tío mantenía hacia los grupos marginados y colonizados en España y

Latinoamérica, en sus expediciones de evangelización. Los grupos colonizados por los países del primer mundo no solo se conforman por los territorios geográficos fuera de estos, sino también por las ideologías y cuerpos en contrariedad a los sistemas dominantes (masculinos), en este caso el cuerpo de la mujer y la noción de feminidad.

La protagonista enfrenta, entonces, diversos tipos de decepción que se traducen en abandono, ya que, poco a poco, va perdiendo las raíces que la identifican. Así como el texto está construido de manera cronológica en las diferentes etapas de crecimiento del personaje, las decepciones van sucediendo a medida en que la niña se va enfrentando y relacionando con sus allegados. El primer nivel de decepción es el directamente masculino y familiar. El primer núcleo que define la identidad de la protagonista se devalúa en tanto la misma se enfrenta a experiencias en su desarrollo. El padre y el tío paterno son una misma rama que, dentro del nivel, representan una de las vertientes características españolas: lo que Velasco llama “país de pandereta”. El segundo nivel, es la validación indirectamente masculina que es aceptada por los grupos femeninos: la madre y la madre de la ex pareja normalizan las actitudes de los que pertenecen al primer nivel en silencio. Aquí, las mujeres mantienen como normal las ideologías. Es decir que apropian a su silencio lo que advierten normas superiores como la religión, diferentes vías espirituales o conformismo cultural para justificar la subordinación. En este caso, quien sirve como guía religiosa cristiana es el tío materno. El tercer nivel de decepción proviene de la puesta en práctica de comportamientos propios de la protagonista en la vida adulta. La relación de pareja indica la herencia cultural en los grupos masculinos y forma un comportamiento defensivo ante ellos en la aceptación de la prostitución y la explotación académica.

Por último, el encuentro con el peligro se realiza a través de la prostitución entregando su cuerpo a un estado de vulnerabilidad, que el otro puede manipularlo como desee. La prostitución que ejerce tiene indicios en los acercamientos a la muerte y el

abandono. De esta manera, se propone que esta actividad es una mezcla que se ejecuta como resultado a un devenir y un acto de conexión con un grupo representativo: el femenino. Esta actividad se mantiene en la protagonista desde dos ejes esenciales: como elección y como resultado de la imposición social que se forma en la cultura desde su aceptación y silencio conformando parte del ADN común. Con lo último, se hace referencia a que estas características se adaptan al individuo desde la observación de la práctica estructural. Velasco habla de una estructuración de la práctica que se introduce en una tradición. El legado del tío paterno después de su muerte y su aparición corrobora la herencia y el terrible devenir que se impregna en la sangre:

TÍO P.: Pues siéntate bien. Que he venido a verte.

MUJER: ¿A mí? Apenas te conozco.

TÍO P.: Pues me has reconocido a la primera.

MUJER: Por las fotos nada más.

TÍO P.: ¿Has oído hablar del transgeneracional?

...

TÍO P.: ¿Y qué es la literatura? 20 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 P.: 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.

TÍO P.: Yo puse por escrito lo que otros hacen con discreción. Lo que otros

llaman necesidades. Pregunta al tío que hay ahí fuera.

A partir de ello, desde la aparición del tío, se observa el reconocimiento y exposición de un legado familiar generacional que se mantiene en el ADN de la protagonista. Por ellos es que la niña comienza a incurrir en este trabajo, para seguir el devenir generacional. De esta manera, forma parte de la construcción de su identidad, una identidad que se impone desde los grupos sociales, desde el observar, pese a que de manera constante se mantuvo en contra de cualquier práctica que no iba de acuerdo con sus ideologías, negando las hipocresías. Por otro lado, siguiendo con la estructuración de la tradición, en el sentido individual, la protagonista elige la prostitución para encontrarse de lado de la estigmatización de la mujer prostituta (M. Velasco, comunicación personal, 7 de marzo de 2021, ver Anexo 2). Esto parte de la descolonización y lo que Velasco anteriormente menciona sobre la prostitución como elección. La condescendencia de la familia a la práctica es incomprensible para la protagonista. Por ello, también es un acercamiento a la muerte, ya que, al descolonizarse, se somete a una metamorfosis desde el punto inicial de donde transcurre la herencia cultural.

A través de este recorrido, la niña se encuentra en cada etapa de crecimiento y formación para que el espectador/lector observe aquel devenir identitario que es innegable y el proceso de crecimiento. Con esto se hace referencia a que la construcción de la identidad que se plantea en la obra se enfoca en la perspectiva de la niña quien permanece en el hervidero de múltiples *yo*. Es decir, que la presencia de la infancia se encuentra de manera paralela junto a cada etapa en la que se enfrenta la protagonista mostrando un proceso de metamorfosis entre el inicio, abarcando los puntos medios y el final. La referencia autorial utiliza esta infancia con la que la niña se somete a las acciones que realizará. A partir de ello, se sostiene que la fórmula autoficcional que en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* es un modelo y un ejemplo que sobrepasa la especificidad del *yo* autorial de Velasco y llega a desbordarse hacia un *yo* comunitario que, desde la contextualización de los hechos,

desemboca en la construcción identitaria impuesta y obediente al devenir cultural. La obra, si bien habla de hechos concretos en la vida de la autora, se destaca por su participación como ente sociocultural que reafirma las ideas de perspectivismo en la construcción de múltiples identidades que se nutren de elecciones que, por descarte y convicción se van uniendo al individuo.

1.3. La llamada a la aventura

Esta investigación aborda la heroicidad de la protagonista desde la perspectiva de la aventura que debe emprender. Es una propuesta de lectura que supone otorgarle un carácter heroico a la protagonista de la historia, quien se ha enfrentado al sistema acogiendo su figura femenina ya establecida, el silencio y la aceptación. Como he mencionado en la introducción, es necesario recordar que observo la aventura, así como los autores que han tratado sobre el tema, como un viaje que atraviesa un camino con un origen y un final específico. Además, si bien existen caracteres específicos que un héroe debe poseer para que su recorrido sea considerado heroico, se plantea necesario que el abordaje se realice tomando esta premisa.

Ante ello, se propone, también, observar dos tipos de aventura: la aventura ficcional de la protagonista a una aventura sobre la escritura. En otras palabras, se identifica la existencia emprendimientos heroicos en la autoficción al adentrarse en un proceso de escritura de parte del autor o la autora. Por ejemplo, Leonor Arfuch menciona que el espacio biográfico, mantiene una carga memorial que se sostiene desde la actividad de rememoración en la narrativa. Este espacio carga con un símbolo representado, comúnmente, por un trauma dentro de la experiencia, tanto individual como colectiva (2012, p. 46). Existen otras maneras de observar la heroicidad que sobrepasan el mito. Desde una perspectiva sociocultural, en el tiempo se ha logrado mantener y sobrevivir, el memorial. Por medio de la escritura, la feminidad, por ejemplo, logra sobreponerse a torturas, silencio, sufrimiento tanto corporal, como psíquico y moral que se sobrepone constantemente en el trato de los agresores y

represores (p. 53). Por ello, es que, no en todas las circunstancias, es preciso afirmar que héroe y heroína poseen las mismas características. La heroicidad de Antígona se manifiesta de manera diferente a la de Edipo por el tipo de representación y significativo en su estado sociopolítico, además, durante el transcurso de diferentes épocas, la imagen femenina y su acción se han mantenido ligadas a la histeria y desenfreno o al silencio y al luto, como se ha mostrado con los personajes femeninos de esta obra. Así, se deben considerar roles y responsabilidades que, dentro de los géneros binarios, cada individuo asume y lo que la misma sociedad pide de ellos. Además, en los tiempos actuales, dichas responsabilidades han cambiado, han ido transformándose y adaptándose en gran mayoría tratando de aceptar que cada género puede ocupar diferentes espacios, sin embargo, es un camino aún incompleto e influenciado por el sesgo del pasado, por los estándares que, aun aceptando la inclusión del género femenino no ha cambiado sus paradigmas en función a este o en beneficio del desenvolvimiento de la mujer contemporánea.

Desde esta introducción a la sección del subcapítulo se sitúa la perspectiva en las afirmaciones de Ortiz (1995), que categorizan al héroe en modelos. El primero, aquel que trata de trascender sus contrarios colocándose frente a ellos desde una actitud política; el segundo, el antihéroe, aquel héroe que parte de lo sagrado a una aventura espiritista y personal, que, para Ortiz (1995), es un héroe con una tendencia que se apega más a una corriente Oriental y que, a diferencia del primero, es introvertido; el tercero y último, es una combinación de los dos anteriores y que Ortiz define como “un héroe cultural, aquel que trata de transformar el exterior a través del interior” (1995, p. 385). Este último héroe, el cultural, se sostiene sobre la afirmación de Arfuch, que habla de otras formas de percibir la heroicidad y aceptarla considerando que el proceso mental es un proceso que mantiene un origen y un final y que puede ser aceptado como travesía. Estas ideas no son nuevas, ya que, en el marco conceptual de la investigación, se comenta un artículo de Elsa García (2018) sobre el viaje

heroico de las mujeres en la que el deseo de libertad como proceso mental conforma también parte de una aventura. Lo que se plantea desde la contextualización de la obra es proponer que la memoria y la experiencia femenina se vinculan a la heroicidad. Esta primera sección tomará en consideración, entonces, lo que involucra al llamado de la aventura heroica considerando que, efectivamente, existe una aventura o un viaje que se debe emprender y cuáles son los errores y aciertos que la misma protagonista enfrentará en el inicio de este. Además, iniciará la última perspectiva expuesta: el proceso mental como travesía heroica en la historia de la protagonista y la escritura de la autora de la obra. Lo que se pretende resaltar es la heroína cultural que realiza su labor del interior al exterior (de la intimidad a la exterioridad como una característica autoficcional) de la que Ortiz habla y proponer que es válido encontrar diferentes características heroicas en un personaje contemporáneo, en el caso de uno femenino con mayor especificidad, que transita por preocupaciones actuales como la valentía, el sobrepase de los límites, intento de resolución de impedimentos que consumen poco a poco al personaje, entre otros.

Este primer estadio de la jornada que se designado con el nombre de “la llamada de la aventura”, sobre la base de monomito de Campbell, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos (Campbell, 1959, p. 61). El llamado a la aventura abre, de por sí, la idea de un destino al cual se debe llegar. Es decir que el héroe o heroína ha sido escogido o escogida para emprenderlo. Este destino se basa en la conformación de una identidad como mujer y darse un valor propio como tal, aunque atravesado por los pormenores que implica ese proceso en un espacio donde “ser mujer” aún no está definido.

Esta llamada “levanta, siempre el velo que cubre un misterio”, es una premonición a partir de la aparición de un ente o de un guía. En la obra ese guía es claro, el árbol, y se enfrenta hacia la protagonista desde el llamado que deshabilita la cotidianeidad o el *status quo* que se observa en el “despechulamiento”, como se menciona en la obra. Es necesario prestar atención a lo siguiente: “**Raíz**: Órgano de las plantas que crece en dirección inversa a la del tallo e, introducido en tierra o en otros cuerpos, absorbe de estos o de aquella las materias necesarias para el desarrollo y sirve de sostén” (en negritas en el original, p. 5). Plantar las raíces mantiene constante relación con el árbol genealógico y la cultura generacional y hereditaria que he sostenido anteriormente. Lo que se observa en este momento de la obra es que la niña mantiene un arraigo a su núcleo familiar o a lo que se logra definir como el inicio de su travesía. El *statu quo* es atravesado por la presencia del árbol y, como se ha mencionado anteriormente sobre la obra, la protagonista se observa en aquel primer lugar de su historia como en una narración contextualizadora de su espacio y tiempo⁵.

En el caso de la obra, el árbol realiza la premonición, otorgándole un mensaje a la niña y este es el inicio de la historia, ya que a partir de ello se observa el recorrido que lleva a un destino incierto y que se conocerá en la escena “Tras la extinción de los dinosaurios, los árboles son los individuos más grandes y viejos del planeta”. La imagen del árbol y la idea de raíces relacionada al pasado aparecen aquí como premoniciones que la protagonista recibe como atisbos acerca de su destino o del guía.

Íbamos más allá del palacio de justicia, al jardín botánico. Ahí me percaté de que estaba soñando, porque aquello parecía una selva de verde. Federico se estaba ahogando y, es que, en todo el trayecto, no se había callado. ¿Buscamos

⁵ Esto se puede observar en varias citas anteriores de la obra que se hacen de la primera escena “La niña aprende el significado de la palabra raíces en un asado familiar”.

la sombra de un árbol? Y sí, era un sueño, porque un árbol como ese solo se ve en los documentales de La 2. ¡Mediría quince o veinte metros! (p.14).

En este fragmento, quien habla de bosques y naturaleza es la madre. Cabe resaltar que, “ya sea sueño o mito, hay en estas aventuras una atmósfera de irresistible fascinación en la figura que aparece repentinamente como un guía, para marcar un nuevo periodo, una nueva etapa en la biografía” (Campbell, 1959, p. 58). El autor afirma que, según el mito, la presencia del guía puede ser fantasiosa. En la obra se percibe eso con claridad, los árboles no hablan y usualmente las personas no quedan atascadas a sus cortezas, este es un acto sobrenatural. La figura del guía se hace presente, también, cargando con un valor metafórico. Esta figura se sostiene como presencia extraña al no formar parte de la normalización, lo que será explicado con la siguiente cita de la obra.

“¿Cómo ha llegado ese árbol aquí?” Federico estaba tan extrañado como yo, porque en la placa ponía un nombre árabe. Él se puso furioso y yo me encogía de hombros. “Manda cojones que se haya adaptado. ¿No vendrá una helada como Dios manda?” (p. 14).

Aquí se observan dos signos sobre la aventura y el destino: la presencia de un árbol, que, en las notas al pie de página en la obra, aparece como el árbol africano Baobab “padre de muchas semillas” (p.14). El nombre árabe conlleva al segundo signo, a la relación que la protagonista mantiene con la cultura árabe, que se representa en el personaje de Mohamed. De esta manera, lo que se percibe en la etapa de crecimiento de la protagonista es una serie de signos que van apareciendo y que es lo que se va quedando en la identidad y subjetividad de la niña. Regresando, así, a la normalización, el universo en el que la protagonista se encuentra es un espacio hegemonizado desde la masculinidad. Si, de por sí, la feminidad no encaja como subjetividad y esencia dentro de este, las figuras naturales de la tierra, como el árbol, tampoco. Para Federico, según el sueño de la madre, lo que representa en la sociedad

(un periodista de extrema derecha y católico: Jiménez Losantos) y cómo aparece su voz en off en esta escena, dice de la distancia y repudio que se tienen a las culturas musulmanas. En la segunda entrevista con la autora, contaba sobre la visión que España mantenía sobre África. Así, se enfrentan dos culturas: la occidental, representada por España, y una no occidental (en este caso, no será llamado oriental), que se aleja de los ideales que mantienen los sistemas falocéntricos representados en Federico. Mohamed, como mencioné anteriormente en este capítulo, es, por un lado, un alter ego y, por el otro, un descanso de la norma: “yo no he escrito mi tesis sobre *majorettes*, habría mucho que decir sobre *majorettes*, no soy la típica *majorette*. Tampoco la típica becaria. Soy muy normal, pero no la Norma” (cursivas en el original, p. 38). Ambos, niña y árbol (además de Mohamed), son seres marginalizados por las figuras de poder como Federico. Así, para que la protagonista pueda encontrar una identificación con aquello que busca ser, debe tener como ente protector aquello que no se encuentra dentro del mundo masculino y que pasa por colonizaciones ejecutadas por aquel orden que queda simbolizado en la idea de lo masculino, así como el cuerpo de la mujer ha sido domesticado.

Lo que viene luego es la aceptación a ese llamado, que se resume en vivir como un ser completamente diferente a lo que es un ser humano, ya que este se rige por estructuras exclusivas: “El árbol: Has crecido como ser humano. Crece ahora como algo que no conoces” (en mayúsculas en el original, p. 45). La cita del árbol explica la forma metafórica de su esencia y debate la construcción humana que se encuentra atada a discursos de moralidad. Adelantándome al aprendizaje de la heroína, el árbol advierte lo siguiente: “Existe casi todo en una página de papel. De mis entrañas salió lo miso el *Poema de Gilgamesh* que *Playboy*. *Las mil y una noches* que *Financial Times*. El boletín oficial del Estado y las cartas de amor” (p. 45). Dentro de una construcción identitaria llena de elecciones, los regímenes de poder que instauran normas y buenos comportamientos a base

de ideologías pasan por alto la ambivalencia del ser humano. Los códigos éticos intentan limpiar el pecado original al ser humano (Bauman, 2009, pp. xix - xx) sin considerar matices en su esencia. Lo que hace el árbol, como guía, es evidenciar la falta de concordancia en la búsqueda de una moralidad desde lo que con él mismo produce. Aunque, si no es un guía para el hombre, es un guía para la mujer normada bajo los códigos éticos.

La aventura, por su parte, puede o no ser aceptada, aunque, si es que no se acepta la heroína será empujada a cumplir con este. En la historia no se logra percibir si es que la niña llega a comprender lo que le acaba de suceder. De manera inusual, su cuerpo se ha pegado a un árbol y no hay otra forma de salir de eso que mediante la pérdida de algo que forma parte de ella. En este caso es la feminidad: “Ahora parece una pelona, una de esas mujeres humilladas con el rapado en la España de Franco o en la Segunda Gran Guerra” (p. 5). Como se sabe, la sociedad en la que vive esta niña es la normatividad que regirá el destino de la protagonista. Este es uno de los pormenores de la feminidad en la cultura española de la dictadura. Se prohíbe poseer aquello que brinda identidad a un cuerpo, se le niega una construcción propia y desde ahí, como herencia de las madres, abuelas y tías, la protagonista deberá sucumbir su identidad al devenir.

El destino, dentro de la cultura que contextualiza la obra, conlleva a la muerte. La protagonista se enfrenta entre ambos “bandos”: la pandereta y la religión, como categoriza Velasco, que se ocultan bajo ideas moralizadoras. Tales, no visualizan al ser humano como subjetividad, sino como objeto que debe ser productivo y, dentro de ello, la mujer tampoco es considerada. La protagonista, entonces, debe escoger entre códigos éticos de comportamiento que influyen sobre sus experiencias relacionales. El destino es el camino final que deriva de ese esquema de elecciones que se convierte en tradición e impregnan en el individuo. La protagonista, para hacerse mujer, debe acatar el esquema, es también parte de su destino. Avalar o adentrarse en la prostitución, es aquello que decide y le toca hacer por el hecho de

ser mujer. Este destino en la historia traza un paralelo al comportamiento memorial que suscita de la identidad femenina de la autora en su escritura.

Así, se considera que ya se encuentran indicios y premoniciones en la primera de las escenas para previsualizar que lo que le depara a la niña mantiene relación con un tema de destino, como una configuración preestablecida del que en realidad nadie puede escapar. Es decir, en otras palabras, la niña, al haber nacido dentro del grupo familiar, en un país determinado con una cultura e historia determinada, pertenecer a una clase social que le permite tener acceso a una educación, pero, aun así, encontrar las restricciones de las ideologías católicas que se enfrenta a ideas liberales formulan el estilo de vida al que deberá enfrentarse si quiere mantenerse en contra de lo que la sociedad le coloca. Al respecto, Campbell (1959) afirma que en tanto la aventura del héroe se mantenga acorde de lo que su sociedad defiende esta tendrá un carácter heroico y digno. De manera contraria, pronto se observa que eso no sucederá en el caso de la niña: la sociedad en la que se encuentra no es una sociedad permisiva.

Continuando con la aceptación de la llamada a la aventura, existe una representación de la profundidad inconsciente, dice Campbell (1959). Es decir, existe una razón que no se encuentra en la misma conciencia por la que es difícil de comprender a primera vista. Por eso las palabras del árbol en relación a las raíces no son fácilmente procesadas por la niña ni por el lector o espectador de la obra. La protagonista no sabrá a lo que se introduce y tratará de negar constantemente su filiación como lo admite en el recuerdo de la pareja frente a la madre del ex. En un principio no se comprende a qué se refiere el árbol, sin embargo, como ya he citado anteriormente, la frase última del encuentro con árbol y es donde terminamos de comprender el indicio al destino. Si se enfoca, también, dentro de las descripciones de Campbell (1959), en tanto a este ente premonitorio dentro del mito, se encuentra que es esencialmente mitológico y que irrumpe con el *statu quo* de la protagonista, además, y esto es

realmente importante, mantiene la esencia de todo ente rechazado en la mitología y que guardará para el final una relación importante con el destino del héroe o la heroína. El árbol, en parte, como imagen representativa de la generación y herencia familiar es negado constantemente por la protagonista y Velasco, de igual manera, trata de negar aquella herencia silenciosa que corre en las costumbres de su grupo. A partir de ello, también se entiende que esa incompreensión a las palabras del árbol hacia una niña en un mundo completamente convencional no es recibida y, entonces, se puede afirmar, nuevamente, que la niña no acepta el llamado, ya que son conceptos e ideas que realizan una premonición de un futuro ajeno a lo que ella observa en su tiempo, pese a las ideas románticas que mantiene en su infancia.

La niña desea separarse del núcleo familiar, ante este estado común en su infancia en el que ella se identifica diferente a sus ancestros, el mensaje del árbol intenta calmar el último acontecimiento. Además, a la negación ideológica, se le suma el pánico y la inmovilidad que han cargado su ser y su cuerpo en un estado de angustia que la ha inhibido y recluido junto a un árbol. Este llamado es un acto impositivo, casi imperativo que le ha llegado a la niña como un remezón ante la realidad. “Árbol 1, niña 0” (p. 5). No obstante, no aceptar el llamado o pasar por alto el mensaje no cambia el destino de la heroína, eso se justifica por el eje central de herencia cultural en la que se encuentra la protagonista. El destino, como tal, se cumple aun si el personaje comprende o no su llamado. Sin embargo, la herencia cultural es principal en el destino. Esto se explica desde lo que Campbell afirma sobre el triángulo familiar (desde una mirada psicoanalítica) entre padre, madre e hijos, en el que este último desea separarse del origen paterno y alcanzar la gracia materna, ya que a este se le aparta de la madre y se le asimila hacia un “cuerpo aniquilador” (1959, p. 150) bajo el mandato del padre. En la obra, lo que se observa referente a esta conceptualización se desarrolla en la relación que la niña mantiene con su núcleo familiar, que es dualista entre los límites de la religión y la tradición

folclórica llena de prejuicios. De esa manera, el destino se divide en herencia familiar y cultural y el resultado del recorrido de un camino por cumplir. La herencia familiar se comprende, entonces, luego de la observación del comportamiento del triángulo entre padres e hijo. Así, la protagonista le da el favor al destino entrando a la población de estigma, la mujer que se prostituye, que corrompe sus límites como sus propias construcciones ideológicas. Esto implica entregarse a la masculinidad y acoger el silencio femenino.

Continuando con la negativa que es objeto de análisis, esta conlleva a otros aspectos que es necesario considerar. En primer lugar, hemos visto que la niña no ha aceptado el llamado, no porque no desee formar parte de la aventura, sino porque no lo ha comprendido (y tampoco lo comprenderá), será empujada a realizarlo, será parte de su destino y deberá resolverse ante las adversidades. Va encontrando las premoniciones a partir de cada escena como en “La niña acompaña a su padre a deshacerse de las cenizas de un tío que no acudió al asado” que, al igual que la primera, es un cúmulo de premoniciones. Se hablan de personajes que aparecerán pronto en la historia y de situaciones que se relacionan con el conflicto de esta. El entierro de un tío que ha perdido poco a poco el respeto por parte de su familia por involucrarse con prostitutas y enviarles cartas de amor puede abrir la puerta a ese mundo en el que probablemente exista el afecto, pero en el que también existe una respuesta a lo que ella considera sus raíces. Se encuentran también otras premoniciones como la copulación entre los insectos, la representación de los problemas alimenticios en el primo de la niña, las cartas de amor y las cenizas del tío, son asuntos a los cuales la autora se referirá en el transcurso de la obra.

Por otro lado, a partir del llamado empiezan a suscitar infortunios que llevan al héroe a enfrentarse a diferentes sucesos en los que podrá o no encontrar apoyo. De ellos trataré más adelante para poder identificar si es que, en este caso, la protagonista recibe algún tipo de soporte para el inicio de esta aventura. Se observará, además, que el comienzo de esta se

produce a partir del cruce de un primer umbral, como introducirse al “vientre de la ballena”, acercarse a la muerte para poder renacer, hacer un acto cíclico. Antes de ello, la protagonista se mantiene en la infancia y adolescencia, en el cobijo de sus padres (en el triángulo que sostiene Campbell) o, tal vez, bajo la mantención de ellos. Tomar el paso de la independencia o las otras actividades conformará ese inicio. Aunque, con este análisis, se pretende regresar a aquel tipo de heroicidad que no es usual y que se manifiesta de manera poco convencional en la femineidad, en el cuerpo de la mujer. Desde esta infancia y el inicio de la historia, se propone observar el proceso heroico desde la subjetividad de la protagonista inmersa en un mundo que no está diseñada para ella, obligada a construirse como mujer, ser humano con nombre y apellido que deberá negar constantemente una naturaleza no apegada a la Norma.

Además, se propone observar la aventura de igual manera que la construcción identitaria: una mudanza que transita por una metamorfosis corporal, ideológica y textual. Elsa García define la aventura como un proceso que parte del deseo de libertad que puede involucrar al individuo y/o la colectividad (2018). En el deseo de libertad se encuentran matices que contienen los tres tipos de metamorfosis que planteo en la historia y en la escritura. Es decir, que ambos aspectos en paralelo conforman una aventura heroica que sobrepasa los límites del individuo. En la aventura narrativa, el proceso heroico se produce por el retorno de los orígenes. La aventura dramática de la protagonista se produce por su conformación identitaria y crecimiento dentro de su espacio cultural. En ambos aspectos, aunque una tenga noción de ello y la otra no, se produce una reparación. En el ambiente autoficcional, se toma como ejemplo lo que algunos autores consideran distintivo de la escritura de Angélica Liddell. Al escribir, la autora se somete a un acto de exposición que resulta en sacrificio, lo que posiciona el texto como almacén para las heridas de la memoria (Úbeda, 2019, p. 12). En este caso es sacrificial porque quien escribe sabe, a lo que parte de

una comunidad, se enfrenta a decepciones, dolor y recuerdos que destruyen parte de la subjetividad de la autora, ya que se sumerge en el devenir social (Albert, 2016, pp. 8 - 11).

No obstante, para observar el sacrificio como un acto heroico en la escritura, Casas menciona que la ficción solo puede ser percibida desde la espectacularización (2020, pp. 1-2), ya que quien escribe se aparta de su lugar de privilegio (p. 3). Así, la protagonista también entra a una aventura como subalterna en el que el privilegio de la infancia y de la clase media se convierte en el destierro de convertirse en mujer supliendo deseos para el opresor.



CAPÍTULO 2: ¿CÓMO SE CUENTA LA IDENTIDAD DE LA NIÑA?

Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado de la palabra persona sea máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que, más o menos conscientemente, siempre y por doquier, cada uno de nosotros desempeña un rol...Es en estos roles donde nos conocemos mutuamente; es en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos (Goffman, 1981, p. 31).

El uso de la máscara ha sido empleado desde la antigüedad dentro de diferentes obras teatrales haciendo que su funcionamiento incentivara la imaginación del espectador y que proporcionara mayor facilidad para los intérpretes en sentido de movilidad que implica la asimilación de papeles o roles interpretativos. El sentido de representación forma parte de una de las líneas de la construcción de la identidad que según Goffman configura a cada individuo como un actor/actriz dentro de un auditorio en el que performará su vida, y la sociedad es el público expectante. La máscara como herramienta representa el rol que el individuo pretende cumplir. Se asemeja con mayor veracidad a aquello que este quiere ser en realidad (Goffman, 1981, p. 31). Goffman toma el producto del uso de la herramienta como el “sí mismo”, quién uno quiere ser en realidad. Conforme uno va creciendo y formándose se adapta en la sociedad como persona, es decir como máscara.

Partiendo de esta premisa es sencillo percibir los grupos en los cuales la protagonista realizará metafóricamente una puesta en escena para contar su historia, que el lector/espectador observará. Se encuentra, en primer lugar, los dos espacios más convencionales, la prostitución y la academia. En ambos auditorios, la niña debe comportarse en relación a las exigencias del grupo y este comportamiento debe ser coherente y apropiado, ya que, en caso eso no suceda, la niña será desplazada, la sociedad abucheará castigando la representación y no aceptará el papel que esta haya decidido realizar. El ser abuchado, en el plano real, implica que la protagonista, o en sí cualquier individuo, no pueda ser reconocido

como parte de la estandarización identitaria. Aquella identidad que no se reconoce como correcta o inteligible no será aceptada, así se arriesga a no pertenecer a los grupos sociales. Sin embargo, no es una tarea sencilla, dentro de estos dos auditorios surgen diferentes normas que construyen códigos éticos de comportamiento, existen conflictos a los cuales deberá, de igual manera, crear estrategias para poder alcanzarlos. No existe, como ya mencioné, la posibilidad, en este caso, de no alcanzar ese objetivo o fallar en el intento, ya que se encuentra con el permanente peligro de quedarse sin identidad.

Dentro de los espacios de prostitución la norma siempre será obedecer al placer de un ente dominante y específico, en este caso, el hombre consumidor del cuerpo. En todo momento es necesario que la protagonista sea sumisa y, pese a que ella configura las normas para un correcto uso del espacio laboral y del “producto”. Así, quien tiene la última palabra será el consumidor masculino que es el punto de satisfacción de acuerdo a una economía y régimen de mercado, como lo describe la protagonista en el siguiente fragmento.

Él es un hombre mayor. Te cuenta que ya no se excita con su mujer. Tú empiezas a besarlo para no hablar. Estás dispuesta a besar, chupar, morder...pero no estás dispuesta a hablar ... El cliente número dos es un agente inmobiliario... El calor es de oprobio, calor contaminado, pero llevas toallitas íntimas. Él también suda. Y apesta a colonia ... ¿Este es tu público objetivo?, ¿tu cuota de pantalla?... Al entrar a la habitación, el cliente número tres se pone violento.... ¿Cuál es tu umbral de dolor? ¿Cuál es tu umbral de dolor cuando estás seria?, ¿cuál es tu umbral de dolor cuando te ríes? ¿Cuánto puedes llegar a forzar ese umbral? Te pega con las manos y con los pies (p. 20).

Por otro lado, para poder incorporarse dentro del grupo académico es necesario que el desempeño intelectual sea el más óptimo posible, desarrollar aptitudes y argumentar las ideas

en los estándares permitidos por la academia. El código de conducta en cada caso, prostitución y academia, demanda una sumisión. La prostitución manipula el cuerpo y lo reforma en beneficio de un consumidor que está dispuesto a invertir en la satisfacción de un placer; por ello, debe haber un control de calidad y respeto al cliente que jerarquiza el espacio. En la academia, la jerarquización coloca al docente como ente máximo de sabiduría y saber, quien es el calificador del trabajo; en este ambiente, la modulación que se imparte es hacia la mente del alumno. Desde la posición de Velasco, este espacio, así como el anterior, resulta comportarse dentro de expectativas de violencia y abuso del subordinado:

Esa prostitución que defienden, a veces, las feministas *pro sex* donde se dice que la mujer está haciendo un uso, una explotación de su cuerpo que no tiene por qué ser más vejatoria que la explotación que se puede hacer mental o de un trabajo manual en otro tipo de situaciones. En este sentido recordaba a cualquier otra institución súper jerarquizada de la sociedad, pongamos por el caso la universidad. Mi vivencia de la universidad ... es que realmente, hasta hace pocas décadas la meritocracia para una mujer no era igual que para un hombre. La meritocracia en el caso de una mujer, todavía, por desgracia iba muy vinculada a una presencia, también a cómo uno se relacionaba con esos altos cargos de la universidad. Fijémonos que hay muchas más estudiantes universitarias que el equivalente de sus compañeros varones. Sin embargo, los altos cargos siguen siendo masculinos. Entonces todavía, la forma de meritocracia de una mujer en la universidad pasa mucho por un tipo de comportamiento que son prehistóricos y que asociaríamos más al burdel (ver anexo 2).

Dentro del enfoque de esta investigación, ambos espacios son los medios de sacrificio donde transcurre la aventura, así proporcionan elementos que potencian el dolor de la

metamorfosis. La protagonista deberá conformar su comportamiento acorde a estos dos espacios y rigiéndose de pensamientos socioculturales que reconstruyen cada lugar dentro de su respectivo código ético.

Una vez presentado cada auditorio, se le suma el discurso de la religión que tiene la finalidad de la santidad a partir del camino de Dios: la niña, como mujer, debe permanecer lo más casta posible al margen del impulso de las pasiones, lo desconocido y en sumisión. Es un discurso paralelo en el que Velasco ha definido su cultura como hipócrita. La religión fluctúa entre ambos espacios desde el pasado y la subjetividad de la protagonista y como una norma que se proyecta en silencio. Casi inmediatamente, la línea de la época de la dictadura de Francisco Franco en la que se patologizó a las mujeres prostitutas, en la obra, como representación de una realidad, con ciertos matices, se estigmatiza a la mujer como objeto.

En suma, al uso de la máscara dentro de los auditorios, acompañada de las ideologías socioculturales que es la religión a la cual también debería agregársele la cultura de violación y sexualización, se encuentra la fachada. Esta es la parte de ejecución sobre el “sí mismo” de la máscara que se define como la actuación regular del individuo que se mantiene en la relación con un otro de manera consciente o inconsciente (Goffman, 1981, pp. 33 - 34). La actuación no se basa en solo permanecer en escena y comportarse como lo haría cada individuo, es necesario mantener el papel. La protagonista debe armar el completo de aspectos que forman al personaje enfocado en la familia, la academia, la religión y la prostitución, y con ese papel ideado poder centrarse en presentar un producto final de su apariencia.

Ya que la cuestión de representación es compleja, “en el otro extremo descubrimos que el actuante puede no engañarse con su propia rutina. Esta posibilidad es comprensible, ya que ninguno se encuentra en mejor lugar de observación para ver el juego que la persona que lo desempeña” (Goffman, 1981, p. 29), y se agregan a la representación escapatorias. Muchas

de estas pueden ser optar por cancelar la función y decidir no realizar el papel, en muchas de otras circunstancias eso no es posible y solo queda adaptarse a ello o ir en contra. Es por ello, que la fachada y la actuación son aspectos diferentes de lo que implica una representación. Esta fachada normalmente es una creación legitimada de lo que el actor debería ser dentro de escena, además se divide entre fachada personal y social. No obstante, frente al planteamiento de Goffman, al introducirse por completo en los auditorios se desliga de la capacidad de observación. Se comporta, en ambos, como subalterna y se permite modelar para probar en ella, como modelo de estudio, qué causa haberse introducido en lo que la tradición demanda alejándose desde una perspectiva de análisis. Así, entra como mujer dispuesta al sacrificio. En este sentido, la protagonista no cancela su actuación, se mantiene hasta probarse ideas y llegar a conclusiones que desbordan su sometimiento.

Desde esta perspectiva en análisis se introduce a la metáfora metateatral desde la acción de interpretación de la actriz/personaje (protagonista) hacia el juego de roles (*role-playing*). Por lo cual, es necesario mantener las premisas de jerarquización y vigilancia de los entes dominantes en cada sociedad que también se relacionan con los procesos disciplinarios. Estos son medidores de la utilidad de los cuerpos. La disciplina como tal, tiene la función de distribuir a los individuos en los espacios (Foucault, 2002, p. 145). Así, lo que se intenta cuestionar es cómo encontrar a estos individuos en el espacio y que labor cumplen para la sociedad para no perderlos de vista, poder restaurarlos, cuestionarlos, sancionarlos o medir sus méritos (p. 147).

Por su parte, si se aplica, entonces, la metáfora metateatral al uso de la máscara y la fachada que Goffman plantea se debe visualizar desde el juego de roles aplicando, también, la perspectiva de jerarquización. Desde la teoría de roles, Lionel Abel plantea el metadrama como una inducción a realizar una acción. Es decir, sin una parte motivadora no existiría un impulso para su ejecución. Abel, considera el juego de roles como operadora de la vida que

se refleja a sí misma en la obra como una manera interpretativa de ella (Hornby, 1986, p. 17). Por lo que, considerando la vida como un escenario, el metadrama es, de igual manera, una respuesta del entrelazamiento de la vida y el teatro en la urgencia de crear identidades en un sistema social (Thacker, 2013 p.1). En esta historia, la representatividad a través de roles se realiza en los dos auditorios presentados. De esta manera, se crea una dinámica y un juego en un ambiente social que mantiene identidades prescritas. En el caso de la protagonista, comportarse como mujer no es el único conflicto, sino que debe comportarse como una en espacios que no están primordialmente destinados para ella. Además, considerando que los sistemas de identidades se crean a partir de la interacción y promoviendo verdades sociales (Thacker, 2013, p.4), esta mujer debe crearse y construirse desde la interacción con estos sistemas.

No obstante, la identidad también puede ser percibida como un lugar de pertenencia y, además, como un destino al cual llegar. Uno muda de una identidad a otra para construirse. Sin embargo, para aquellos a los que no es posible conformar una identidad ¿Qué sucede con los enfermos, con los exiliados, con los que han perdido su patria o han tenido que escapar de las administraciones de un Estado? ¿Qué sucede con las mujeres? “Después de todo, preguntar “quién eres tú” sólo cobra sentido cuando se cree que uno puede ser alguien diferente al que se es” (Bauman, 2005, p. 47). La pregunta, entonces, bordea las barreras de la carencia y del desconcierto: ¿puede una mujer plantearse la idea de crear por cuenta propia una identificación? ¿No será, en cambio, que, a diferencia del resto, ella deberá ir a encontrar un lugar dónde encajar, un lugar dónde pertenecer, en vez de conformar una identidad con lo que la familia, la religión, el trabajo, la escuela, las relaciones afectivas le otorgan? Se considera, así como otros grupos sociales y minoritarios, en palabras nuevamente de Bauman, que no es posible “descubrir ni inventar algo tan nebuloso (efectivamente tan impensable) como “otra identidad” (2005, p. 48). En otras palabras, la posibilidad de poder plantearse la

idea de una identidad, de poder anhelar ser alguien, es un privilegio, que, por ejemplo, esta protagonista no puede darse. “A día de hoy sigo en el empeño de ser mujer...no es fácil, así tengas vagina” (p. 35).

Con todo esto, es momento de analizar, en primer lugar, los dos auditorios, y en segundo lugar, la ideología que deberá usar de fachada la protagonista. Considerando así, que la misma se encuentra en constante relación con una sociedad que heredado costumbres y se han instaurado en el subconsciente de sistemas predeterminados.

2.1. El negocio del cuerpo y del intelecto

En esta y en otras obras de Velasco la sexualidad de los personajes es un punto recurrente que la autora coloca de manera conflictiva porque trastoca las subjetividades del afecto del individuo exponiendo la intimidad y una práctica de todo individuo. En sus obras, los personajes, en especial los femeninos, se encuentran en una dependencia en relación a otro. La mayoría de las veces ese otro resulta ser un personaje masculino. Su manera de presentarlos suele ser distante a los asuntos relacionados al afecto y sensibilidad. En *Talaré a los hombres sobre la faz de la tierra*, el sentido afectivo no es desarrollado por todos los personajes masculinos con excepción de Mohamed. Este personaje pertenece a otra cultura, su distancia a las culturas occidentales, en la obra, parece ser un indicador para suponer que los vínculos afectivos no son un repelente para él y que la relación con la protagonista es una reparación de un daño provocado que no involucra únicamente a ella, es una reparación que involucra a los recursos naturales.

MOHAMED: ¿Ves esa higuera? ... Ahora da brevas y luego dará higos.

¿Quieres probar?

A la niña el sabor de la breva le resulta embriagador. Después de llevar años comiendo fruta de los supermercados Día, ha olvidado cómo sabe una naranja y solo ha visto una breva en los libros (p. 47).

En la cita anterior, la autora muestra el desconocimiento que la protagonista ha tenido a algunos frutos de la naturaleza de una manera bastante convencional y cotidiana. En la actualidad, es más sencillo acceder a los frutos dentro de supermercados en vez de cosecharlos porque espacio no hay ya en la tierra para cultivar ninguna semilla y el tiempo ya no va en favor del ser humano. Además, por otro lado, reafirma el desapego a los frutos del sentimiento y el desconocimiento a algunos otros afectos que no ha llegado a conocer. Utiliza un estilo metafórico apegado a lo que las ciudades ajetreadas de trabajo y los individuos apurados, sin tiempo para las tres comidas al día, se encuentran acostumbrados. Spinoza plantea que la libertad del ser humano se hace posible mediante el conocimiento. Sin embargo, este intelecto se refiere al saber de las afecciones que se encuentran en el ser humano. El alma padece menos por las afecciones que ya conoce, señala Spinoza (1984). Lamentablemente, la niña ha sido privada de afectos por el tiempo, la religión, la academia y las relaciones personales que, en gran mayoría, resultaban ser bastante complicadas cuando la relación se propiciaba con un hombre. Además, cuando la interacción con un otro no iba de acuerdo con las expectativas de la protagonista. Los afectos fueron negados para no desbordar de emociones los espacios. Los auditorios expuestos no permiten que los afectos sean involucrados: la prostituta no comparte información adicional con sus clientes para evitar el desborde de emociones; en la academia el parámetro que en el discurso se muestra es cancelar los afectos y subjetividades a los formatos de sustentación, por lo que explica que el punto apoteósico solo pueda ser observado desde la mente de la protagonista y no como un suceso real en la historia (este es un primer acercamiento a la aparición de este suceso que proviene de un resultado del pensamiento que se ha trabajado por bastante tiempo en la mente de la protagonista). En la misma línea, la religión impone la medida de los sentimientos para evitar el desborde de estos. Así disciplina las mentes y los cuerpos, como la dictadura de Franco, para mantener el orden de los fieles y reconocerlos.

La niña se encuentra en un rol de observadora, sumisa y callada para no estorbar. Eso es claro cuando se llega al encuentro con este hombre que no se comporta como aquellos a los que ha estado acostumbrada. Además, en la conversación que mantiene con la madre del ex, ya se conoce en la niña un desbalance en afectos, su madre dice: “Yo nunca he tenido necesidades. El sexo te ha dado más problemas a ti que a mí, hija. Hay que ver cuando te dejó el sinvergüenza aquel” (p. 13). La conflictiva impresión que se llevó la niña de la última relación amorosa se relaciona con la falta de responsabilidad afectiva de la pareja: “CHICA: Me entristeció. Tanto camino para encontrarme con el vivo retrato de/... ¡Su padre!” (p. 18).

Existe una falta de consideración a esa otra persona –la protagonista- que se encuentra compartiendo el lecho. En estas circunstancias, el lector/espectador se encuentra con los indicios de la interacción de los sistemas. Nuevamente, las mujeres como conducta heredada y aprendida deben comportarse como las únicas responsables sobre las actitudes de un opresor, sea este el mismo hombre, sea un sistema jerárquico, sea una empresa o sea una academia.

MADRE DEL EX: ...tenemos en común habernos sentido irremisiblemente atraídas por un maltratador de catálogo. Y elegirlo...y ser elegidas. Para corregir nuestros errores de esta u otras vidas... Hay un programa subconsciente que nos lleva como a la cabra al monte al maltratador de catálogo. Los perdonamos, ¿sí? ... pero no somos capaces de perdonarnos a nosotras por haber sido víctimas, ... Mientras el ho'ponopono dice “cuídate”, “ámate”, nosotras oímos “cúlpite”, “castígate” (p. 16).

El programa subconsciente es una formulación de la identidad, del ser alguien que se aprende, se observa y se presenta como uno mismo que piensa constantemente en que se está mostrando al público como un individuo único. Esto último se sostiene a través de la existencia de auditorios en los que se espera que un intérprete se comporte como aquel

personaje arquetipo y la idea de que las identidades son preestablecidas, como se introdujo con Thacker. En la obra, la incomprensión sobre los parámetros no es clara para el personaje. A ello se le suma que pese a esa percepción subconsciente que tienen los personajes o individuos de que existe una convención, no tienen conocimiento de que esta es una *performance* (Hornby, 1986 p. 35). Es por ello que la protagonista, en un intento de reconocer la sociedad en la que se encuentra, se estigmatiza porque considera que debe adentrarse en la imagen de una mujer sin afectos para comprenderla, en vez de realizar la performatividad que hacen su madre y la madre de la ex pareja. Esta acción conlleva a reprimir las sensaciones de placer que aparecen por seguir los impulsos sensoriales, casi sensoriales, que no implica que sean sexuales, y el placer de la creación. Así la protagonista mecaniza su formación identitaria.

Es por ello que, durante la infancia, el desapego al grupo familiar se hace evidente: “Hace poco que lee poesía y firma subordinadas con adjetivos como ‘extemporáneo’”, “conspicuo”. Estas palabras le procuran el pensamiento de un futuro mejor” (p. 3).

Se observa una niña esperanzada como casi todo infante comúnmente es. No conocerá la represión hasta el final de esa reunión cuando no pueda despegarse del árbol, aunque los indicios de esa desilusión pasarán poco a poco frente a sus ojos con los abejorros copulando, el perro “montando” el tobillo de la abuela, la parrillada en campo abierto. La “despeluchada”, como dice la autora, es esa realización y la introducción a un mundo completo de decepciones en relación a sus expectativas que la protagonista mantiene en relación al desapego en un espacio en el que no se identifica o en un espacio en el que hace lo mejor posible para hacerlo. Por esta razón, se puede defender que la niña es una especie invasora. Su pertenencia al grupo familiar la conflictúa por los comportamientos que ellos mantienen dado que no se asemejan a sus ideales. Se relaciona con el núcleo como una invasión a este.

Especie. Conjunto de elementos semejantes entre sí por tener uno o varios caracteres comunes. **Especie invasora.** Organismo que se desarrollan en hábitats que no le son propios o con una abundancia inusual, produciendo alteraciones a la riqueza y diversidad de los ecosistemas (en negritas en el original, p. 17).

Al no poder reconocerse en el espacio deberá crear una fachada, colocarse la máscara para proceder a la interpretación. Es decir que, después de aceptar la herencia cultural con la que carga, deberá entrar a desprenderse de toda subjetividad y mercantilizar el cuerpo. Con esto, se hace referencia a que sus ideales y su cuerpo no pertenecerán más a ella misma, sino que deberá moldearlos en relación a las clases dominantes que surgen, de igual manera, al no poder entrar en un “nosotros” en sentido de comunidad. Es decir que, hasta no adentrarse y no sucumbir ante ello, la protagonista será vista en todo momento como un “otro”. Sin embargo, aunque el cuerpo no es el único medio que el individuo posee, los sistemas se han encargado de dominar, además el alma (Foucault, 2002, p. 24) provocando que la subjetividad entre a un bien regulado. Así, se observa el sometimiento hacia las ideas ajenas y el desapego de las ideologías propias que se justifican en un intento de comprenderse. Las raíces de la protagonista se expanden entrelazando ideales entre lo impuesto y el deseo de una identidad propia; comprenderse también es definir qué raíces cortar. De esta manera, es que se justifica por qué los sentimientos deben ser controlados y medidos, así como la corporalidad. Por tanto, se ejecutan alianzas que entablan comunicación con estos sistemas. Al haber dejado de lado el romanticismo y la esperanza, la protagonista también deja de ser dueña de su propio cuerpo.

Si quería vivir la experiencia de siete de cada diez españoles -yo soy español, español, español-, siete de cada diez españoles han tenido una relación de prostitución, tenía que hacerlo como subalterna. ... Entré a una zona confusa.

De bosque. De búsqueda. Te abres de piernas a aquello que siempre ha estado conviviendo contigo. Por fin les miras a los ojos. En el jacuzzi somos mil (p. 23).

La separación de aquella soberanía de la protagonista sobre lo que le pertenece se explica en cuestión de deseos. Anteriormente, se utilizaba a Spinoza para argumentar cómo era necesario que para llegar a una plena libertad el individuo sea consciente de sus afectos y sensaciones. Lo que sucede, entonces con la protagonista es que la mercantilización de lo que posee a cambio de una experiencia ya no le permite disfrutar de ello. Los grupos de poder, en este caso, forman alianzas, que tienen el objetivo de “reproducir el juego de las relaciones y mantener la ley que los une” (Foucault, 2002, p. 64), que invade los cuerpos y se sostiene a través del juego de roles y performatividad dejando de lado la identidad propia. En esta alianza la ganancia es por bienes. El poder se mantiene a través de un externo que hace uso del cuerpo femenino en sentido de ganar poder, que esta práctica no se hace ajena a la jerarquización. Quienes mantienen mayor instrumentalidad son las mujeres en beneficio de los hombres, produciendo saber a través del placer (p. 62), por lo que estos cuerpos femeninos son subalternos. Nuevamente y regresando al despojo de los afectos, el dispositivo de sexualidad demarca una actitud hacia la mujer que la delimita y así le construye una identidad. Esta delimitación se basa en la categorización del cuerpo de la mujer como ser histérico que lo connota de una patología (Foucault, 1998, p. 62). Es decir que la mujer tiene un rol en la sociedad para suplir los deseos masculinos, como en la mercantilización del cuerpo en la prostitución. Lo cual implica que es considerada como un ser carente de subjetividad negándole la condición de individuo, al estar al servicio desde la mirada religiosa. En la prostitución, ella es un ser cosificado en los que cumple los mismos roles que cumpliría en el campo religioso.

En la academia, sucede el mismo fenómeno de subordinación en el que el intelecto es regido por las autoridades. Anteriormente, se introdujo su posición al respecto de este espacio y cómo mantiene una relación económica a través del intelecto. En este sentido, para formar parte de la academia, la protagonista debe dejar de ser “mujer” (si es que se coloca en términos de Wittig quien, como ya se ha introducido en el marco conceptual, define el ser mujer como un resultado en contraposición a la masculinidad. En cambio, ser “mujer” es una apropiación que va mucho más allá de únicamente decirlo), pues ingresa a un espacio estandarizado en el que la meritocracia para las mujeres no existe y, además, como en la prostitución, pierde su subjetividad, acoplándose a la normativa y reglamentación, y cediendo ante la opinión más relevante y guardando la compostura. Todas estas características definen la feminidad en lo que la sociedad patriarcal ha intentado definir a costa suya, por lo que se considera que ella acepta el devenir femenino cultural impuesto. Negar una feminidad no normativa implica, entonces, que a la mujer, se le solicite la sumisión, adaptación y silencio que se contraponen en todo lo que la mente de la protagonista trascurre: el deseo de alzar la voz y conformarse como un individuo válido. Sin embargo, lo único que puede ser con respecto a los márgenes, es “ser mujer”.

La sustentación de la tesis doctoral demuestra esa jerarquización. En el espacio específico de la academia, este sería un lugar en el cual se realizaría una contemplación de las ideas, en el que la reflexión se hace posible a diferencia del mundo cotidiano; sin embargo, la academia estaría imitando el mundo cotidiano y la prostitución a través de ese abuso y la explotación de la reflexividad como se percibe en el bombardeo de críticas hacia el trabajo de la protagonista.

Los vocales miran como luchadores de sumo antes del combate... No hay pruebas contundentes de que el vocal número dos se haya leído la tesis. Hace observaciones sobre las notas al pie... Durante su turno de palabra el vocal

número tres se pone violento. Comienza a sacar de contexto cosas que has dicho y escrito, afirma que la universidad es algo serio y que este es un acto importante (p. 37).

Pese a que la protagonista se ha introducido a dos espacios que por naturaleza deben ser diferentes: prostitución y academia, se comportan de la misma forma, sometiendo a un subordinado.

Estoy segura de que
muchas de las mujeres
que hoy están en un escaparate
en el Red Light District,
el Barrio Rojo de Ámsterdam,
pasaron por la universidad,
donde, aparte del trívium y el quadrivium,
aprendieron el uso del bastón.
La inmutabilidad de una red social.
Su cara me suena,
¿puede que nos hayamos visto
en la calle Ilustración?
La suya también me es familiar,
¿tendrá una inmobiliaria
por casualidad?
Y usted, ¿no frecuentaba un lugar con jacuzzi?,
profesor doctor, *sugar daddy*.
El saber tiene testículos. (p. 39).

Este momento de la sustentación de la tesis empieza a demostrar el proceso mental por el cual la protagonista percibe al mundo externo, en este caso, el de la academia. Para ella, nuevamente no hay diferencia entre el saber y el poder, por lo que, en este caso, en la obra y dentro de una cultura, se puede afirmar que el poder y el saber lo cargan los grupos patriarcales. No obstante, considerando que a partir del juego de roles se consideran las identidades como preestablecidas, esta también surge a partir de la interacción. Si bien, hasta el momento, he presentado cómo la protagonista adquiere y se amolda desde el rol hacia una identidad, esta misma emerge y se posiciona. En contraposición a la preexistencia de roles e identidades, en la interacción lingüística la identidad surge como una emergencia de las mismas prácticas de comunicación (Bucholtz & Hall, 2017, p.2). Aunque, por otro lado, también es un resultado del posicionamiento que individuo desde su subjetividad y comunicación (p. 6). Es decir que, la protagonista de la historia forma su identidad a partir de dos métodos constructivos y creadores que se complementan uno del otro. Por un lado, la aceptación de los roles sociales que solicitan una participación actoral y performativa que añade matices a la presentación del yo en la comunidad o en los auditorios. Por otro lado, desde la aceptación de estos roles y las figuras de poder la protagonista decide tomar un lugar determinado como posicionándose dentro de la clase social que le corresponde: ser mujer, por lo que las referencias a los docentes en la sustentación se combinan con vocativos a los clientes y negociantes de cuerpos: “Excelentísimo señor rector magnífico, excelentísimo señor vicerrector, ilustrísimo señor secretario general, ilustrísimo señor decano, ilustrísimo señor vicedecano, comisario general, comisario, inspector jefe, inspector, chulos, ecogenicidas y confesores” (p. 42). Este proceso implica que la construcción de la identidad entra en un proceso de redefinición que parte desde un falso sometimiento. Con ello, se hace referencia a que, finalmente, la protagonista reconoce su rol performativo y el rol femenino al que inconscientemente aceptó. Además, realiza un recuento de su proceso:

Yo mismas me he puesto precio
en una página parecida
a Mil Anuncios
y no valgo tanto.

¿Su hija vale?

Esto no es el Precio Justo
ni el Gran Bazar

...

Paso de “valer mucho”
según nuestra jerga.

Tiempo atrás,
esa frase me hubiera ruborizado,
como un beso robado.

Ahora, lo que quiero oír algún día,
con tal impavidez,
es que no valgo.

...

Me doy cuenta que me he prostituido
muchas más veces de las que pensaba (p.41)

Así, la historia vuelve a representar un fenómeno sociocultural en relación a la identidad de aquellos que se mantienen por debajo de las verdades creadas por los altos mandos o roles en cada sociedad o comunidad. En este caso, la mujer como un personaje de la sociedad inferior que hasta ahora se legitima en las comunidades patriarcales se mantiene al margen de la creación o la creatividad para la elaboración de una presentación de su yo en un espacio o auditorio. De manera contraria, como ha mostrado Velasco en esta obra, sus

intentos son decepciones continuas, son una representación de cómo en la historia muchas mujeres han debido adaptar su cuerpo, su subjetividad y sus ideales a las normas del juego social que imponen un rol de mujer específico. Después de los diferentes intentos de la protagonista en su infancia, de crearse y crecer de manera diferente a las actitudes que su familia seguía, la mujer se configuró como parte de las identidades preestablecidas, constantemente refutándolas, aunque cayendo continuamente. La prostitución como trabajo y recurso para la subsistencia de diferentes individuos se desarrolla en diferentes espacios con comportamientos específicos. Lucrar con el cuerpo de una persona con fines, coloca al consumidor en una posición masculina, indiferentemente del sexo biológico. Al consumido se le arrebató la subjetividad volviéndola únicamente un objeto. La academia, por su parte, recurre al mismo sistema representativo porque en cada espacio el bien, sea el cuerpo o el intelecto, son dominados por aquellos con fuerzas físicas e intelectuales que, en el espacio, manipulan al prostituyente y al aprendiz a costa de la falta de conocimientos y fuerza que poseen.

2.2. La conformación religiosa: el legado de la primera mujer

Velasco ha plasmado en el texto las consignas para el estilo de vida de una familia promedio en un mundo Occidental que regulan el día a día de la protagonista. La relación con esas ideas conforma un discurso crítico ante la estructura en que tanto la protagonista y ella se han encontrado. Desde la primera escena los parámetros en los que se va a encontrar describen las imposiciones de la religión católica. La España de Franco logró imponer un extremismo religioso en el país cuyas repercusiones sociales se mantuvieron por generaciones. La niña, al pertenecer a una generación posterior a la dictadura franquista no vive en carne propia las represiones del Estado, sin embargo, vive bajo la sombra del miedo y la melancolía de un régimen estrictamente regulador de pensamiento, ideales y libertades. Esto desemboca en la incertidumbre, no conocer al mismo regulador es para la niña una

incertidumbre, ya que, debe crecer bajo órdenes religiosas promulgadas por un impositor al cual no conoce, no ha visto en directo. La imagen de Franco se vincula no solo a la imagen de un dictador, sino a un regulador social. El régimen franquista mantuvo constantemente la orden moral de las actitudes que, incluso en relación a la prostitución intentaron patologizar a las mujeres que incurrieran a ella. Luego, el mismo régimen recurrió a estrategias de legitimación, una monarquía constituyente y la alianza con la iglesia católica. Así, se mantiene un sistema de legitimación y apoyo que identifique a la sociedad a través del Estado. De esta manera, la imagen del dictador se relaciona con una imagen soberana secundada por la divinidad y la religión defendida por la monarquía.

Ante la legitimación de poderes de manera autoritaria se construyó una imagen de la mujer en torno a la religión que se basaba en contraposición a características masculinas y en valores específicos. Desde esta perspectiva la mujer se construye y se fija en la sociedad de manera secundaria como apoyo a una imagen masculina de protección y sabiduría.

La feminidad también representa una faceta de abnegación y sacrificio y saca a la luz el conocimiento de “utilidad”; ésto es, las funciones femeninas han de ser “útiles” a la sociedad, y la utilidad más obvia es la tarea reproductiva en el seno del matrimonio, la otra opción es la de la consagración espiritual en el espacio de una comunidad religiosa o seglar, y siempre bajo el control directo de una jerarquía política o eclesiástica (los casos más señalados serán los de la Sección Femenina de Falange o las ramas femeninas de Acción Católica Española) (Vera, 1992, p. 367).

Como hasta el momento se ha presentado en la obra, la constante actitud de las mujeres representa esa utilidad que la mujer y su cuerpo le deben a los grupos masculinos. Por este motivo, el análisis en esta sección se enfocará en analizar la interpretación del ser humano de la cultura católica como ideología que, a través del pensamiento y de los ideales,

también es un influenciador en las construcciones identitarias de los grupos sociales.

Anteriormente, se presentó a dos personajes regidos por la religión católica en el texto: la madre y el tío materno. A la madre se la encuentra dentro de la escena “La niña vuelve a casa después de un tiempo y habla con su madre de Jiménez Losantos y un baobab” en la que confiesa un aborto. Ha cargado por largo tiempo la angustia, el miedo y la tristeza por la pérdida de un niño y no logra separarse de esos sentimientos porque no tiene cómo confesarlos:

MADRE: Verás, hay a quien le da igual meterse la hostia en la boca sin haber confesado. Han oído que pueden hacer el examen de conciencia solos. A mí eso me parece una fe de chichinabo. Ni son practicantes ni son...He pecado. Pecado mortal. No venial. (p. 11)

Aquí el pecado se muestra como un error. De hecho, según el diccionario bíblico de Bruce, Marshall, Millard, Packer y Wiseman el pecado contiene diferentes significados tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo Testamento, aunque las definiciones más generales del término hacen referencia por un lado a “errar el blanco o desviarse la meta” o lo que se realiza “violación de aquello que la gloria de Dios exige, y por lo tanto, en su esencia misma es lo que se opone a Dios.”⁶ (2003, p. 1042). Ya que el pecado también es la separación del camino de Dios, dentro de la sociedad en la que la niña se encuentra, la madre no sería la única pecadora en el círculo familiar y dentro de los personajes de la historia. La niña se ha separado de la crianza católica, ha decidido entregarse al goce de las pasiones⁷ y negar la existencia del dios católico, pero afirmar la de otro dios que le permita hacer uso de las experiencias sensoriales como lo haría el dios de Spinoza, en se ahondará más adelante.

⁶ “Y le dijo Dios en sueños: Yo también sé que con integridad de tu corazón has hecho esto; y yo también te detuve de pecar contra mí, y así no te permití que la tocases.” (Santa Biblia, Gn 20: 6); “**Contra ti, contra ti solo he pecado, Y he hecho de lo malo delante de tus ojos.**” (Santa Biblia, Sal 51: 4).

⁷ “Amados, yo os ruego, como a extranjeros y peregrinos, que os abstengáis de los deseos carnales que batallan contra el alma” (Santa Biblia, 1 P 2:11)

Por otro lado, en el texto encuentro a quien ha tomado la posición sancionadora de la religión. El tío materno es un hombre religioso y misionero que ha dedicado su vida a la evangelización en lugares recónditos del mundo como la Amazonía. Es necesario destacar que Latinoamérica ha sido vista como un espacio a conquistar por las naciones europeas desde el siglo XV y en la época moderna diferentes organizaciones mundiales han tenido que involucrarse en los conflictos sociopolíticos de la región. La imposición religiosa al alto mando del imperio del Tahuantinsuyo, que abarcó gran parte del territorio de Centro América y Sudamérica, no llegó a evangelizar muchas zonas selváticas. En la actualidad, la Occidentalización considera que existen tribus que no han sido conectadas y uno de los medios de conexión con Occidente es la evangelización. Por esto, no se puede pasar por alto que en gran parte del territorio de Brasil y Perú se realizan prácticas rituales relacionadas al *chamanismo* y a la brujería⁸. Estas prácticas son consideradas paganas dentro de las escrituras bíblicas y para el tío materno de la niña son prácticas repudiables.

Que este personaje sea masculino no es casualidad, de hecho, afirma que las normas religiosas han caído en manos de grupos de poder y fueron utilizados para la sanción y corrección, como también lo hace la representación de Jiménez Losantos, un periodista y figura pública que interviene desde una transmisión de radio⁹. La religión, entonces, ocupa la mentalidad de una sociedad que ha recorrido los más profundos rincones y llenado sus venas con sus ideales. Es por ello que la dictadura franquista, en este caso, es de total relevancia, ya que, las presencias se establecen a partir de los procesos de legitimación de poderes. La dictadura supo establecer estrategias para instaurar el régimen que no es únicamente un

⁸ De hecho, la religión católica ha logrado una mistura con estas prácticas rituales como es el caso del *Daimé* una práctica ritual que se centra en el consumo de Ayahuasca, mientras se hace adoración a la virgen María y otros santos en la provincia de Ocre.

⁹ En la representación de la obra, este personaje aparece en voz en *off* haciendo referencia a las marchas feministas y las protestas con tono despectivo.

control estatal, sino un control mental. Desde las premisas de poder, castigo y vigilancia, el gobierno franquista es un ejemplo de las instrucciones jerárquicas que rigen las identidades:

Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos (Foucault, 2002, p. 147).

La instauración de los medios y la presencialidad de las ideologías se observa en el miedo de la madre o en el silencio que la niña tuvo que mantener en las reuniones familiares cuando el tío materno se encontraba presente: “Los hombres tienen necesidades” (p. 12). De esta manera, el remordimiento y la presencia del pecado, se convierte en eterna, porque la semilla del castigo y la vigilancia se instaura en subconsciente. Por lo que, para conseguir el perdón, es necesario entregarse a un ritual de purificación. El ritual implica la muerte, de hecho, en el Nuevo Testamento, Jesucristo, único hijo de Dios, llegó a redimir a todos los seres humanos del pecado para no tener que pagarlo. Entregar al único hijo es un “acto de amor” donde la sangre de un inocente es derramada para cubrir la sangre del pecador: en Génesis, cuando Adán y Eva son conscientes de la desnudez se establece el sacrificio animal para que con la piel de este ellos puedan cubrirse (Hayford, 2008), de esta manera Jesús vino a ocupar el lugar del becerro. Pero ¿quién es el becerro en esta historia? y ¿cuál es el pecado por el cual este debe pagar? El niño no nacido representa esa muerte con la cual se paga el precio del pecado. Ante ello, hay que considerar que la figura femenina, desde estas perspectivas de poder, están en constante error. Puede haber tenido una doble carga, haber sucumbido a los deseos sexuales del marido o no poder procrear ni ser madre, es decir que el cuerpo de esta mujer ya no es útil. Así, no se responsabiliza al padre de las necesidades que hay que suplir, sino que es la madre la única responsable directa por lo que debe pagar con el trauma físico y

psicológico que implica un aborto. Así mismo, tampoco es casual que en la escena la madre además confiese que el no nacido era varón. En las crónicas bíblicas, el nacimiento de un niño varón trajo repercusiones en el devenir de los pueblos, reyes, autoridades y sociedades que implicaban un buen porvenir o una condena. En adición a esto, la confesión de la protagonista en el encaramiento frente al tío materno, se menciona la esperanza de los padres por haber tenido un hijo varón:

El niño que no llegó. La buena nueva trincada. Alguien me amenazó: cuando venga el pequeño se acabarán los privilegios. Hubiera sido el pequeño de tres hermanas, y no solo, el tardío. Más tardío que yo. Tanto se hizo esperar que no llegó. Mis padres siempre quisieron un hijo varón. Una tarotista les dijo, en no sé qué mes de la gestación, que no era chico (p. 35).

La mujer en la Biblia ha cargado con una serie de estigmas que comenzaron con la persuasión de parte de Eva para probar el fruto del árbol del bien y del mal que conlleva a la condena de la raza humana.

A la mujer dijo:

Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces;

con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido y él se enseñoreará de ti.

Y al hombre le dijo: Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé diciendo. No comerás de él;

maldita sea la tierra por tu causa; con tu dolor comerás de ella todos los días de tu vida. (Santa Biblia, Génesis 3: 16-17).

Es necesario complementar esta cita bíblica con la siguiente afirmación de la protagonista:

El útero de una madre es fruto de más fantasías que la Isla de Utopía; la de Nunca Jamás, Neverland en *Peter Pan*; Macondo; Jurassic Park; o el país de

las maravillas o Liliput. Las paredes intrauterinas como el muro de las lamentaciones...NACER, DECEPCIONAR Y MORIR. Ese es el deber de los neonatos” (p.35).

La condenación al sufrimiento por las acciones, de esta manera, se vuelve hereditaria. En primer lugar, los neonatos están destinados a cumplir las expectativas que tienen los padres y la sociedad y, en segundo lugar, deben cargar con las consecuencias de errores cometidos en un mundo en el que no decidieron vivir. El hecho de que la condena se herede proviene, según la religión, de antepasados bíblicos. Se está destinados, en todo momento, a pagar la culpa del pecado que cometieron Adán y Eva en el paraíso porque las expectativas impuestas recaerán en todo momento sobre nuestros hombros, pero el mayor deudor será la Tierra, es decir que la Naturaleza que contiene a todo ser vivo en una cadena de dependencia vital en el que se encuentran todas las especies tanto humanas como no humanas se condenan tras las acciones del hombre debido a su devenir histórico.

En el texto, el conflicto ecológico se suma como pequeños atisbos que circulan por la mente de la protagonista cada vez que algún acontecimiento se relaciona con los incendios forestales ocurridos en la Amazonía. Esto corresponde a la colonización de la naturaleza: desde el plano de las vivencias, la niña aprende que el hombre explota aquellos recursos que le traen beneficios a su vivir. El común aspecto de estos recursos, sea mujer o tierra, es que la última no posee subjetividad y, a la primera, la sociedad pretende arrebatarse la suya. El conflicto ecológico no debe mirarse ajeno a las escrituras bíblicas y a la condena de la religión por el siguiente motivo: en primer lugar, es necesario recordar que las escrituras bíblicas hacen referencia a una sociedad que vivía de los frutos de la tierra que cosechaban y de los animales que poseían; Dios condenará el pecado reflejándolo en la fertilidad de la

tierra¹⁰ como se menciona en la cita de Génesis. Trasladando la problemática del calentamiento global a la situación de la obra, es un asunto que transcurre de manera paralela. En la actualidad, el calentamiento global es una problemática que le corresponde a casi todas las naciones y la Amazonía es uno de los grandes pulmones del mundo que alberga diferentes especies de animales y población humana. Sin embargo, lo que no se puede practicar en esta región es la ganadería por el tipo de suelo y la extracción de minerales, si es que se encuentran árboles en el camino. Esto es un impedimento en el crecimiento de la economía de las naciones que tienen dominio de esta zona y el proceso para realizar la deforestación implica dos caminos: la tala de árboles mediante máquinas o la provocación un incendio controlado. Lo último puede desbordarse si es que no se toman las medidas necesarias o si el viento no es favorable, lo cual ha provocado que la selva Amazónica se encuentre en peligro.

¿Por qué está, entonces, el aspecto religioso relacionado con los problemas ambientales? Se encuentra en el texto que la autora no ha tomado las escrituras bíblicas únicamente para delatar a una sociedad, sino que la utiliza como advertencia o amonestación que resultan pertinentes en dos niveles. Por un lado, la condena a partir del devenir que pertenece a la naturaleza del pecado de todo individuo: las escrituras bíblicas se adelantan al comportamiento humano y la sobreexplotación de la tierra que, en su tiempo, se usaba para ganadería. Ello tenía un efecto en la prosperidad y longevidad que Dios le permitía ver al hombre como fruto del cuidado. Por otro lado, la mujer entra en las situaciones de religión y los conflictos económicos y ambientales que se involucran de manera global: ella es imagen de la explotación y un recurso de la

colonización que se ha hecho muchas veces sobre otros pueblos. Esa visión colonizadora que también ha llevado a legitimar una explotación de los

¹⁰“Si se humillare mi pueblo, sobre el cual mi nombre es invocado, y oraren, y buscaren mi rostro, y se convirtieren de sus malos caminos; entonces yo oiré desde los cielos, y perdonaré sus pecados, y sanaré su tierra.” (Santa Biblia, 2 Cr 7: 14)

recursos casi exponencial, sin pensar en un mañana, con también la colonización de las identidades, la normativización de las identidades” (ver anexo 2).

Desde la visión religiosa, en concordancia con el uso de poderes y la explotación de la Naturaleza el cuerpo debe ser dócil, sometido para su transformación y perfeccionamiento (Foucault, 2002, p, 140), sin embargo, de igual forma, debe mantener su medida. Por ello es que se sostiene la idea religiosa de una sentencia y, además, la evidencia del resultado de las acciones humanas. Así, en el encuentro con el árbol en la escena “Tras la extinción de los dinosaurios, los árboles son los individuos más grandes y viejos del planeta. Ergoterapia” la autora entrelaza las metáforas de condena de ese devenir:

Las montañas y las colinas saltaron como corderos,
la tercera parte de los árboles fue quemada,
la tercera parte del mar se tornó en sangre.
...
¿Qué te pasó, mar? ¿Y a vosotros árboles? ¿Y a vosotras, montañas y colinas?
...
Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra (p. 45).

En el sentido bíblico, “hombres” hace referencia a la humanidad. Tanto hombres como mujeres entran en esa categoría, por lo que el castigo final en el Apocalipsis no se destina únicamente a un solo género. Por otro lado, enfocar la cita a entenderla como el “hombre” como género masculino, implica talar la tradición, no necesariamente al ser biológico, sino al régimen que ha parametrado tanto al hombre como a la mujer a estilos de vida violentos.

La cita es una combinación de diferentes sucesos en la Biblia que parte de la salvación del pueblo de Israel que por mucho tiempo fue esclavo del imperio egipcio hasta

las narraciones de San Juan en el Apocalipsis. Las maravillas del Éxodo son una serie de acontecimientos naturales que permitieron que el pueblo de Israel lograra escapar. En el libro de Salmos 114: 4-6, las alabanzas a Jehová por parte del rey David mencionan parte de los acontecimientos para que Israel lograra escapar: “los montes saltaron como carneros, los collados como corderitos. ¿Qué tuviste, oh mar, que huiste? ¿Y tú, oh Jordán, que te volviste atrás? Oh montes, ¿por qué saltasteis como carneros, Y vosotros, collados, como corderitos?”. El movimiento de la naturaleza se hace posible, según la Biblia, mediante la fe. Moisés creyó que entregando su fe a Dios podría rescatar a su pueblo y así el mar pudo ser dividido en dos dejándoles espacio a los israelitas para poder atravesarlo, Éxodo 14: 21: “Y extendió Moisés su mano sobre el mar, e hizo Jehová que el mar se retirase por recio viento oriental toda aquella noche; y volvió el mar en seco y las aguas quedaron divididas.” No obstante, así como es Dios quien decide colocar la naturaleza a favor del ser humano también tiene la potestad de destruirla. En el libro de Sofonías 1: 2-3, el profeta cuenta la palabra que llegó de Jehová:

Destruiré por completo todas las cosas de sobre la faz de la tierra, dice Jehová.
Destruiré los hombres y las bestias; destruiré las aves del cielo y los peces del mar, y cortaré a los impíos; raeré a los hombres de sobre la faz de la tierra, dice Jehová (Santa Biblia, Sofonías 1: 2-3).

Según Ray Stedman (2009), con este profeta el mundo ya no percibe a un dios que haga el papel de padre, sino a un Dios crítico con la sentencia. Lo que Sofonías se dedica hacer en sus escritos es profetizar sobre el juicio final condenando mediante la palabra de Dios a diferentes pueblos por no haberse sometido al arrepentimiento (Henry, 1999). El verbo raer en su definición significa raspar o igualar una superficie, es por tanto que en otras traducciones de este libro se encuentra la palabra “talaré” como en la versión más antigua de

Reina Valera. En el Apocalipsis 8:8-9, San Juan, “describe el triunfo final del Señor sobre el mal” (Henry, 2009, p. 1916).

El segundo ángel tocó la trompeta, y como una gran montaña ardiendo en fuego fue precipitada en el mar; y la tercera parte del mar se convirtió en sangre. Y murió la tercera parte de los seres vivientes que estaban en el mar, y la tercera parte de las naves fue destruida (Santa Biblia, Apocalipsis 8: 8-9).

Rescatar los fragmentos de donde proviene la cita que utiliza la autora es importante porque logra que la investigación, en esta parte, regrese a la idea de pecado como separación del camino de Dios. Como se ha visto, el pueblo del Señor ha sido rescatado, pero sus mismas acciones lo han llevado a esa separación. El comportamiento de los seres humanos no ha cambiado en tal sentido, si se considera que el cristianismo es una de las religiones más promulgadas en el mundo. La pregunta, entonces, es ¿qué ha hecho el ser humano para que la tierra, un ser inocente que nos alberga deba pagar las consecuencias? y ¿es ella la única pagando una deuda que no le pertenece? En dicha escena, antes del uso de la cita bíblica el lector se encuentra con la siguiente acotación: “*Imágenes de los incendios de Australia, la Amazonía, Galicia...Los árboles en llamas y los cuerpos de mujeres de diferentes razas que cantan y bailan Un violador en tu camino.*” (cursivas en el original, p. 45). En esta acotación, se encuentran los deudores no directos de los diferentes pecados cometidos. En las culturas patriarcales, la mujer ha tenido que afrontar una serie de represiones sistemáticas que empiezan desde la inaccesibilidad a derechos básicos hasta el sometimiento a crímenes de odio, pasando por el maltrato emocional en diferentes escalas relacionales que vinculan la relación con el padre, la pareja y el sistema. En segundo lugar, tanto las mujeres como la naturaleza no son ajenas a la deuda del mismo sistema capitalista, que se ha servido de los recursos naturales y humanos para producir de manera masiva. Por ello, es que el tema religioso en la obra ha servido con el objetivo de denunciar a la cultura patriarcal y mediante

la demostración del abuso de poder en el siglo XXI que ha dejado por herencia conductas, rivalidades y poderes que para cierto grupo no son productivas. Además, el texto revierte el uso que la religión y sus intérpretes han utilizado por tanto tiempo en la corrección de los individuos, a través del Día del Juicio Final para demostrar quién está pagando por las acciones del otro en los diferentes desastres naturales que hoy en día el mundo vive.

Las interpretaciones condenatorias del ser humano han desembocado en que la mujer contemporánea y la de la historia no puedan identificarse, en gran medida, dentro del catolicismo, ya que, son ideales que imponen una identidad. La madre de la protagonista, por ejemplo, se posiciona dentro de las categorías y roles y permite que su identidad se describa como madre y esposa. Esta es una actitud que la niña no logra comprender. Es por ello que la niña entra en un proceso de encontrar quién es el Dios que vela por ella, que abrirá los mares para salvarla tanto a ella como a su pueblo: el grupo femenino, las minorías a la naturaleza explotada por el mercado. El Dios de Spinoza, entonces, un camino distinto para optar es un dios permisivo en vez de condenatorio. Spinoza analiza diferentes preposiciones en torno a la libertad del ser humano que lo deriva en la creencia de un Dios. Estas indagaciones se encuentran contextualizadas en una época que intenta separarse del teocentrismo para ocupar la razón, alma o espíritu en procesos mentales propios. Es por ello, que el filósofo concluirá que el conocimiento es fundamental para la libertad del individuo y que la creencia en un Dios se basa en ello, en un amor intelectual, en vez de permanecer en la ignorancia y manipulación. La niña le dice a la madre lo que el Dios de Spinoza diría: “¿crees que podría crear un lugar para quemar a mis hijos?” (p. 12). Según Spinoza, el ser humano se inclina constantemente a deberle adoración a Dios por no concebir de otra manera que las cosas que se encuentran en la Naturaleza no han aparecido por sí solas y, dentro de todas las cosas que se pueden encontrar en ella, han intuido que los mismos desastres naturales y las catástrofes son parte de la ira de Dios. Así, luego de ello, Spinoza dice: “para demostrar ahora que la

Naturaleza no tiene fin alguno prescrito a ella y que todas las causas finales sólo son ficciones de los hombres, no serán necesarios largos discursos” (1984, p. 64). Esto coincide con el discurso frente a religión de la obra y las interpretaciones del hombre –hombre en sentido masculino porque es quien se ha encargado de hacer uso de dichas interpretaciones e imponerlas-. Que no sea concebido que la Naturaleza pueda aparecer por sí solo es parte del intento de entregarle un significado a todas las cosas. En la obra la niña lo hace, sin embargo, no es parte de su condición. Es por ello que el encuentro con el árbol es una respuesta a la búsqueda identitaria, la salvación de un ser que no se comporta a través de los roles asignados, ni de la colonización de los cuerpos. Este árbol representa la dualidad del individuo: “De mis entrañas salió lo mismo el *Poema de Gilgamesh* que *Playboy*. *Las mil y una noches* que *Financial Timeas*. El Boletín Oficial del Estado y las cartas de amor” (p. 45), porque la niña no ha pertenecido al mundo de los hombres: “HAS CRECIDO COMO SER HUMANO. CRECE AHORA COMO ALGO QUE NO CONOCES” (en mayúsculas en el original, p. 45).

A partir el análisis, se observa que la religión es una ideología en la sociedad que plantea la autora que ha promovido el abuso y poder de entidades que pretenden moralizar y patologizar el cuerpo y mente femenina otorgándole la idea de culpa y pecado que se relaciona con la imagen de la primera mujer, Eva. Quien en sentido de manipulación y desconocimiento de las normas establecidas incurrió al pecado, por lo que la interpretación bíblica y de los fieles vinculó el pecado, las prácticas sexuales y la perversidad con el error, categorizando así a las mujeres como individuos que deben permanecer en constante corrección. La religión católica aliada a los regímenes estatales se introduce como subconsciente y se hereda a las nuevas generaciones, pueden estas ser o no partícipes de la creencia, pero el germen se mantiene como herencia cultural. De esta manera, la protagonista, en una negación de la violencia, los abusos y la hipocresía social trata de mantener una

rebeldía ante la herencia del régimen, construyéndose en espacios que hasta ahora no se adaptan a la figura femenina. Es decir, la academia representa un espacio masculinizado en el que la protagonista hace uso de la fachada actoral para cubrir su máscara/persona real. En la prostitución, la mujer no se adapta como objeto, sino que se introduce como tal. Por último, la recomendación del árbol se direcciona en un crecimiento que, valida la máscara, el “sí mismo”, y se aleja de la fachada que surge de una imposición social. En otras palabras, lo que la naturaleza le pide a la mujer es que deje de adaptarse a la masculinización que la humanidad impone hasta en las definiciones de feminidad.

2.3. La aventura heroica de construirse como mujer

Savater afirma, desde la observación de la tradición, que la feminidad no suele ser un carácter heroico y que, pese al género asumido por el héroe, es decir, en tanto este sea hombre o mujer, podrá caracterizarse con heroicidad si asume siempre su lado viril. Aunque añade que los aspectos femeninos se encuentran en cada héroe sea hombre o mujer como parte de la conformación de un triángulo compuesto por madre, padre e hijo¹¹ (2010, p. 131).

“Coincidiendo con el momento de mayor virulencia de la crisis, la niña avanza el proyecto de tesis” (p. 19). Aquí comienza la travesía de la protagonista. En el momento crítico en que las premoniciones sobre su destino se han expuesto y, luego de que el árbol, el guía de la historia, se presentara ante ella, será cuestión de que se enfrente a las pruebas. Así, se aplican las diferenciaciones entre feminidad y masculinidad en la heroicidad. Cuando la protagonista se introduce a las pruebas, las características que debería acoplar a su carácter para considerarlo heroico deberían asemejarse a la virilidad que caracteriza al género masculino. Si se observa el ejemplo de Juana de Arco que propone Isabel Balza con respecto a ello, y según el análisis de Savater (2011), este personaje histórico puede ser llamado

¹¹ Desde la tradición y apoyándose en la descripción de Campbell, el héroe que emprende una aventura deja la protección materna y guía paterna (el triángulo). Por un lado, se despoja de la comprensión maternal y por el otro de la identidad que le otorga el padre, por lo que se puede vincular a la noción de mudanza que se introdujo en el marco conceptual que afirma Bauman.

heroína ya que el cuerpo sexuado no determina ningún aspecto para alcanzar ese estado (p. 329). No obstante, en esta afirmación, no se considera la feminidad como un carácter para ello, por lo que el análisis lleva a indagar cómo es que este personaje y la protagonista de *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* acoplan al cuerpo sexuado la asignación de un comportamiento específico. Nuevamente Balza, en su análisis, propone que el cuerpo no es el principal elemento para definir el género (p. 330); son los mecanismos de poder los que definen los comportamientos de cada uno. El hecho de ser mujer influye por la categorización a la que se le somete. Es ella quien deberá romper con esas barreras

Ante la falta de una definición propia aparece un medio de protesta social. Aquella, mujer, como en el caso de Juana de Arco, que no puede realizar funciones masculinas debe travestirse. Juana de Arco lo hace evidente utilizando su ropa para mayor comodidad en su travesía. Así aparece lo que Judith Halbertham (2008) define como masculinidad femenina: todo aquello que son “las sobras despreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como verdadero” (p. 23). Lo que la autora plantea es observar que la masculinidad de los hombres no puede aislarse en un estudio único sino que depende de los comportamientos de otros géneros y cómo se incertan en la sociedad. La heroicidad, en este tema, se vuelve a insertar mediante la masculinización base de la que Halbertham habla. La masculinidad femenina se produce en los cuerpos que no encajan dentro de una estructura masculinizada para poder encajar en la sociedad, por lo que la masculinidad heroica parte de aquella adaptación del cuerpo.

En nuestra sociedad la masculinidad se asocia a valores de poder, legitimidad y privilegios; a menudo se la vincula, simbólicamente, al poder del Estado y a una desigual distribución de la riqueza. La masculinidad parece difundirse hacia fuera en el patriarcado y hacia dentro en la familia; la masculinidad

representa el poder de heredar, el control del intercambio de las mujeres y del privilegio social (Halbertam, 2008, p. 24).

La cita anterior complementa lo que se ha analizado en el transcurso del capítulo. De lo que aquí se trata es de las ramificaciones que los modelos dominantes de poder que se insertan en el cuerpo y mente del resto de grupos sociales. Lo que se ha observado en la historia de Velasco, a partir de ello, es un ejemplo de cómo esta masculinidad se inserta desde el Estado del gobierno de Franco y llega hasta las ideologías y creencias religiosas para regular hasta la fe. Por ello es que se producen espacios en los que el individuo, en este caso, la protagonista, acopla. El aspecto metateatral se desvincula de su metáfora y se vuelve realidad debido a que la niña deberá performar su identidad. En ella, se encuentran dos caracteres que se desarrollan en espacios diferentes. En primer lugar, la niña ha decidido introducirse al mundo académico donde la masculinidad se hace presente por representar la hegemonía, la normatividad y la objetividad. En segundo lugar, la niña también ha decidido buscar su feminidad desde la prostitución que representa lo políticamente incorrecto, la seducción que corrompe al héroe y corresponder al mismo placer masculino. Estas tareas se ejecutan en total soledad (Ríos, 2017, p. 290), ya que la esencia del destino implica una responsabilidad sobre el héroe quien no puede evitar su destino. De ahí, es que se explica la concepción del devenir y el hecho de que la protagonista no tenga otra posibilidad que incurrir en los sacrificios de su cuerpo. Un ejemplo de ello y de la realidad en el espacio de la autora es que la meritocracia en los espacios académicos para las mujeres aún no representa una igualdad y se encuentra en total similitud a los mecanismos de poder y placer configurados por la prostitución. A manera de metáfora se encuentra el siguiente fragmento. No obstante, estos también son indicios de la adaptación.

En la frente del profesor/vocal número tres, cada vez más soliviantado, se dibuja la vena dorsal de un pene. Ya no apuntas nada de lo que dice en tu

imitación de Moleskine. Anotas cosas al azar como “¡Oh, señor, solo tu semen bastará para sanarme y para obtener un premio extraordinario de doctorado!” y las repites decenas de veces, como un castigo en la pizarra. Y luego: “Sodoma y Gomorra epistemológica”, “somos instintos y tenemos seres humanos y las preferimos rubias”, Doctor Faustroll (p. 37).

El fragmento hace referencia a que en este espacio se encuentra únicamente el poder falocéntrico que tiene soberanía. Como en la síntesis del subcapítulo anterior, las posibilidades de escapar del falocentrismo son nulas. Ante ello, uno de los mayores obstáculos que se le presentarán será introducir esa feminidad al mundo de lo masculino, es decir, tratará de introducir sus expresiones femeninas que no son definidas por el sistema, sino lo que ella entiende de su feminidad o, en otras palabras, de la feminidad alternativa y su comportamiento dentro del mundo de la academia. Este mundo también utiliza la feminidad como material de consumo. Es la sustentación de la tesis doctoral de la niña, el momento en la que esta irrupción se intentará realizar frente a docentes que han hecho uso de la feminidad y la seducción como mercancía. A esto, viene a repercutir la construcción identitaria. Es decir que la protagonista interviene a partir de una serie de estrategias performativas que dan favor a ese falocentrismo: sumisión y entrega, que la feminidad como definición que imparte el sistema secunda. Con esto me refiero a que ella estará constantemente prostituyéndose, ya sea que quiera entrar como un individuo que hace uso de su intelecto o que quiera introducirse de manera estigmatizada como objeto, constantemente se introducirá como servidora.

Dentro de la separación de lo masculino y lo femenino en la definición de heroicidad, la familia imparte la diferenciación de estos aspectos heredándolos en la mujer. Campbell (1959) sostiene que esta diferenciación se encontrará de igual manera en la madre y el padre. La primera, acogerá los pesares del héroe y será mediadora entre este y el padre. El segundo, es protector y guía del camino del héroe, le otorga la religión y la identidad. Sin embargo, así

como las categorías anteriores, estas también encuentran un lado opuesto a su comportamiento. Así, generan una imagen diferente a los padres benévolos y respetuosos, su finalidad será corromper la travesía del héroe para no llegar a su destino. La madre puede aparecerse como metáfora como diosa seductora o malvada (correspondiendo desde el psicoanálisis al complejo de Edipo) y el padre como ente condenatorio. No obstante, pese a que los padres sean correctos o no, Campbell y Savater concuerdan en que el héroe tendrá que independizarse de ellos, dejar su punto de nacimiento y la protección para encontrar en sí mismo una verdad o una identidad, y cuando esto suceda, emprender el camino de regreso a casa. La independización de la niña es una elipsis en la historia. De hecho, solo se tiene conocimiento de ello en el momento en que regresa a la casa de los padres y el mismo nombre de la escena lo menciona. Esta elipsis en el texto dramático contribuye a observar la obra como espacios temporales que no presentan un proceso causal.

El ambiente de los padres no es preciso, por un lado, la madre permanece al margen de la religión y es amonestadora, no emite ningún tipo de afecto y si lo hace tratará de reprimirlo. Además, parece que el tiempo ha quitado la cordura a las mujeres que son una generación mayor a la de la niña. La madre y la madre de la ex pareja parecen deambular en los sueños, en el pasado y en la tristeza. A la niña eso no le sucede, o no le sucederá, las apariciones se presentarán con el tiempo, cuando el abuso del cuerpo haya sobrepasado la mente.

El padre, por su parte, es ajeno a la religión, la acepta como doctrina, pero no la comprende. En él también se encuentra el consumo del acto sexual a través de la madre, quien reprime todo deseo, y su linaje se vincula aún más con ese consumismo con la relación del tío paterno. Los padres de la niña no son padres con valores ejemplares, son padres que viven las represalias de una dictadura que les quitó la capacidad de sentir placer el uno con el otro y viven bajo la única idea de cumplir con los mandatos católicos, pese a que la

hipocresía social aún mantiene en el linaje paterno el consumo de prostitución. Ambos, padre y madre, representan parte del triángulo que la heroína debe negar para construirse.

Pese a la contextualización de Campbell y Savater, la madre de la protagonista no es una tentación, sino una represión de sentimientos que se imparten desde la imposición de una identidad. El padre, por su parte, representará esta negación identitaria por parte de la protagonista, ya que la misma decide ir constantemente en contra de las ideas de consumo del cuerpo femenino. De este modo, desde el triángulo establecido, los padres, por un lado, conforman la identidad de la niña y, por el otro, la condenan a la herencia identitaria. Así, la niña vive una dictadura de ideas y de identidades impuestas a la cual tiene que enfrentarse. Estas dictaduras se diferencian en tiempos, uso del cuerpo y espacios que abarca. Ya que la cronología de la obra define los tiempos desarrollando el crecimiento de la protagonista. En cada temporalidad un tipo de cuerpo es sometido a la dictadura de la religión y masculinidad en espacios relacionales distintos

La estrategia empleada parte de desvirtuar sus raíces que en el texto se encuentra como “una herencia mítico-teológica. ¡Quiero despatriarcalizar mi estantería!” (p. 40). Por lo que la sustentación de tesis, aparte de ser el punto apoteósico de la acción, es el momento en el que la niña tratará de derribar a los miembros del jurado, quienes tendrán la potestad de otorgarle el valor que ellos creen merecer dependiendo de la correcta sustentación de la tesis. Es entonces el momento en el que se pone a prueba esta despatriarcalización. Campbell (1959) menciona que los enemigos del héroe son dragones que debe enfrentar. Los clientes que acuden a ella y solicitan servicios sexuales y los docentes miembros del jurado, que incluso menciona se han aprovechado de la posición de poder para entablar relaciones íntimas con compañeras de piso de la protagonista, son los dragones con los que deberá batallar. “Me llamo maría, me van a matar” (p. 36). Y, así, coinciden con que son personajes

masculinos, es decir, que la batalla se hace constantemente con ese falocentrismo dominante en cada espacio: prostitución y academia, influenciados por la hipocresía social de la religión.

El tipo de acción, sin embargo, resulta ser debilitante, si bien el héroe está constantemente cerca de la muerte, la protagonista cede ante estas prácticas. Si es que la naturaleza de un héroe reside en que no debe aceptar que sus deberes sean imposiciones (Savater, 2010, p. 181), la protagonista, por su parte, se introduce a esas imposiciones como parte de un destino: “a la vez que hace el doctorado se prostituye. No por mucho. Por poco” (p. 19). Se considera que la elección por estigmatizarse se encuentra dentro del devenir cultural completo que a la protagonista le toca vivir, ya que, recordando el llamado a la aventura, la incompreensión de la niña niega aquel llamado, pero el destino se impone al igual que los sistemas hegemónicos. La prostitución es, de igual manera la forma en que la niña paga la culpa. Anteriormente, se mencionó que el alter ego de la chica se encontraba con la madre del ex, esta le ha insistido en que la tendencia en escoger a “maltratadores de catálogo” es únicamente por aceptar el destino. La protagonista, de este modo, es una presa se los medios de consumo.

En suma, a lo anterior se encuentran la aparición del tío paterno y el enfrentamiento con el tío materno que son dos reconocimientos diferentes del valor de la niña. El primero es el reconocimiento del valor de la protagonista quien, pese a ser sometida a cada cliente, pierde cada vez una parte de sí. Sin embargo, reconocerá el valor propio que es diferente al valor monetario del costo de sus servicios y la atención que los clientes le brinden. Este reconocimiento del valor será utilizado en el enfrentamiento con el tío materno para lograr, por fin, enfrentar las estructuras de la religión.

Desde este análisis, se propone y llega a una primera reflexión: lo que se realiza en la historia es un ingreso al sistema sin negar el carácter de la feminidad normativa, ya que cumple con las expectativas. La protagonista logra la estandarización la feminidad que no es

normativa, la que no se define por la masculinidad y la que es múltiple. Siguiendo con la línea de Halbertam, que sustenta, aunque también cuestiona, la visión de Campbell y Savater sobre la adaptación del cuerpo del héroe o heroína hacia la virilidad, considero que lo que realiza la protagonista y probablemente han tenido que realizar muchas mujeres en el transcurso de la historia y en la actualidad es una adaptación a lo que la masculinidad ha solicitado de ellas. Desde la lectura que realizo encuentro que el cuerpo viril que se solicita es una androgenización para todos los cuerpos, tanto masculinos y femeninos (aunque con mayor especificidad a los femeninos no normativos)¹², que deben encajar y amoldarse a los sistemas de poder que vigilan los comportamientos. Por ello es que Halbertam llama masculinidad femenina a todo aquello que se fuerza para amoldarse, como una modalidad *queer*, a los sistemas reguladores.

De esta manera se demuestra, además, que la mujer no puede otorgarse la libertad de construir una identidad y, por ende, debe acudir a los puntos de fuga que la colocan en peligro para que el sentido de su existencia tome relevancia en la sociedad. Se llega a ello, ya que involucro la herramienta de la fachada en un proceso de enfrentamiento a las pruebas que la heroína debe sobrellevar. Así, se vincula la aventura como un proceso de definición personal. Savater menciona que la definición del individuo conlleva a identificarse con aquello que forma los límites de cada persona (2010, p. 150). Aquellos límites, la protagonista los encuentra convirtiéndose en la mujer estigmatizada. Los puntos de fuga, entonces, se definen como los espacios en que la mujer debe sacrificar su cuerpo para definirse. A través del proceso en que la protagonista se introduce a prácticas de riesgo, es una forma de encontrarse cerca a su final. Estas prácticas, como la prostitución y la sustentación de la tesis, la colocan en situaciones de prueba para poder demostrarse a sí

¹² Con cuerpos femeninos no normativos me refiero a cuerpos que no entran en los estándares binarios y heteropatriarcales que pueden considerar incluso las subjetividades. Entre ellos me refiero a la mujer, las personas que pertenecen a la comunidad LGBI+, etnias, minorías, pacientes psiquiátricos, entre otros.

misma el valor que posee. Esto se demuestra en la aventura heroica que emprende la protagonista. Como individuo perteneciente a lo contemporáneo, se le está permitido participar en diferentes espacios, tanto el académico como el íntimo-subordinado; el primero, donde su ser objetivo se pone a prueba y, el segundo, aceptando la herencia de su naturaleza.

El estilo de heroína que se crea en la historia resulta pasar por un proceso mental largo a través de sus actividades, que se encuentra en constante negación de imposiciones. Se considera por otra parte que esta aventura heroica se sostiene desde la incertidumbre del ser para poder identificarse como alguien completamente diferente que recae en las figuras falocéntricas de poder. Por lo que también se considera, que el proceso de aventura heroica se compone de la construcción identitaria de una mujer dentro de un grupo sociocultural.

En este sentido, para concluir con el eje del capítulo, lo que el lector/espectador presencia es la construcción identitaria de un estilo de heroína que se narra a sí misma en un proceso de ensayo/error. Mientras la autora construye el mundo imaginario de la historia, la protagonista se introduce a los procesos vivenciales que, en su destino, aparecen. Utilizando las herramientas metateatrales que la sociología identifica, la niña narra una identidad hacia ella misma para convencerse de su máscara, su “sí misma” que es parte del grupo social. No obstante, adhiere la aceptación de la premisa estándar que solicita la masculinidad, que se ha considerado natural a una narración identitaria, desembocando en que ello derribe el cuerpo que mira como punto final hacia arriba, como menciona el árbol en su primera intervención. Así, también, cortan las raíces que sostienen sus ideologías. Por ello, la narración identitaria es un constante convencimiento hacia ella misma tratando de encajar en la masculinidad hegemónica.

CAPÍTULO 3: ¿QUIÉN HABLA EN LA HISTORIA? LA EMISIÓN DE DISCURSOS Y RECEPTORES ANTE LA INTIMIDAD

Se considera que, para comprender la aventura heroica de la protagonista en esta historia, es preciso, ahora, introducirse en el análisis de la estructura de la obra. Encuentro en ella que los elementos de la autorepresentación autoficcional construyen la identidad apoyándose en la forma y estilo de escritura. La forma de la literatura dramática de este texto le otorga la capacidad de ser leída de manera en que se genera una experiencia de parte del lector debido a una intertextualidad que combina diferentes artes tanto de la expresión literaria como de la fotografía. En suma, a otras de las peculiaridades del texto se encuentra la presentación del cuerpo, que comúnmente sería un elemento que debería ser analizado en la representación, aunque, se puede precisar la presencia de un cuerpo de manera textual y simbólica por medio de la palabra y escritura. Es por ello que se propone que esta sección de la investigación tome como punto de partida el texto dramático como un elemento que, en sí mismo, colabore a la construcción de la identidad de la protagonista tomando en cuenta que tanto identidad y narración (debatiendo las afirmaciones del capítulo anterior) se conforman en paralelo sin considerar una identidad previa. Así, se incluyen tres ejes de análisis: el voyerismo de la autoficción que se hará presente en la narración de la historia, formulación del diálogo desde elementos literarios influenciados por la crisis del drama, y elementos parateatrales. Dichos ejes, son vistos a la luz del análisis heroico.

En el primer capítulo de esta investigación se abordó el análisis en torno a los participantes autofccionales a través de la historia y algunos datos relevantes sobre el contexto de ella. Es necesario, ahora, tratar la autoficción como un estilo de escritura en el texto dramático. El género autoficcional muestra a la protagonista desde la mente y también expone la intimidad del cuerpo. Es decir que en la historia el lector se encuentra presente ante la acción y el proceso mental reflexivo que implica ejecutar tales actividades. Lo último se

aborda desde una perspectiva analítica del drama como texto. En sentido de contenido poético el análisis toma los objetivos políticos del texto de manera que se convierten en una aproximación a la privacidad de la autora y la protagonista. Así, se presentan dos identidades textuales: la identidad de la autora o autorial (iA) y la identidad de la protagonista (iP). De esta manera y continuando con el análisis del capítulo anterior, se encuentra que la autora se construye textualmente y la protagonista se construye a través de su historia. Tomando en consideración lo que ya otros autores han tratado sobre la fórmula autoficcional, las identidades que se proponen para este análisis son una interpretación de dichas aseveraciones. Así, corresponde analizar la fórmula identitaria dentro del género en su propuesta estilística y dramática que no se separa de la práctica autoficcional. Dentro de la autoficción se entrecruzan dos realidades diferentes que implican comportamientos diversos. Urraco toma la idea de la introducción de las realidades de Simón Marchan Fiz como un acto “extraestético” que supera el mundo artificial o ficcional tomando elementos de la realidad para intervenir sobre ella, que se manifiesta a modo de producción. Es decir, que en la práctica autoficcional lo que se muestra es la suma de dos identidades:

$$iA + iP^{13}$$

Siguiendo este camino es como se propone la invasión de la intimidad porque lo que realiza el autor resulta ser una liberación de la realidad que se basa en una deconstrucción identitaria autorial y una formación identitaria del personaje para que, pronto, en el espacio artificial, se construya sobre esta realidad aparente (Urraco, 2011, pp. 13-15). En otras palabras, es un abordaje de la exterioridad a través de la intimidad que se mantiene a través de la relación intérprete - espectador, que puede referirse tanto a la comunicación teatral como a la metateatral ejecutada desde la apropiación de normas y conductas para el uso de la

¹³ Este tipo de fórmula es una opción más de lo que ya propuso Phillip Lejeune desde la escritura autobiográfica y que Manuel Alberca ha tomado para comprender el pacto ambiguo: A=N=P

máscara o fachada en la construcción identitaria. Lo que sostengo con esta idea es que se suman más participantes a la práctica autoficcional en la relación intimidad-exterioridad y las fórmulas identitarias textuales.

En el texto de Velasco, hasta el momento, se ha enfatizado en su esencia histórico-sociocultural, lo cual no es posible sin la presencia de un público identificado con lo que Velasco como mujer expone a través de la vivencia de la protagonista en diferentes espacios. La relación con el espectador/lector se suma a la experiencia autoficcional convirtiendo al texto dramático de Velasco en una experiencia de lectura que es propia del género. En esta comunicación de la experiencia Reisz propone que, autor y narrador, corresponde a yos diferentes comunicados con lectores también diferentes: los lectores “extraños” o que no poseen información de los personajes los observan como seres imaginarios, los que disponen de información mantienen el vínculo con el autor a través de la información que posee de este (2016, p. 88).

Como lectura del drama, la intimidad se expone de manera metafórica en la construcción identitaria y, así, se construyen ideas del personaje a través del/la autor/a y un cuerpo plasmado a través del texto. La generación de un cuerpo metafórico elaborado a través de la escritura se mantiene cercano a lo inquietante que es mostrar la intimidad en el drama porque parte de una tentación (Sarrazac, 2013, p. 111). Presentar lo íntimo en el drama sería presentar el encuentro de pulsiones del ser humano que se entremezclan con la realidad. El proceso de exposición de intimidad se construye desde la intersubjetividad (p. 112): se conocen las ideas, los deseos, los miedos de cada personaje en espacios de soledad. En el caso de la obra, como se mencionó, los aspectos íntimos juegan con la intimidad de la protagonista y de la autora. De una de las identidades (iP) se conoce sus ideas, sus miedos y la actividad a escondidas que realiza; de la otra (iA) se conoce su cuerpo extendido sobre la naturaleza expuesto en las fotografías y se asume, de ambas, que cada aspecto puede

pertenecer a la otra. Esta es una ambigüedad propia de la autoficción que mantiene la incertidumbre sobre a quién pertenece la palabra en el texto.

Ya que el lector/espectador es testigo de estas pulsiones intersubjetivas expuestas, la experiencia autoficcional revela al tercer participante, aunque se introduce de una manera diferente, la figura de este se acerca a la de un espía. Es decir que a las fórmulas autofccionales, al menos en el drama o el teatro, debe agregarse una variante que vaya más allá de lo que es la sensación de ambigüedad o de incertidumbre que el lector debe percibir. Esta variable debería incluir a un tercer participante que se sume a la experiencia que puede ser un participante específico como el lector/espectador o, que mantiene una acción de espionaje. Se considera que es necesario tener a ambos en la fórmula. En la lectura autoficcional dramática y en el teatro, la inmediatez que García Barrientos (2009) destaca hace propicio pensar en este tercer participante como sujeto que transcurre por una experiencia, así, su identidad parte del voyeurismo (iV). Desde esta premisa la noción perspectivista sobre la construcción de identidades se vuelve más sostenible porque contiene al lector/espectador dentro de la historia.

$$iA + iP + iV = \text{Experiencia autoficcional}$$

Hans – Theis Lehman aborda el voyeurismo desde la exposición del cuerpo del actor en el teatro que exalta emociones sobre el espectador. El cuerpo del actor se percibe como una escultura en escena y deberá ser admirada. “La escultura humana viviente que vibra o la escultura en movimiento entre la rigidez y la vitalidad llevan al descubrimiento de la *mirada voyeur del espectador* sobre los actores” (cursivas en el original, 2013, p. 362). En algunas tendencias del teatro posdramático, dice Lehman, la exhibición del cuerpo y su apreciación no suceden por temas estéticos que se asemejan a ideales, sino que el cuerpo se enfrenta al dolor y a lo imperfecto. Los actores se encuentran en un constante *estar expuesto* en el que el cuerpo se niega a convertirse en un significado. En este caso funciona de otra forma: el

cuerpo se expone a una metamorfosis, a un cambio que se produce de la exhibición. Este es como un ofrecimiento que se produce sin ningún tipo de soporte más que la creación identitaria de uno mismo. El ofrecimiento a la exhibición es un proceso en el que el cuerpo no se sustenta ante un papel, sino que se muestra tal cual como es. El espectador, por su parte, observa aquella metamorfosis desde su papel evaluador (pp. 362 - 363).

El ente observador ya se percibe dentro de la obra de Velasco, en la sociedad reguladora y los visibles espacios e ideologías en las que la protagonista debe encontrarse. Desde fuera, la obra en su naturaleza teatral es exhibida a dichos entes observadores/espectadores del papel que la protagonista interpreta. Aunque también evalúan a la autora. Desde la fórmula autoficcional y desde el hecho que, en palabras de Velasco, escribe desde una biografía corporal, resultan ser dos identidades expuestas como se muestra en la fórmula. Si en las otras propuestas de autores anteriores con sus respectivas fórmulas se trata de descubrir la identidad de a quién se está observando y suponer que el autor es el narrador y, tal vez el personaje, en el teatro autoficcional se debe tener en cuenta que se observan dos identidades en escena expuestas al espectador como ha mencionado Reisz: la identidad narrativa que, en este caso, se propone como la identidad del personaje y la identidad autorial.

Las afirmaciones de Lehman, que se centran en realidad en el teatro posdramático, se dirigen, ahora, hacia la escritura del drama y con mayor especificidad a una escritura autoficcional. Relacionando la intimidad y su exposición con el espectador, en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* se percibe el voyerismo como una primera identidad de este espectador por el que también transcurre una transformación. Es decir que, tanto las identidades de la protagonista como de la autora, entran a una transformación. La del espectador pasa por una similar al encontrarse partícipe de la historia.

Se explorará la intimidad expuesta en la escritura analizando la construcción metafórica del cuerpo desde la intimidad de iA e iP. Sin embargo, para analizar estas dos identidades es preciso introducirse, también, a un análisis del discurso (y también de la forma) dentro del texto. Aunque, para fines de la investigación considero dividir la identidad de la autora (iA) y la identidad del personaje (iP), uno depende del otro.

La voz autorial es constantemente imperativa, es decir, se basa en otorgar órdenes a través de las didascalias al personaje, a los actores, directores, técnicos, etc. Por otro lado, esta voz le pertenece a un sujeto que se desprende de su yo, en otras palabras, es un sujeto que se separa de su subjetividad pero que no se separa del diálogo permanente que mantiene con diferentes grupos sociales, tanto los escenógrafos, el director y los actores, como el público. Es responsable de producir una palabra a la que se niega como subjetividad, no toma una posición social (Ubersfeld, 1989, p. 186). Desde la perspectiva del análisis del discurso, según Ubersfeld, es necesario separar al autor y al mismo protagonista, de igual manera, de cualquier perspectiva subjetiva y psicológica que pueda existir. No convendría tomar estos aspectos para aproximarse al análisis. La aporía de la resolución autoficcional, reclama un planteamiento que considere la subjetividad del autor en el texto.

Como ya se ha visto, en este género se encuentran las vivencias, las incertidumbres y los cuestionamientos, tanto de un solo autor como de una época y un grupo social, y se aborda desde la presencia de un ADN biográfico como menciona Alberca o, la misma autora, desde las experiencias vitales.

Al adentrarse en el análisis del discurso, se comienza por el personaje. La identidad que en la obra se va construyendo es una que parte desde la inocencia y que va creciendo y formándose en el transcurso de la historia. La construcción de la identidad, en la obra se percibe, de igual manera, desde la infancia de la protagonista. La identidad construida del personaje iP se encuentra en los sucesos de la historia: una niña enfrentada a su devenir

histórico debe construirse como la mujer que quiere ser. En la historia, la protagonista nos muestra una construcción de un ser en base a estos dos espacios desde las vivencias en un transcurso de tiempo. El modo en el que se sabe de su discurso es desde el diálogo que mantiene con los otros personajes. El diálogo entre uno y otro nos muestra estadios del crecimiento y formación identitaria. Se observa a una adolescente, a una joven y una adulta en todo el transcurso histórico y cómo sus ideales cambian en cada tiempo diferente.

El espacio de la prostitución y el espacio de la academia son los lugares precisos en los que debe formarse. En el primero, puede que se tenga con mayor claridad la forma en la que su intimidad es expuesta porque el personaje en el texto debe encontrarse con diferentes clientes y ceder ante las políticas del mercado. Por el lado de la academia, la intimidad “se vende”, como se trató en el capítulo anterior, para suplir abusos de poder, así la autora compara este espacio con la misma prostitución: “como cuando publicaste el anuncio en la página de contactos, ahora tienes que inhibir la sazón poética. Hazlo. Pixélate una vez más. Pixela tu producción simbólica. También aquí hay un canon: 90-60-90, estilo APA” (p. 37). Es decir, ante todo ello, se observan ideologías, pensamientos y deseos constantemente fluyendo y apareciendo mientras la protagonista va reconociendo qué desea aceptar y qué no. Así dentro del discurso del personaje, estos dos espacios funcionan como espías pendientes de la intimidad de la protagonista, observando y regulando su cuerpo mediante formas de consumo. En este sentido, estos observadores son los más estrictos porque representan entes sociales de manera mucho más exagerada a lo que en la realidad nos muestra, pero no alejada de una verdad. Se ha entizado, por el momento, en lo que se presenta como voyerismo en el mismo discurso de la obra.

Por el lado de la autora, aún queda la duda de cómo considerarla en el discurso de la obra. Sus ideales políticos y sociales se encuentran plasmados en la obra a manera de crítica como evidencia de diferentes abusos de poder y reflexiones que ella misma desea llevar al

espectador para repensar el futuro. Es decir que, considerando las afirmaciones de Ubersfeld: el autor no se dice en el teatro sino que escribe para que otro hable por él (1989, p. 18), No obstante, el hecho de observar estos ideales y presuponer que se habla de ella y que la protagonista puede ser ella misma nos acerca a la intimidad de la autora y, así, se considera válido admitir que existe un discurso específico y parcial en la historia, que puede que la protagonista en su crecimiento no haya percibido, mas la autora es consciente de ello. Además, en este tipo de estructura dramática se observan rupturas de las premisas del teatro clásico, es decir que un único tipo de perspectiva de análisis no es suficiente. Por otro lado, el espectador no se aleja de este análisis y su presencia en constante diálogo se mantiene presente. Para ello, el análisis se desbordará del sentido y del discurso del personaje para enfocarse en la forma, ya que dentro de ella también se puede descubrir la formación de un cuerpo. En otras palabras, se sostiene que la construcción de un cuerpo metafórico se desarrolla entre el discurso y la forma (apoyados por los elementos de estilo). Además, se sostienen contruidos como relación metateatral por observadores poéticos y observadores reales, ambos en función de espías que, por un lado, suplen el placer voyerista de observar la metamorfosis de la protagonista, y por el otro, son testigos de ella. Así, la siguiente sección continúa para complementar el análisis del discurso.

3.1. La identidad en la forma temporal de la estructura

Hablar desde un yo en el drama parece oponer perspectivas, ya que por un lado se presupone que el yo autorial no aparece en el texto dramático hasta las didascalias, es decir, que este autor en todo momento dará una orden. Por otro lado, la oposición se centra que si el autor realmente hablara el yo en aquellas órdenes estaría presente (García Barrientos, 2012, p. 51). Ante ello, quiere decir que, por el momento, no es posible encontrar la voz autorial dentro del texto teatral si es que no se separa de la subjetividad autorial. Desde la perspectiva discursiva se sabe de las posiciones que toma cada uno y dónde puede haber indicios de quién

habla en qué momento. Desde esta premisa se considera que es necesario tomar el sentido de temporalidad de actos o cuadros para identificar el habla.

El sistema de actos es una presentación del tiempo de manera continua que corresponde con partes visibles que mantiene un encadenamiento lógico. Los cuadros son funciones de la elaboración del texto que se divide en unidades dependiendo del cuadro que le precede desde la heterogeneidad evidenciando la discontinuidad del relato (Batlle, 2007, p. 71). En el texto de Velasco, coexisten de manera marcada ambos sistemas que se hacen muchos más visibles después del encuentro con el tío paterno, poco antes de la apoteosis. Desde la adolescencia y la juventud, el proceso de crecimiento se observa desde el proceso similar de actos: el viaje con el padre, la conversación con la madre en el cuarto de la infancia y el encuentro con la madre de la ex pareja son estadios que representan el crecimiento y formación identitaria de la niña. Se les ve, transcurre un tiempo tácito, vuelve a aparecer y la niña ya ha crecido. En este sentido de temporalidad de estas tres escenas, se observa de manera continua y progresiva la línea del tiempo que se reproducen como ciertas apariciones esporádicas. Luego del encuentro con el tío paterno la forma de exposición de la historia en el sentido rítmico y de intensidad encuentra su punto convergente con la apoteosis heroica. Es decir que el tiempo se acelera y se va preparando para el suceso de enfrentamiento. No obstante, el texto cuenta con momentos tensionantes antes de entrar al tiempo de preparación para la apoteosis. Introducirse a la prostitución, en la forma del texto, se separa de la cronología y se introduce a la decepción del devenir histórico de la protagonista, que encuentra su contraparte en el espacio académico de la elaboración y sustentación de la tesis doctoral. Desde la etapa adulta, que es la edad del juicio, la niña debe enfrentarse a una serie de vicisitudes, en su mayoría adversas y decepcionantes, que se reflejan en los cuadros que irrumpen la temporalidad. La escena “Los infortunios de la virtud” muestra la primera alteración del tiempo que se refleja en el ritmo. Lo que, desde el enfrentamiento a la

prostitución, que es el devenir decepcionante para la niña, y de la elaboración de tesis proyectan en el tiempo cuadros separados de *lapsus* de un tiempo en la adultez específica. Estos cuadros son parte de la tribulación del personaje. El final de esta tribulación aparece luego de la sustentación y el vencimiento de las pruebas máximas. Luego del hecho apoteósico, el tiempo vuelve a la calma, la aventura se culmina y la forma temporal se representa en actos de unidades cortas. Este hecho ha sido partícipe de una dialéctica del tiempo. El aspecto temporal, es intervenido paralelamente por el ritmo lingüístico del drama que en el poema dramático posee mayor presencia. La cualidad de este aspecto se evidencia por el agenciamiento de las réplicas y el discurso del personaje (Sarrazac, 2013, p. 206). Se nutre, así, la perspectiva de la lectura de este aspecto, ya que el ritmo genera la atmósfera del hecho.

La protagonista construye su identidad desde la vivencia de los sucesos, la autora construye el ambiente y el espectador es partícipe de la sensación. Es decir que, desde este aspecto, la identidad de la autora se mantiene imperativa, la identidad del personaje en comunicación consigo y con el espectador y, el último, se mantiene como testigo. Del mismo modo, se entiende que estos sucesos conforman una linealidad en el contexto mental de la protagonista, lo que permite la elección de características desde las experiencias vividas para conformar su identidad. En otras palabras, la causalidad que se encuentra es una causalidad diferente que no se percibe en el plano temporal de hechos reales, sino que cobran sentido observando el completo de decisiones que la protagonista toma desde las vivencias y se demuestra en el campo mental de la misma que se separa de lo que es una casualidad que parte de la necesidad, sino que parte de la lógica y la probabilidad.

3.1.1. La identidad en los diálogos

En el sentido de los diálogos presentes en el texto, se logra advertir la combinación de estilos como poetización y soliloquios narrativos. Probablemente, sea más preciso hablar de

didascalias en un estilo que se parezca en mayor medida a la novela por el tipo de narración. Ante esta afirmación, la naturaleza de la obra, de igual manera, cuenta con didascalias o acotaciones convencionales y la problematización se mantiene en la identidad de los participantes (autora, personaje y espectador) en relación a la forma de escritura en el sentido de diálogo dentro del texto, ¿quién habla en qué momento?, considerando que se cuenta con una referencialidad (la autora y su marco sociocultural).

Sarrazac define la crisis del diálogo como “un cuestionamiento de la relación interindividual entre los personajes y, a través de esta relación, del desarrollo del conflicto dramático” (2013, p. 74). La relación entre los personajes comúnmente es expuesta en el drama clásico, esto, de manera contraria, no sucede en las tendencias de lo que se llamaría el drama contemporáneo¹⁴, ya que la interacción de los personajes, según Sarrazac, ha mutado a una interacción propia del personaje que mantiene el vínculo entre sala y escena¹⁵. Es en este momento en el que sucede la crisis del diálogo que se percibe en la obra, aunque aún mantiene la forma de diálogos entre personajes.

En la obra de Velasco, la crisis del diálogo se percibe de diferentes formas en el que el diálogo ya no mantiene la relación convencional con otro personaje ni con el espectador. Por ejemplo, la novelización, por su parte, mantiene esta crisis del diálogo en el drama. Este fenómeno flexibiliza la obra desde diferentes aspectos relacionales entre personajes. Una forma de novelización que sostiene la crisis del diálogo se hace a través de la novelización didascálica, en la que las acotaciones son colocadas por el autor de tal manera que su forma mantiene un estilo de narración.¹⁶ “Las didascalias se desarrollan en número y extensión; se piensa el lugar, el personaje, la representación y la actuación; se enriquecen y multiplican las escenografías y decorados” (Sarrazac, 2013, p.153). Así, el imperativo de la acotación y la

¹⁴ Peter Szondi teoriza sobre la crisis del drama a partir del siglo XX en *Teoría del drama moderno*

¹⁵ Véase Sarrazac, J.P. (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, p.75.

¹⁶ Véase ejemplo en Sarrazac, Jean Pierre (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, p. 149

voz autorial toman una nueva forma y una nueva naturaleza. Los cuestionamientos parten desde la disyuntiva entre quien habla a través de estas acotaciones si es que ya se sabe que el personaje habla por su propio discurso. La novelización, como estilo en el drama, se hace presente transfiriendo “el tiempo en duración, la acción en estado psicológico, el acontecimiento en relato, el lugar en paisaje y el protagonista en punto de vista sobre el mundo” (p. 153).

En Velasco este fenómeno sucede constantemente y se mezcla con otros estilos con el fin de encontrar otras formas de ser observado, como un texto literario en forma narrativa. En la obra existen tres tipos de novelización.

a. Novelización informativa imperativa

Son los 90 y todavía muchos ignoran la carcinogenicidad de la carne roja. En los 90 tampoco está mal visto hacer fuego en campo abierto. Por eso y porque es verano, una familia de clase media ha decidido hacer un asad... Mientras los hombres hacen lumbre, las mujeres juegan a las cartas ... La protagonista de esta historia se ha apoyado en un árbol... Al intentar sacudirse se da cuenta de que se ha quedado pegada al árbol (en verso en el original pp. 3 - 5).

Este tipo de novelización se encuentra en la obra haciendo un diálogo hacia el espectador de manera informativa, e imperativa para personajes y el equipo técnico. En el fragmento, no solo hace una referencia a las indicaciones, sino que quien las realiza parece estar presente como narrador. Además, es el comienzo de la obra en el que se encuentra una introducción de la situación en la que se iniciará la historia. Una época, la década de los noventa; un espacio, el campo abierto; una actividad, el asado familiar y, por último, la presentación de personajes que nos muestra a una familia y a la protagonista de la historia

b. Didascalia novelizada

Semidesnuda y quejumbrosa la niña se dirige al baño. Desea el consuelo del agua a presión. En la habitación contigua, el cliente número dos habla de la burbuja inmobiliaria, ahora en un tono más agreste, como si el polvo le hubiera concedido súper poderes. Adrenalina, epinefrina...un apartohotel se convierte en la Casa Blanca con solo medio pollo de cocaína... El picaporte del WC no gira. ¿Atascado? No es un baño compartido (p. 24).

Este fragmento hace referencia a una didascalía que ha sido novelizada. Es de tipo informativa para el personaje y el equipo técnico mas no para el espectador (a menos que el director así lo decida). Se encuentra al inicio de una de las escenas que contienen diálogo con otro personaje y da información del lugar, la atmósfera y las sensaciones.

c. Monólogo imperativo narrativo

Te dispones a publicar un anuncio en una página de contactos. Debes elegir mujer busca hombres, mujer busca mujeres, mujer busca mujeres y hombres. Como mujer cisgénero que desea prostituirse debes publicar tu anuncio en la subsección mujer busca hombres, pero también debes hacer *click* con frecuencia en hombre busca mujeres. Aunque las pestañas los dejan claro, no faltará quien te escriba para proponerte follar con animales (p. 19).

Este tipo de monólogo se hace presente como una introspección en segunda persona que da a conocer la acción del personaje. De esta manera, el espectador conoce lo que hace la protagonista a partir de la narración de la acción en vez de lo que la misma protagonista dice o hace en escena.

d. Monólogo mixto

Entré a una zona confusa. De bosque. De búsqueda. Te abres de piernas a aquello que siempre ha estado conviviendo contigo. Por fin, les miras a los ojos. En el jacuzzi somos mil (p. 23).

La naturaleza de este monólogo novelizado también se encuentra en la introspección de la protagonista, en su mente. No obstante, produce un diálogo, a diferencia del monólogo anterior que producía un diálogo entre la protagonista y su yo, con el espectador.

El estilo de escritura que Velasco emplea en la obra, de esta forma, es un estilo novelizado que presenta cada elemento que compone la escena a representar. Como texto dramático el lector que se aproxime a él se encontrará en el transcurso de la lectura con este estilo en la mayoría de las escenas. Entre estos cuatro tipos de novelizaciones se encuentran didascalias y monólogos combinados uno entre otros que mantienen diferentes funciones a lo largo del texto. Mediante estas diferenciaciones se encuentra que, si bien los monólogos mantienen una comunicación, tanto con el espectador como con la protagonista en una retrospección, las didascalias también son un tipo de diálogo, por lo que se fundamenta la idea de García Barrientos: el texto de teatro no es ni más ni menos que la suma de acotaciones (2012, p. 53). Es decir que las acotaciones forman parte de un diálogo teatral. Este diálogo se sostiene a partir de locutores y receptores que dialogan en diferentes grupos desde diferentes enunciaciones. Para comprender mejor esta afirmación, se muestra un esquema de Ubersfeld en relación a ello.

Discurso productor I	Locutores	el autor
		los técnicos
	Destinatario	el público
Discurso producido II	Locutor	El personaje
	Destinatario	Otro personaje

Figura 1. Esquema de locutor y receptor (doble enunciación) de Ubersfeld (1989)

Tomado de Semiótica teatral, por Ubersfeld, 1989.

En el esquema, se esquematiza desde discursos producidos hacia los receptores de estos discursos. Se basa, entonces, en una doble enunciación que parte de la didascalia y el diálogo. El primer discurso contiene al autor como locutor principal en el texto y en la representación a los técnicos. El segundo discurso es un discurso relatado que contiene al personaje como el locutor. Si en el primer caso el destinatario es el público y en el segundo el destinatario es el personaje y si se lleva este esquema al análisis de la obra se puede afirmar que, por un lado, el espectador es un participante más, ya que, se cuenta con tipos de diálogos como *a* y *d* que se sostienen a través del espectador como receptor. Así mismo, se puede afirmar que la identidad autorial se encuentra en el text, no precisamente desde la afirmación de un yo, sino que se sostiene a través de los diálogos introspectivos como en el ejemplo *c* que tienen la naturaleza imperativa de una didascalia, pero se sumerge en segunda persona en la mente e intimidad del personaje. Aquí también se puede afirmar que existe la presencia de un narrador que se hace presente en las escenas donde los diálogos entre personajes se mantienen como en el ejemplo *b*, y cambia de forma en las escenas donde el texto pierde ese formato como “*El padre sale. La niña coge un puñado de cenizas. Más por curiosidad que por apego, las extiende sobre su piel. Al contacto, las cenizas forman un pigmento. La niña se vuelve negra*” (cursiva en el original, p. 10). Por lo mencionado, la presencia de la autora permanece como locutor a través de intervenciones que la colocan en un papel narrativo en segunda y tercera persona.

No obstante, por parte del espectador, vuelve a aparecer la aporía. Se comprende que existen diálogos destinados a diferentes participantes en la experiencia escénica, aunque García Barrientos define dos caras del espectador del drama: la primera como aquella que mira al mundo ficticio desde fuera y la segunda como aquella que asiste a él desde dentro (2009, p.17). En el siguiente esquema, lo que García Barrientos aplica es la división de

espacios de locución que interpreto como una explicación de la tabla anterior de Ubersfeld.

Aquí se diferencian los espacios de la doble enunciación.

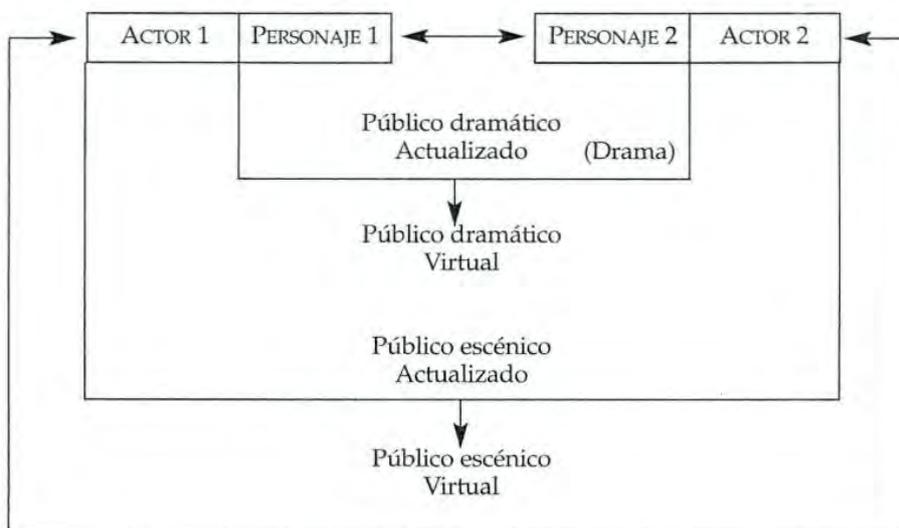


Figura 2. Esquema de división de espacios de locución de García Barrientos (2009). Tomado de “Cómo se comenta una obra de teatro (género narrativo): Ensayo de método”, por J. García Barrientos, 2012.

A diferencia de la novela autoficcional y los lectores extraños e informados que Reisz plantea, el espectador es receptor del mensaje en tanto se le dirige de maneras específicas. Para seguir definiendo quién habla en el texto se debe demostrar que existe un público que esté presente. Así, la articulación de locutor/receptor se mantiene no solo porque exista un mensaje o un discurso que se esté diciendo, sino que ese mensaje debe estar dirigido, es decir, tener un punto de recepción.

La autora irrumpe la forma y la protagonista se comunica desde la introspección. Tales comunicaciones se definen solo a través del espectador, aquel que García Barrientos llama “público dramático actualizado”, ya que, a través del modo *in-mediat*o se observa que autora y protagonista se dirigen a lo que figuran como la presencia del público. Cuando la autora permite exponer su nombre en la sustentación de la tesis, el espectador toma la posición externa y arma el rompecabezas de la ambigüedad como Autora = Protagonista. En la otra situación, cuando la protagonista se dirige al público, lo considera desde dentro del mundo imaginario. Así la exposición de la intimidad transcurre en dos niveles que realizan un

paralelo autoficcional con la forma escrita: el espectador tanto como los hechos transitan de fuera hacia dentro.

Otra forma de crisis del diálogo se mantiene a través de otro tipo de elementos: en primer lugar, el poema dramático. En Velasco, se observa a medida en que cada monólogo o didascalia se exprese a forma de verso.

La niña acude a la biblioteca
para cerrar los últimos detalles
de su tesis doctoral,

...

Ante sus ojos desfilan
los típicos salvapantallas,
una silenciosa montaña nevada,

...

(Silencio)

¿Para qué tanta vida?

(Silencio) (p. 27).

El poema dramático se presenta como una contestación a lo que son los diálogos convencionales que se basa, en primer lugar, en la desestructuración que ocurren luego de la separación de divisiones escénicas como acto, escena única o monólogo, además del mismo diálogo y de la fábula como de los personajes en el drama. Comúnmente, mantiene una progresión o un sentido de circularidad o repetición (*leitmotiv*), y puede estar cargado de indicaciones o didascalias. Por otro lado, el poema dramático también puede multiplicar los mismos monólogos o diferentes palabras, aunque también mantiene la idea de movimiento y fluctúa entre lo verbal y lo no verbal (Sarrazac, 2013, pp. 175 - 176). En la obra se observa una mezcla de ambos. En el fragmento anterior se encuentra uno de los principios del poema

dramático: la desestructuración de diálogos. Además, la multiplicación de palabras sueltas como los silencios, aunque esto se hace más evidente en el siguiente fragmento de la sustentación de la tesis:

Congresos multimedia, intermediae,

y de cada congreso un souvenir:

underwear from New Harmony,

bombachas de Montevideo,

bragas de Alcalá,

culottes de Toulouse...

¿Qué les susurraban en la cama?

“Dame la cátedra vacante, papito”.

El magisterio os ha garantizado

carne fresca:

TFE, copa A;

TFM, copa B;

Tesis, copa C (p. 40).

La sustentación de la tesis de la protagonista resulta ser el espacio en el que el diálogo se corrompe y se fragmenta. De por sí, el diálogo se mantuvo desestructurado en casi toda la obra con las didascalias y los monólogos novelizados. Que el diálogo se corrompa tiene relación desde el estilo de escritura del texto con la temporalidad tratada anteriormente sobre actos y cuadros, y cómo la sensación y la atmósfera se percibe en el punto apoteósico. La forma en la que el texto está mostrado dice del contenido lo que ha caracterizado la aventura heroica: un proceso mental. La sustentación de la tesis, el momento apoteósico, se representa en una expulsión de sensaciones, ideas y palabras sueltas. La lógica en esta expulsión de ideas aborda la valoración que la protagonista tiene de sí misma frente a los estándares tanto

de la academia como la sociedad. En otras palabras, la separación de la lógica causal en el diálogo va de la mano junto a la sensación y hechos en la historia. Es un hecho irónico que separa la objetividad del trabajo de investigación de la protagonista al presentarse en un lenguaje irracional en la fragmentación del texto poético. Aquí, lo que sustentaría es el trabajo de conformación de identidad que ha tomado toda una vida de estudio usando su propio cuerpo como objeto de trabajo. Un objeto rendido a la academia y comercializado al servicio de la masculinización. Como esencia autoficcional, el proceso cáustico abre una llaga y la expone mostrándose como parte de un colectivo femenino.

Esta relación construye una atmósfera y construye el cuerpo metafórico de la protagonista y su identidad desde la fragmentación que produce el poema dramático. La fragmentación o el fragmento es una apariencia que otorga pluralidad, ruptura, multiplicación y sentidos de puntos de vista. Dentro de estos fragmentos se produce un espacio, una separación que divide cada fragmento y que puede definirse como vacío (Sarrazac, 2013, p. 102). Lo que variará en la forma de la obra, entonces, será su naturaleza y visibilidad dependiendo de la forma en que los elementos que el autor decida colocar en el texto (p. 103). El poema dramático irrumpe, entonces, en tres niveles diferentes: tiempo, percepción y forma. El tiempo se relaciona, como ya se mencionó con los actos y cuadros, la función en relación a ello se observa en una disipación de la temporalidad de los hechos que se encuentran ocurriendo en ese instante. El segundo nivel, el de la percepción se encuentra en el proceso de lectura y observación del texto o la representación. Por último, la forma, que en un texto dramático convencional podría demostrar la linealidad del diálogo, no responde a esta característica en esta obra debido a aquella fragmentación.

3.1.2. La identidad en los paratextos

Debido a este tipo de fragmentación en el texto, el lector se encuentra con otra especie de adhesión al estilo que se suma, de igual manera a la crisis del diálogo. La obra cuenta con

diversas notas al pie de página que hacen referencia a términos o temas que se tocan en cada escena. De estas notas al pie, se infiere, en sentido de fragmentación, que pausan la historia, distienden lo que se encuentra sucediendo. En este caso el lector puede trasladar su atención del contexto a la definición que se adjunta en la nota al pie o seguir la lectura de la escena de manera continua, aunque no habrá forma de que las notas se pasen por alto. Todo esto también dependerá de la autonomía del lector, aunque cada definición es parte de la construcción de la historia, ya que adhiere indicios e información para contextualizar metáforas a las que la autora hace referencia, que son una clave de lectura para comprender las formas causales que derivan al destino de la protagonista. Este, lo percibo como un recurso definido en las perspectivas de García Barrientos. Es decir, hay un fuera y un dentro de la obra. Las notas al pie distancian al lector/espectador de lo que está ocurriendo con la protagonista. En otras palabras, la autora se presenta como un portavoz que se mantiene al margen del conflicto y adhiere comentarios sobre lo que ocurre. La misma autora que se permite interrumpir la secuencia lógica para dar información al público fuera de la ficción, un público que no es personaje (2009, p. 21).

Por otro lado, la obra cuenta con dos fotografías realizadas por Miguel Ángel Altet. En cada una se encuentra la autora, María Velasco. Las fotografías muestran a una mujer tendida sobre una piedra y la otra a la misma rodeada por un árbol inmenso. Las fotografías pueden percibirse como un impulso para completar un sentido a lo que la historia va contando. Si bien, tienen la función de ilustrar y completar aquellas sensaciones que la autora ha tenido la necesidad de expresar en fotos, vuelven a pausar el transcurso de la historia, nos hacen detenernos en la metáfora del cuerpo desnudo encontrado con la naturaleza, nos hace querer buscarle un sentido a ello porque el narrador o la protagonista, incluso la misma autora, no dan indicios sobre su significado. Para el mismo lector resulta ser una experiencia. Aquí se tratará de encontrarles un sentido.

Se puede añadir a estas líneas las reflexiones de Hans-Theis Lehmmann en el sentido de que el uso de la tecnología genera un ilusionismo a la puesta en escena (2013, p. 394). Sin embargo, en el texto dramático, si bien puede considerarse de naturaleza distinta, no parece alejarse demasiado de esta reflexión. Nuevamente, con Lehmmann nos encontramos con que “el cuerpo del teatro es siempre el de la muerte y la escena es otro mundo con un *tiempo* propio- o ninguno- que queda ligado, por un momento, al temor inconsciente, expectante, de lanzar una mirada prohibida y voyerista al reino de los muertos” (2013, p 345). La aproximación de la fotografía está más cercana al teatro que a ninguna otra plástica (p. 321), la performatividad de esta permite montar escenarios y representar papeles o personajes. Esto se muestra en Velasco, por más que la misma autora haya afirmado en la entrevista que la necesidad era un diálogo con la naturaleza (ver anexo 1), para el lector –y, en caso, estas imágenes también sean usadas en la representación– las imágenes se relacionan con la protagonista, nos figuramos que es la niña tendida sobre la piedra o la niña abrazada a los pies de un árbol. Además, que dan un respiro entre la cantidad de texto e información que la autora utiliza. Probablemente, también contribuya a la ansiedad del mismo lector en querer contextualizar la escena en la que están colocadas ambas fotografías. Estas escenas ya nos muestran a lo que se ha introducido la protagonista y, en este caso, el uso de las fotografías nos permite espiar en lo íntimo de la historia narrada, es un paso más que el lector da y que la autora le otorga a la ilusión que plantea.

Al texto como experiencia se le suma la visualización y comprensión de sensaciones y conceptos respectivamente. La fórmula propuesta anteriormente y sosteniendo que García Barrientos afirma la necesidad de que el autor escriba explícitamente “yo” en la obra para considerarlo como locutor, las fotografías son parte de la voz en primera persona de la autora hablando desde la imagen del cuerpo desnudo y su intimidad. Es decir que la condensación poética sugiere plasmar un cuerpo que no es ficticio. Observar al cuerpo presentar a la autora

tendida en la naturaleza vuelve a enfatizar su papel de portavoz. Su cuerpo se convierte en diálogo para el espectador que está fuera de la ficción. Aunque en el sentido poético se observa a la mujer, desde la voz autorial, reconciliándose con la naturaleza. Esto, además ocurre en los espacios temporales en los que se prepara para la sustentación de la tesis y se da un valor a sí misma. De esta forma, regresa a su máscara principal, a su persona, y deja de lado la fachada actoral que construye los modales y comportamientos.

El comienzo de esta sección del análisis tuvo como objetivo buscar una identidad para cada participante dentro de la fórmula autoficcional. Ante ello se propuso tres tipos de identidades: identidad autorial (iA), identidad del personaje (iP) e identidad voyerista (iV). Mediante la exposición del tiempo, el diálogo y los recursos formales de construcción del texto se puede afirmar que cada una de estas identidades se sostiene mediante la otra. Es decir, que la autoficción tanto como creación, lectura y hasta representación mantiene una constante comunicación entre emisores y receptores. Únicamente considerando que la autora y el personaje se comunican desde sus respectivos lugares (fuera y dentro). El receptor es entonces un personaje ficticio y real en la medida en que quien le hable, autora o personaje, los identifiquen como tal. Sin la mediación en el teatro la autora se sitúa como público para realizar la observación que luego este mismo hará. Esta característica que se aborda desde reconocer quién habla en el texto, sustenta la aporía de la autoficción en el teatro al hacer parte creadora y expectante formando un diálogo con el público fuera de la ficción.

Además, se planteó analizar el modo en el que el personaje y la autora construyen una identidad desde la misma escritura; dentro de este aspecto la identidad se forma a partir de lo que en el capítulo anterior se trató: una cuestión de demostraciones, máscaras, elecciones y procesos a través del tiempo que demuestran que el personaje evoluciona. La autora interviene a través del estilo para la conformación de un cuerpo escrito que se forma desde la intimidad, el cuestionamiento y el uso de la introspección como herramienta para dar a

entender que más allá de la palabra del personaje, se encuentra una identidad autorial que aparece en las fotografías y en la sustentación de la tesis. Esta es una concepción de la “ambigüedad fantasmal” de los participantes en la autoficción, en el sentido de que aparecen por momentos y luego desaparecen. El carácter de las fotografías mantiene diálogo desde el cuerpo en el texto. Así como las notas al pie de página, pausan el tiempo considerando una comunicación poética entre autora y público.

Por último, el reconocimiento de la identidad voyeurista surge desde la exposición de la intimidad que se permite desde la introspección y la confesión de la protagonista sobre la narración de hechos. Es decir que el espectador es partícipe de la metamorfosis de un cuerpo y una mentalidad en crecimiento comportándose como espía al sobrepasar las barreras de los espacios establecidos para que cada individuo, en este caso, la protagonista, presente su identidad. El pacto autoficcional, entonces, caracteriza al espectador como implícito y extraño en una puesta en la que no existe mediación ya que se le permite ser introducido a esa intimidad.

3.2. El regreso de la heroína

La aventura heroica se sitúa en la última parte del análisis. En lo que respecta a esta, se ha abordado un análisis al tipo de aventura que la protagonista emprende. De esta manera se ha observado que la niña realiza una aventura a partir de un llamado que no reconoce. Esto también le otorga un carácter a cómo es que realiza las pruebas. No obstante, estas pruebas no son limitaciones o estadios que han llegado a ella de manera imprevista, al menos no lo son la prostitución ni la sustentación de la tesis, son actividades que ella misma ha enfrentado de acuerdo a un destino que debe cumplir y que por el tono del texto no parecen exaltar emociones alegres en los que ella va descubriendo nuevas ideas. Solo a partir de la aparición del tío paterno es donde encuentra una primera resolución y logra enfrentarse a una de sus

cargas más importantes, el tío materno (la religión). Ambos tíos representan opuestos en la vida de la protagonista y ese enfrentamiento es el comienzo de la apoteosis.

El recorrido heroico, no obstante, responde a la estructura que a lo largo del capítulo se ha analizado. Es decir que se observa una aventura heroica en tanto discurso, forma de la obra y sucesos, además que el análisis retorna a la idea de heroicidad a partir de la escritura. Nuevamente, cada aspecto se relaciona una con el otro. Un ejemplo de ello es lo que ya ha sido presentado: la sustentación de la tesis doctoral. Esta es desordenada como toda batalla que tiene sus inicios con la muerte del tío ya que la protagonista logra acercarse a obtener pistas de quién es: ser mujer para ella y en el mundo en el que vive no es una identidad para construir porque implica tabúes y porque como identidad como esa no es posible sea creada. Aunque este indicio, como discurso es solo reconocido por el espectador y la autora quien realiza el recorrido histórico desde el presente.

El punto apoteósico termina en una diferenciación de la perspectiva. El camino heroico parte de una mudanza del punto de origen hacia una inmersión a un nuevo espacio donde ocurren los hechos: el mundo del ser humano donde todos estos enfrentamientos deben suceder para que el héroe cumpla con el rol, según Campbell. En este mundo humano la protagonista se introduce como cuerpo, como ideología no puede amoldarse por completo, es por ello que el devenir histórico heredado de la cultura es una decepción para ella.

Así, luego de la sustentación, es momento de efectuar el regreso a casa. La niña sale de su punto de origen introduciéndose al mundo de los hombres. En el análisis anterior, en relación al llamado a la aventura, se identifica que su aproximación al llamado lo realiza el árbol y, aun así, la niña no es capaz de reconocer tales palabras como un llamado o una premonición. La autora otorga indicios de ello en las notas al pie de página y, para el final de la aventura, se comprende que el árbol ha trazado un destino para la protagonista y que el reencuentro con la naturaleza era necesario. Lo último es un fenómeno en la historia que

involucra a dos locutores hacia dos receptores diferentes. Como he introducido con García Barrientos durante este capítulo, la aventura heroica se observa desde el diálogo de los personajes que se mantiene entre ellos y el diálogo que la autora, mediante las notas al pie de página, mantiene con el espectador que no es parte de la ficción. Dentro de ello, es importante destacar el discurso de la obra, como ya se ha realizado en las secciones anteriores. En la introducción de esta investigación, relaciono la heroicidad, desde una perspectiva autoficcional, con la escritura y la confesión, que se tomó de Sergio Blanco. Desde la confesión, se percibe en las notas al pie de página la premonición de un destino que la autora intenta decirle al público no ficticio, pero no es hasta el punto apoteósico de la sustentación de tesis, incluso antes, en el enfrentamiento con el tío materno (la religión), que la protagonista y la autora como mujer y parte de un grupo social que ha observado injusticias, desagradados y decepciones de la herencia cultural confiesa, sea verdadero o no, y se desahoga (Blanco, 2018, p. 79), como una especie de purga, para descargarse de sí el estigma de ser mujer, “la letra escarlata” (ver anexo 2). En este punto de la historia, la protagonista, al descubrir su verdadero nombre al público ficticio, María Velasco, lo que realiza es unir a ambos públicos dentro de la historia y unirse a la autora para realizar el punto apoteósico como una confesión.

La apoteosis mantiene una naturaleza diferente a lo que en el análisis de Campbell se explica y cómo se presenta en la mitología, aunque, es debido a su presentación en la historia. En la lectura que realicé de la obra de Velasco, la apoteosis se presenta en el campo mental. La historia narra experiencias que la protagonista vive en espacios de tiempo, sin embargo, el uso de la introspección empleado por la autora permite argumentar que, primero, la identidad que se forma proviene de cómo la protagonista reacciona a las vivencias y cómo se adapta su identidad a partir de lo que decide escoger para ello; segundo, el plano mental en la historia permite observar que aparecen episodios o vivencias dispersas, pero, en el plano interno del

personaje, se mantienen una progresión y acumulación de situaciones que va transformando al personaje, genera en ella un impacto que da como resultado un aprendizaje. Lo que no se presenta es la linealidad por presentarse en espacios de tiempo distanciados que se demuestran por las elipsis.

Ahora bien, luego de conocer el trascurso de la aventura e identificar el momento apoteósico el regreso se vuelve complicado. Según el monomito de Campbell, el regreso a casa y al mundo de los hombres es difícil. Aunque, en realidad la partida no se efectúa, es decir, la niña está constantemente en el mundo de los hombres o, se puede decir también que está constantemente en el mundo Occidental si es que se toma el encuentro con Mohamed en la última escena como un punto de comparación entre dos mundos o dos culturas. O, por otro lado, se puede afirmar que el mundo de los hombres, el mundo real que conocemos y sus convenciones es el nuevo mundo y el mundo de las ideas, la inocencia y las ideologías, el punto de origen.

Al inicio de la historia se observa la infancia y la inocencia de la niña en un espacio al que parece no pertenecer: el mundo familiar, la barbacoa, la relación con el resto de los familiares, los diversos trastornos alimenticios que se hacen alusión y que muchos adolescentes tienden a padecer por tratar de encajar en ideales que su época exige sobre su cuerpo. “Entré a una zona confusa. De bosque. De búsqueda.” (p. 23). Manteniendo la premisa que ser mujer es una construcción imaginaria de la sociedad que se sostienen bajo aquello que el enemigo (los grupos masculinos de poder) ha perpetuado desde tiempos antiguos (Wittig, 2002, p. 59), la protagonista debe formarse en aquello que ella no reconoce como propio y se introduce al devenir histórico aceptando normas que no son parte de ella. Así, la niña se da cuenta, en el momento que comienza la aventura, de que ha entrado a un camino sin salida y que no es la única ¿A cuántas otras mujeres la protagonista hace referencia con esta cita? ¿Cuántas otras mujeres o individuos pertenecientes a grupos

minoritarios se han introducido al bosque en búsqueda de una respuesta? ¿Cuántos como un baño forestal como en el Shinrin Yoku?

Esta introducción a este mundo o autosometimiento se percibe no solo en lo que dice la protagonista en el fragmento anterior, sino en la forma cómo la autora muestra que la niña en verdad no pertenecía a ese mundo.

La protagonista de esta historia
se ha apoyado en un árbol.
Hace poco que lee poesía
y firma subordinadas con adjetivos
como “extemporáneo”, “conspicuo”
Estas palabras le procuran el pensamiento
de un futuro mejor,
¡A la mesa!
...
Ven a cenar conmigo,
Adivina quién viene a cenar esta noche...
...
¡A recoger! (pp. 3 – 4).

Este fragmento se ha citado anteriormente y, de la misma forma, hacía referencia a la misma técnica que la autora utiliza: la escritura en cursiva. Con ella intentaba diferenciar perspectivas y espacios que también se vinculan con la idea de fragmento en párrafos anteriores. Aquí, por otro lado, se encuentra otra información adicional y es lo que he estado introduciendo con anterioridad: la diferencia de mundos. El mundo de la infancia y la inocencia se le es arrebatado a la protagonista porque a todos se les arrebatan a cierta edad ideas que vamos creando sobre nuestras propias fantasías infantiles y que debemos olvidar

para no recordar jamás porque la cultura en que cada uno se encuentra es una imposición. Lo predice el árbol en su primera intervención con respecto a las raíces y nos lo reafirma en su intervención final de la siguiente manera:

EL ÁRBOL: Lo natural es lo que te dijeron. Lo natural es la Naturaleza. Yo no quiero a un padre ni a una madre, quiero la lluvia. No tengo temor de Dios, temo el hacha, nada más. No conozco la depresión resinosa ni el trastorno vegetal de la personalidad.

...

HAS CRECIDO COMO SER HUMANO CRECE AHORA COMO ALGO QUE NO CONOCES (en mayúsculas en el original, pp. 44-45).

Entonces, se comprende que la niña en realidad se mantuvo en el mundo de los hombres y se despojó de las fantasías, aquello que es propio de lo “femenino” o, mejor dicho, aquello que no cuadra dentro de las definiciones masculinas y se forma como un ser con masculinidad femenina. Esto produjo en la identificación de la protagonista o en su producción poética que encuentre una mecanización que deje de generar algún tipo de creatividad o placer.

El regreso deberá ser la parte más complicada, aunque, en ella resulta ser todo lo contrario, la aventura tampoco tiene un nivel inferior de dificultad y, si se compara con el regreso que la protagonista realiza, el desgaste emocional al que se somete es arduo y va de la mano con el desgaste físico. Además, otra característica de la aventura, desde el llamado hasta el regreso, es que es completamente mental, porque la apoteosis, sucedió en el campo de las ideas de la niña. No obstante, el hecho de pasar por una aventura que denomino como mental es parte de lo que hoy en día cada individuo contemporáneo debe sobrellevar.

A partir de un análisis de la tragedia actual, Lucía de la Maza advierte que el comportamiento dramático ante estos hechos sobrepasa el entendimiento y lo extraordinario

se refleja en la forma dramática, las sensaciones y que el mismo individuo no pueda hacer nada ante sucesos que la tecnología, desastres naturales y guerras hayan ocasionado en la humanidad (2007, p. 64). Por ello es que esta aventura es de naturaleza mental pero que afecta al cuerpo y cuerpos de las mujeres de la historia al entregarse a las ideologías dominantes. La apoteosis no es un sueño, por otro lado, es el deseo más grande que la protagonista posee y su revalidación ante el mundo de los hombres. Sus ideologías, los procesos mentales y el enfrentamiento que implica exponerse al jurado a sabiendas de las contradicciones políticas que uno posee es uno de los procesos más tediosos, turbulentos y agotantes, ya que la mente juega un papel de defensa y el cuerpo se sucumbe.

NOTA AL PIE:

Nada de lo anterior dijo la niña en su acto de defensa. Como está mandado, invitó a cenar a los miembros del tribunal y estos se aflojaron un agujero del cinto. Aquello no tuvo la dignidad de una última cena, fue más bien un guion de Azcona, una película de Berlanga. Cuando la niña se quedó a solas, se bebió todos los orujos que habían traído con la cuenta, dejó propina, el dinero seguía oliendo a culo, y enfiló hacia la noche. Les contó a todos los borrachos de Malasaña anécdotas sobre congresos universitarios con final feliz. ¡Si vas a presentar una comunicación, bien depiladita! El acta que decía que ya era doctora acabó hecha un gurruño. Se despabiló a la mañana siguiente, con un bordillo por almohada, cubierta de una substancia resinosa, como si esa madrugada hubiera dejado atrás a los gusanos, bacilos, animáculos y homúnculos, y se hubiera transformado en mariposa (p. 42).

A todo esto, tampoco se evidencia una negativa al regreso, es decir, que el héroe tiene la potestad de escoger si regresar o no. En este caso, la niña, al no enterarse de que en todo momento tendría una aventura que debería llegar a su fin y, ya que se le arrebató la inocencia

como a todo individuo, debió someterse a esta aventura considerándola como una tarea que debía realizar. No había ninguna opción a reprochar. Probablemente se pueda comprender aún más esta afirmación desde el diálogo con la autora.

España ha sido un país de curas y, paradójicamente, somos un país de pandereta. Hay mucha hipocresía social. Yo he tenido esos dos vectores en mi familia, pero creo que cualquiera los puede identificar. Es algo que me ha sucedido con los lectores de la obra y con los actores. Todos sienten que la obra tiene una relación estrecha con su árbol genealógico o con su carrusel generacional. (ver anexo 1).

En este sentido, desde el cruce de realidades y ficciones, se reafirma la construcción de una sociedad que mantiene un tipo de cultura específica en todo momento formulará a los individuos pertenecientes a esta, por lo que la cultura es casi una imposición que proviene, incluso, desde los antepasados. Es decir, que el regreso a casa es imperceptible. Claro que resulta ser pacífico porque a diferencia del monomito no hay un rescate de un ser externo que no pertenece al mundo. En el caso de la niña, es ella la que realiza su salvación en todo momento, además porque el árbol y sus raíces no tienen movimiento, crecen únicamente hacia arriba y hacia los costados. De esta manera es la niña la que deberá encontrar el camino de vuelta a casa, la casa que mantiene las fantasías y la feminidad no normativa, y los árboles de sabiduría que se mantienen estáticos. La niña, entonces debe aprender a lo que el árbol le pide: crecer como algo que no conoce.

Con todo el proceso del regreso a casa, el camino culmina con la libertad de escoger entre la vida y la muerte. Antes de ello, la protagonista debe regresar a casa con un mensaje para la sociedad a la que volverá. De manera contraria, esto no sucede, ya que la aventura es solitaria y porque es el árbol quien, como se ha visto, le otorga el mensaje final a la protagonista. Lo que sucede y lo que implica el retorno al espacio de las fantasías femeninas

no normadas es que la protagonista regresa al estado en el que los placeres sensoriales, artísticos, creacionales y que producen conocimiento se acercan a la verdadera Naturaleza y regresan para ser aprovechados en beneficio de un crecimiento personal. Es decir, que la protagonista vuela a conectarse con ese placer sensorial y de conocimiento que perdió en la infancia y que mecanizó durante su aprendizaje, se apega a la Naturaleza y reconoce en otro comportamiento masculino paz. Así, el encuentro final resulta el desenlace de la vida, la decisión que la niña debe tomar en torno a su permanencia en este mundo. Mohamed, ya no representa a la cultura Occidental lo que le da la confianza a la niña de poder entregar su vida a manos de él.

La niña se desnuda sobre una alfombra, que ahora mismo le parece voladora. Se queda mirando una cana en el plexo solar de Mohamed y viaja al futuro. Se pregunta qué va a dejar ella para las próximas generaciones: ¿un hijo?, ¿un árbol?, ¿un libro?, ¿NADA? No quiere ser padre de muchas semillas.
...

MUJER: Apriétame el cuello (pp. 48- 49).

Ocurre, en este momento, un cruce de culturas y la protagonista ruega por su fin. La obra acaba con la acotación "*Envuelven su cuerpo en la alfombra y se lo llevan*" (p. 49). El hecho de acabar con su vida da por finalizada la aventura y reafirma que los caminos femeninos no están establecidos para este mundo, para muchas culturas. Para la protagonista que puede representar a muchas otras mujeres, la vida ya no es una posibilidad. Con el encuentro con Mohamed y la petición de muerte de la protagonista la autora otorga un discurso a través del acto de dejarse llevar, ya que toda aventura es un camino a una posible muerte, la protagonista descubre a través del aprendizaje que es imposible para una mujer formarse en el mundo actual, se otorga el valor que necesita y acaba con su vida porque sabe que no ha logrado vencer a la falta de meritocracia académica y no ha sido la persona dentro

de su familia que se aleja de la prostitución. En el episodio final, se da cuenta que no hay solución al devenir histórico y que ninguna mujer en su cultura ha logrado escapar de ello. La metamorfosis que realiza durante la historia es el camino y la muerte es la separación ideológica al mundo de hombres.

Por último, se sostiene lo que se introdujo desde el análisis heroico en el primer capítulo. El tipo de heroicidad que *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* narra, desde la presencia de la protagonista, es una mezcla que contiene una narrativa y un proceso de cambio. En ambos aspectos, se diferencian a los personajes (autora y protagonista) en una misma historia que se dirige a públicos diferentes pero que se unen en un momento confesional. En otras palabras, regresa aquí lo que se expuso con autores anteriores: el tipo de heroicidad que se denota parte de la estandarización y adaptación del cuerpo y la mente que la historia cuenta que cada mujer e, incluso en la actualidad, debe afrontar. Pero, la heroicidad de la narrativa, de la escritura (aquello que he tratado anteriormente en el estado del arte de la investigación y que se enfoca en el proceso de una mujer en narrar su vida o transformar su escritura), es un proceso que corrompe los propios límites del individuo. El proceso mental, de igual manera, (diferenciado de la heroicidad viril, que autores tratados en esta investigación mencionan) es una heroicidad que contrasta la masculinidad y puede no buscar valentías, pero sí respuestas y aprendizajes.

CONCLUSIONES

La investigación ha encontrado y abordado diferentes matices que conforman la escritura de *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*. Se ha nutrido de diferentes ramas teóricas que conformaron un todo para definir la heroicidad del personaje. Desde esta perspectiva, la problematización de las preguntas de investigación se vuelve más arduas, ya que, la imagen de la protagonista de la historia representa, en todos sus aspectos, una situación conflictiva que se muestra, también en la imagen social que la autora pretende plasmar.

La construcción identitaria de la protagonista es una que parte de la narración. Al mismo tiempo, en que cuerpo textual se escribe, así, se escribe también una formación identitaria que transcurre por sucesos cronológicos que basan en una causalidad introspectiva que proviene de cómo es que la protagonista acoge las experiencias que vive. No obstante, esta formulación parte de la reconstrucción de la escritura a través de la memoria y el acto de rememoración. Ya que no es posible concebir una identidad que esté presupuesta antes de su construcción, la acción de Velasco se dirige en construir una identidad para la protagonista y reconstruir la suya. La imagen del alter ego proporciona dicha posibilidad ya que la autora ha construido su identidad en el transcurso de su vida, aunque, por parte de la protagonista, se observa cómo es que habitan ADN's biográficos, como menciona Alberca, dentro de la historia.

En este sentido, reconstrucción y construcción suceden de manera paralela. El primero para subsanar la identidad, aquella característica autoficcional que tiene la finalidad de comprender el pasado y el presente del individuo. El segundo, se hace demostrando el conflicto que implica una formación identitaria que, aun así, se encuentra al servicio de la autora. El sentido reparador de la autoficción es aquello que le permite dar lugar a las voces poco privilegiadas o, a aquellas que no representan en la historia de la humanidad la potestad

para ser autobiografiadas o compartidas con un lector o con un público. Esto en sentido metafórico, ya que le da el permiso a cualquiera de hablar de su propia vida.

La niña se va construyendo desde las incertidumbres y las preguntas constantes que realiza. Si bien, mediante el uso de herramientas la niña logra un producto final, el proceso es arduo. Las identidades como formación única de cada individuo se forman desde que uno empieza a realizar una selección de elementos apropiados que se adecúan a la imagen que pretende mostrar. No obstante, siguiendo las premisas metateatrales en la sociedad, se puede afirmar que hay identidades esquemáticas preestablecidas que, dentro de los espacios definidos por la sociedad, regulan al individuo. Estas sostienen las identidades prefijadas como arquetipos por ende es que existen auditorios, como los que Goffman plantea, en los que uno debe desenvolverse de acuerdo con diversas reglas sociales y aceptar premisas que le serán útiles para que el mismo espectador del auditorio no separe al ejecutante de la identidad.

Tomando esto como eje central para una construcción identitaria, el individuo se formula, primero con un “sí mismo” que define de manera específica lo que es, sin interrupción de ninguna identidad preestablecida o auditorio modulador. Esa forma específica es lo que lo define como persona en el mundo, su carácter, sus gustos, comportamientos y demás. No obstante, para adentrarse al mundo social, debe configurarse y, para ello, tomar un papel determinado. A ello, se le otorga el nombre de fachada, la cual es una actuación que suple las necesidades de los auditorios. El individuo, al introducirse a ellos, está dispuesto a representar y mostrar su “sí mismo”, aunque cubierto con una fachada específica para cada instancia. Esta es una forma de decir que el individuo se cuenta a sí mismo en una presentación o cuenta una historia.

La manera narrativa de la identidad funciona desde las elecciones. En la niña, lo que se ha observado es que transcurre por un proceso cronológico de crecimiento y, en cada cual,

muestra al espectador qué ha decidido adaptar en su vida: el romanticismo, la negación de la religión, mercantilizar su cuerpo, escoger una carrera universitaria, entre otras cosas. El público, por su parte, asiste a aquella función metateatral desde la narrativa memorial de la autora. En este sentido, el público como espectador *in-mediato*, se encuentra con el conflicto de la niña de sostener una identidad que no es propia. Es decir, que los auditorios regulan los comportamientos y no permiten que la protagonista haga uso de la narrativa de su “sí misma”. Aquí la fachada de una actuación se impone en contra de la voluntad de la persona y parametriza el ser.

Lo último, se explica desde la estandarización hacia la masculinidad o sus deseos de los espacios. En el marco conceptual de esta investigación, se introducía la perspectiva de Monique Wittig en relación al concepto de ser mujer. Ante las formas masculinas y desde una crítica al psicoanálisis freudiano, a la mujer no solo se le arrebató la subjetividad, sino que también se patologizó su comportamiento intentado explicar las diferencias sexuales entre ella y el hombre. El caso de la patologización de la prostitución en la época de la dictadura de Francisco Franco es un ejemplo de la relación que los sistemas, tanto los de gobierno y soberanía como otras profesiones que se encargan de calificar el cuerpo y mente del individuo (Foucault, 2002, p.28). Es decir que, la vigilancia desborda la unicidad y recae en manos de otros tipos de herramientas para hacerse valer de medios para explicar comportamientos, calificarlos y categorizarlos. Por lo mencionado, existe una forma estándar reguladora que, como reflejo de su soberano, es falocéntrica y suprime al otro. Los espacios estándar son masculinizados, es decir, que el común denominador de participantes e intérpretes en ellos se comportan como lo haría la masculinidad o como la masculinidad codifica aquel comportamiento. Estos, además, se definen y se encuentran como lugares y espacios externos que pueden ver la luz de la sociedad a comparación de los espacios en la que la feminidad se encuentra, los privados.

A lo que pretendo llegar es que, si bien cada individuo se forma mediante lo que elige, poder formarse como un individuo libre e independiente aun es un privilegio. Dentro de las sociedades, los sistemas de vigilancia rigen discursos de comportamiento. Como en la obra, la religión y los sistemas capitalistas se introdujeron en la mente de los ciudadanos de España y domesticaron sus ideas, a las mujeres y sus comportamientos que la autora lo vincula con una tendencia colonizadora que este y otros países europeos tuvieron sobre América Latina en un nivel diferente por el genocidio propiciado por los colonizadores y la usurpación de las tierras. En el nivel doméstico y nacional en el espacio de la autora la colonización es casi comparada a la implantación de ideologías y represión. En un espacio como ese, influenciado por discursos que formaron un sistema de creencias, la protagonista nace y se desarrolla en un hogar y un mundo que ha preestablecido su identidad.

La estandarización de conductas que suprimen otras identidades, junto con los discursos, corroe cada célula del ser, insertándose en la fachada actoral que el individuo debe ejecutar. En la obra, como se ha explicado, la protagonista debe enajenarse de sus afectos, los sentimientos que le causan dolor como aquellos que se ligan a las decepciones, la muerte de posibles familiares y reconocer que las conductas de sus familiares son aquellas que ella puede encontrar en sí mismas y sus grupos sociales y que, además, en su mayoría, son realizados por grupos masculinos. Ella, la protagonista, como mujer, debe silenciarse, mermar sus afectos y sentimientos y mantenerse al margen de una dictadura ideológica que, como resultado de una dictadura estatal de cuarenta años, aún debe pagar las consecuencias. Es decir que, mediante los comportamientos estándar que solicita la masculinidad, los auditorios no permiten una actuación ni desenvolvimiento de una feminidad no normativa, una múltiple. La mujer adapta su miedo, dolor y tristeza al silencio. La única manera en que la feminidad se logra introducir a los espacios estándar es porque son sistemáticamente masculinizados y silenciados, lo que mantiene la figura de superioridad sobre la feminidad y

su característica de subordinación. Así, la figura femenina no normativa, al no encajar en ellos, se corrompe e intenta formarse como lo que se ha considerado natural y cambia su esencia a un ser subordinado.

El resultado de la formación identitaria es una figura que durante tiempo se ha considerado al servicio del hombre, como en el caso de la prostitución. Entonces, como reflejo del servicio femenino, lo que los auditorios realizan, en la obra, es imitar dicho comportamiento. La academia como un espacio sin paridad entre hombres y mujeres se desenvuelve a partir de la meritocracia y esfuerzos que cada individuo logre cumplir para alcanzar espacios de reconocimiento y saber. Sin embargo, en la obra, Velasco plasma una meritocracia desigual que se asemeja a lo que ella percibe como burdel. En tanto la mujer y su feminidad se aproximen a cargos importantes con reconocimiento deberá despojarse de su imagen femenina haciendo mérito a lo que los sistemas falocéntricos avalan de una mujer, es decir, estar al servicio de lo que se impone irguiéndose como sistema, tomando una figura que se introduzca al sistema. Lo que Velasco destaca y observo es que la feminidad se mantiene en la construcción identitaria con diferentes interrogantes que conllevan al silencio que implica ingresar al sistema, lo cual no lleva a aprehender inconscientemente la femineidad para ingresar al servicio de los sistemas. Lo que se realiza, entonces, es acomodar el concepto de construcción femenina que implica ser mujer, casi negándose y estandarizando su producción poética para adaptarse a una feminidad impuesta que se define en contraposición a lo masculino.

Esta naturalización de lo que los sistemas de poder han definido en contraposición de la masculinidad y que toda mujer ha debido optar es una imposición de una narrativa identitaria que la humanidad ha tenido que acoger aceptando los criterios de las profesiones que, juntos a los poderes hegemónicos, definieron como certeros. Patologizar a la mujer desde su sexualidad la alejó de la subjetividad humana y como en la obra, le adaptó verdades

sobre su concepción. Así, la intervención del árbol en la obra es un alivio para la protagonista y su constante redefinición cronológica que intenta adaptarse a una cultura que domestica identidades. Es decir, que se le impuso un discurso y un pensamiento para acompañar su identidad. En este sentido, no existiría una forma humana que permita representar la feminidad. Así, en línea con Wittig, se puede que la intervención del árbol es un permiso a la subordinación de identidades que imponen que “ser mujer” se define en contraposición de lo masculino, en vez de que serlo implica, como el árbol, una multiplicidad de definiciones más complejas que un único concepto.

A todo ello, y retomando la conformación de identidad de la protagonista, esta es una constante narración hacia ella misma, ya que la identidad para los auditorios ya está impuesta y parametrada y solo observan el comportamiento. Su narrativa se dirige a ella porque es un convencimiento constante de lo que ella es para mantenerse en pie. Es decir que, por un lado, la identidad parametrada es preestablecida por la cultura y las instituciones estructuradas. Por el otro, la identidad que la protagonista conforma de manera independiente es el resultado de la adaptación a esos sistemas. En este caso, la narrativa es un constante convencimiento hacia ella misma de su esencia y lo que significa “ser mujer”.

En la sistematización de las estructuras de poder en la España que Velasco cuenta en la obra, la religión es un discurso permanente y un instrumento de micropoder, que como se ha mencionado, se instaura en la mente de los individuos. En este caso, la autora cuenta cómo este poder se introduce en el pensamiento de las mujeres para justificar las conductas de sus esposos y parejas sentimentales y hacerles pensar en que son ellas las únicas responsables de haber establecido relaciones con maltratadores. La religión condena a la mujer desde las escrituras judeocristianas y los mitos hebreos en la historia que ha llegado hasta estas generaciones sobre la primera mujer que fue tentada a comer del fruto del árbol prohibido. Como herencia de un pecado natural, todo ser humano es condenado a vivir con él, redimirse

y concebirse culpable. La mujer, entonces, según la ideología de la religión, debe ser controlada y adiestrada para evitar cometer el mismo error. Ello se observa desde la misma patologización y desde los estudios que la sitúan como un ser en contraposición al hombre. La condena se vuelve más grande porque, como fruto del pecado natural, la humanidad se introduce en actos de desmesura que llevan a la deshonra de las normas que, en la interpretación bíblica, resultan en otra de las condenas más graves en el libro de Apocalipsis. La obra hace evidente la explotación que la humanidad ejecuta sobre su suelo, su naturaleza, sus cuerpos y sus prójimos que producen una catástrofe total y la erradicación de la raza humana de sobre la faz de la tierra. El título hace referencia a erradicar esa explotación que los sistemas masculinos, no como hombres biológicos, sino como estructuras que destruyen a los más débiles. Aunque, además, se considera que la referencia bíblica es un diálogo indirecto a las culturas colonizadoras. Lo que la autora hace con el título, es rememorar la condena, el resultado de aquella explotación de bienes en los que se encuentran las identidades colonizadas, las mujeres, los recursos naturales: agua, tierra y animales para suplir las necesidades de sistemas de mercado. El recurso religioso, entonces, es una advertencia a la cultura española en la que Velasco creció y llama hipócrita.

Este aspecto en la obra es de suma importancia porque, como se mencionó, se instaura de manera sutil en la cultura y justifica actos que no serían moralmente correctos si es que la religión es la que gobierna a todo un país. Considerando que el ser humano es moralmente ambivalente, posee actitudes morales como, también, amorales. La protagonista se encuentra en un estado de angustia. La agonía de definir su identidad y narrarla a sí misma y a los más cercanos, como sus padres, crea parte del conflicto en la que la niña cede más veces ante las estructuras de las veces que gana elementos para escoger su identidad. Aquí se realiza la gesta de la heroína. Frente a un mundo adverso, el universo de la protagonista define su aventura como marginal por el hecho que, como ser humana, no existe, ya que, como a todas

las mujeres en la obra, se le arrebató la subjetividad. Entonces, ejercer su aventura como toda característica femenina debe ser abordada: en silencio y en la intimidad, por lo que no solo se convierte en una aventura desde la marginalidad del personaje, es, además, un proceso de identificación narrativa mental, ya que el momento apoteósico sucede en las profundidades del ser de la protagonista.

En la historia, se puede afirmar que existe un modelo heroico porque la protagonista intenta ir más allá de sus límites como individuo para definirse y porque se trata de una historia en base a un aprendizaje. La aventura se caracteriza de feminidad por el silencio y la privacidad en el que transcurren las decisiones frente a las pruebas que ella misma se impone. Como mujer se adapta, se introduce al mundo de los hombres apartándose de su feminidad y sistematizando su cuerpo, adoptando una mentalidad construida. El espacio privado que caracteriza a la feminidad es la mente y las ideas de la protagonista enfrentada a su propio devenir. Además, la gesta se destaca por la flagelación y el sometimiento que, en el mundo de hombres institucionalizados por la religión, una mujer acepta. Sin embargo, la protagonista no lleva un conocimiento al exterior, no salva la vida de un pueblo, de una comunidad. Lo que hace a través del aprendizaje heroico es encontrar el valor que posee ayudada al final por el árbol que es la representación análoga del ser explotado para el uso masculino y poder acabar con el conflicto, ya que es más sencillo acabar con él que resolverlo. La protagonista vuelve a un mundo femenino no normativo, múltiple, sin estandarización y generalidad a encontrar su valor en ella misma, recuperar su sensorialidad y el placer que la creación le otorga, porque en el mundo al que el destino la introdujo no existe lugar para ella de la manera en que quisiera sentirse.

Por otro lado, Velasco construye un guion a un personaje que carece de él dentro de una cultura que como individuo no es considerada. Los recursos de forma en la elaboración del drama construyen una temporalidad que se sostiene en la atmósfera y en ritmo acercando

al espectador de manera *in-mediata* a la mente de la protagonista, Así, se logra afirmar la feminidad en el proceso, ya que los únicos testigos son el público a través del uso de la introspección que Velasco utiliza para introducir la intimidad.

Enfatizando, ahora, el recurso que la protagonista utiliza en la gesta, es necesario observarlo como un paralelo de la construcción de la identidad de la protagonista y la reparación identitaria que Velasco realiza en el proceso autoficcional. Reparación para reconocer sus elecciones de vida en su identidad actual haciendo uso de la memorización de hechos para comprender a su familia y comprenderse a ella misma. Por ello, el acto autoficcional tiene un proceso heroico del autor/a. Sacrificar la mente a la memoria e introducirse al mundo del aprendizaje también coloca a la escritora a forzar el borde de sus límites. Velasco se convertiría en un valor alegórico que coloca en valor la experiencia individual abriendo un camino paradójico de la heroicidad, ya que no es una heroicidad común ni mítica, sin embargo, es una aventura que se somete al recuerdo y produce un aprendizaje que parte del carácter valeroso de enfrentarse a la autoficción para contar historias. Lo que se intenta es encontrar en el espectador un acercamiento a escuchar aquella historia. La obra es una gesta de la protagonista y la autora que se someten al público desnudando su subjetividad y su cuerpo, y realizando una representación sociocultural. En este sentido, y respondiendo a la hipótesis de la investigación, concuerdo en que la protagonista de la obra no corresponde una heroicidad tradicional, sin embargo, su heroicidad se mantiene por los aspectos ya mencionados. Por otro lado, la protagonista no toma una posición heroica masculina, sino que acepta la feminidad y su silencio, pero recurre a resolver el conflicto desde la mente por lo que únicamente le queda la adaptación, lo cual no le resta el valor ni el carácter heroico de su gesta, ya que, al efectuarla desde la intimidad de pensamientos la multiplicidad de la feminidad se hace visible. Así, apoyándose en la

formulación de la obra y recursos dramáticos, el espectador puede ser partícipe de aquella intimidad.

Con todo lo expuesto, se puede afirmar que la lectura de *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*, como texto dramático, es una experiencia ya que se sustenta bajo las fórmulas autoficcionales que diferentes autores han planteado (Lejeune, 1986; Alberca, 2007 & García Barrientos, 2014) y porque carga con la comunicación autora/protagonista/lector colocando dentro de ese triángulo la intimidad de la construcción de un cuerpo tanto metafórico como textual que se sustenta en la forma y el discurso apoyado por los asuntos de contenido y tema del texto.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7(7-8), 115 – 134. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/1095>
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2008). Autoficción de un gozador de placeres efímeros. *Olivar*, 9(12), 1 – 18. Recuperado de <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV09n12a13/pdf>
- Albert, A. (2016). Angélica Liddell: Teatro, rito y sacrificio. *LL Journal*, 11(1), 1 – 16. Recuperado de https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/files/2016/05/A-Liddell_A-Albert.pdf
- Álvarez Esteve, I. (2019). *Jane Austen, precursora del feminismo: un estudio a través de su novela Orgullo y prejuicio* (Tesis de Grado, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, España). Recuperada de <http://hdl.handle.net/11531/31627>
- Álvarez Espinoza, N. (2019). Heroicidad e identidad en la novela helenística Quéreal y Calíroo. *Revista de Lenguas Modernas*, (31), 107 – 126. Recuperado de <https://search-proquest-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/docview/2420172209?accountid=28391>
- Arfuch, L. (2012). Narrativas del yo y memorias traumáticas. *Revista Tempo e Argumento*, 4(1), 45 – 60. Recuperado de <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012045>
- Balza, I. (2011). De hechicera a santa: la piedad heroica de Juana de Arco. *Tabula Rasa*, (14), 325 – 339. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.430>
- Bandrés, J., Zubieta, E., & Llavona, R. (2014). Mujeres extraviadas: psicología y prostitución en la España de postguerra. *Universitas Psychologica*, 13(5), 1667 –1679. DOI: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.upsy13-5.mepp>

- Batlle, C. (2007). La segmentación del texto dramático. En M. F. Vieites (Ed.), *Interpretación y análisis del texto dramático* (pp. 68 – 86). Gijón: Trea.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Bauman, Z. (2009). *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI.
- Blanco, S. (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista editores.
- Bruce, F., Marshall, I. H., A.R, M., Packer, J., & Wiseman, D. J. (2003). *Nuevo Diccionario Bíblico Certeza*. Barcelona: Ediciones Certeza Unida.
- Bucholtz, M., & Hall, K. (2017). Identidad e interacción: una aproximación desde la lingüística sociocultural. *Discourse Studies*, 7 (4-5), 585 – 614.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Calvo, K., & Penadés, A. (2014). Actitudes hacia la regularización de la prostitución en España: una aproximación a partir de datos de encuesta. *Teoría y Derecho: Revista de Pensamiento Jurídico*, 17, 78 – 99. DOI: <http://hdl.handle.net/10366/126563>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Buenos Aires: Fondo de cultura y economía.
- Campiglia, L. (2013). Jane Austen: Defensora de la educación femenina. *Revista De Comunicación De La SEECI* (30), 149 – 157. DOI: <https://doi.org/10.15198/seeci.2013.30.149-157>
- Casas, A. (2018). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de Literatura*, 80 (159), 67 – 68. DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003>
- Casas, A. (2020). Presentación. Autoficción, discurso político y memoria histórica. *Revista Letral: Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos*, (23), 1 – 7. DOI: <https://doi.org/10.30827/rl.v0i23.12646>

- Chust, M., & Mínguez, V. (Eds.). (2003). *La construcción del héroe en España y México (1798-1847)*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de Valencia.
- Conejero, A. (2015). Prólogo. En M. Velasco, *Librate de las cosas hermosas que te deseo* (pp. 9-10). Madrid: Fundación SGAE.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo* (6a ed.). Barcelona: Ediciones Cátedra.
- De la Maza, L. (2007). Apuntes sobre tragedia contemporánea. *Apuntes*, (129), 62 – 67.
Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4599>
- Doll, E. J. (2014). Amor y arte en María Velasco. En J. R. Castillo (Ed.), *Creadores Jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (pp. 121 – 131). Madrid: Verlum.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México, D.F.: Libros de Godot.
- Fernández, A. (2018). *Las prosopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)*. Universidad Internacional de la Rioja; Academia de las Artes Escénicas de España. Recuperado de <https://academiadelasartesescenicas.es/revista/18/las-prosopeyas-de-maria-velasco-autoficcion-y-teatro/>
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad del saber*. México, D.F.: Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Fox, M (2016). La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español. *Cuadernos Aispi*. 7(125-138). DOI: <https://dx.doi.org/10.14672/7.2016.1002>
- García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México D.F.: Paso de Gato.
- García Barrientos, J. (2014). Paradojas de la autoficción dramática. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 127 – 146). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

- García, E. (2018). Memorias y viajes: hacia una definición de la figura de la heroína. *Filha*, 5(5). Recuperado de <https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/filha/article/view/375>
- García-Ferrón, E., & Ros-Berenguer, C. (2017). En primera persona: entrevistas a cuatro voces de la dramaturgia femenina actual. *Feminismos. Dramaturgia femenina Actual: de 1986 a 2016*, (30). DOI: <https://doi.org/10.14198/fem.2017.30.13>
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gutiérrez, T. (2017). María Velasco: historia de una vocación. *ACOTACIONES. Investigación y Creación Teatral*, (38), 156 – 182. Recuperado de <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/157>
- Halbertam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.
- Hayford, J. (Ed.). (2008). *Biblia Plenitud - Versión Reina Valera 1969*. Grupo Nelson.
- Hégéle, S. (2018). Diario íntimo, ¿una escritura del silencio? Laboratorio en femenino. *Travessias*, 12(1), 277 – 288. Recuperado de <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/19368/12630>
- Hornby, R. (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. Londres/Toronto: Lewisburg, Bucknell University Press.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University.
- Jódar Peinado, P. (2017). El deseo de éxito y libertad: figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI. En J. Romera (Ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideologías en los inicios del siglo XXI* (pp. 338 – 350). Madrid: Verbum Teatro.
- Jordan, S. (2013). Autofiction in the feminine. *French Studies*, 67(1), 76 – 84. DOI: <https://doi.org/10.1093/fs/kns235>

- Juliá, S. (2003). Política y sociedad durante el régimen de Franco. En N. Gutiérrez, & J. Rivera, *Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco. Actas de las Jornadas celebradas en la UNED durante los días 8 al 12 de abril de 2002* (pp. 11 – 31). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Paso de Gato.
- Lejeune, P. (1986). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Linz, J. J. (2006). El uso religioso de la política y/o el uso político de la religión: la ideología-sucedáneo. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (114), 11– 35.
Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40184736>
- Manola, G. (2014). Lola Blasco Mena y María Velasco: la escena da nueva voz a la historia contemporánea y a sus personajes. En J. R. Castillo (Ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (pp. 106 – 120). Madrid: Verlum.
- Molina, A. (2002). La maternidad: lucha y supervivencia en Los desastres de la guerra de Francisco de Goya. En M. Ortega, & P. Pérez (Eds.), *Las edades de las mujeres* (pp. 309 – 324). Universidad Autónoma de Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid: Asociación española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM).
- Moreno, A., & Vásquez, F. (1997). Prostitución y racionalidad política en la España contemporánea: un continente por descubrir. *Historia Contemporánea*, (16), 67 – 88.
Recuperado de:
<https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/14574/ArtHistContemProst.pdf?sequence=1>
- Moszczyńska-Dürst, K. (2015). ¿Cuerpos que importan?: analizando el teatro de dramaturgas españolas desde la perspectiva (pos) feminista. En U. Aszyk, K. Kumor, & M. Piłat (Eds.), *El teatro español como objeto de estudios a comienzos del siglo XXI* (pp. 105–

- 122). Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Recuperado de https://www.academia.edu/33008243/Katarzyna_Moszczyńska-Dürst_2015_Cuerpos_que_importan_analizando_el_teatro_de_dramaturgas_españolas_desde_la_perspectiva_pos_feminista_
- Ortiz, A. (1995). Mitología del héroe moderno. *Revista internacional de los Estudios Vascos*, XL (2), 381 – 393. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/11495602.pdf>
- Prada, J. (2017). Escarmentar a algunas y disciplinar a las demás. Mujer, violencia y represión sexuada en la retaguardia sublevada. *Historia Social*, (87), 67 – 83. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/44508915>
- Reisz, S. (1998). Estrategias de autorepresentación en la "nueva" poesía femenina del Perú. En K. Kahut, J. Morales, & S. Rose (Eds.), *Literatura peruana hoy* (pp. 218 – 234). Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879809-019>
- Reisz, S. (2001). ¿Quién habla en el poema...cuando escribe una mujer? *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 2(12), 1 – 8. Recuperado de <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm>
- Reisz, S. (2016). Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*, XL(1), 73 – 98.
- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- Ríos Restrepo, L. (2017). Antígona: la figura femenina en la tragedia sofocleana. *Perseitas*, 5(2), 277 – 308. DOI: <https://doi.org/10.21501/23461780.2418>
- Santa Biblia. Versión Reina Valera, 1960. Grupo Nelson.
- Sarrazac, J. (Ed.). (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Coyoacán: Paso de Gato.

- Savater, F. (2010). *La tarea del héroe*. Barcelona: Editorial Ariel. Recuperado de <https://es.scribd.com/book/462417712/La-tarea-del-heroe>
- Spinoza, B. (1984). *Ética*. Madrid: Sarpe.
- Thomas, E. (1987). El héroe mítico y la imagen del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea. *Revista Chilena de Literatura*, 101(29), 69 – 80. Recuperado de <http://ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/login?url=https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/40356473>
- Tornos Urzainki, M. (2014). Del goce lacaniano a la escritura femenina: la histerización de la palabra en Hélène Cixous. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, (20), 175 – 190. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/10754>
- Tossi, M. (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena: Intermedialidad y autoficción* (pp. 59 – 79). Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- Úbeda, P. (2019). Entre la belleza y la ley: La escritura corpórea en Qué haré yo con esta espada de Angélica Liddell. *Revista de estudios filológicos Tonos Digital*, (36), 1 – 14. Recuperado de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/2129>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Murcia: Catedra/ Universidad de Murcia. Signo e imagen.
- Urraco, J. M. (2011). Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea. *Pausa*, (33), 12-26. Recuperado de <http://www.revistapausa.cat/dramaturgias-de-lo-real-en-la-escena-contemporanea/>
- Valiente, G. (2015). Totalitarismo y nacional-catolicismo en el régimen de Franco. 1939 - 1957. *Historia Digital*, XV(25), 109 - 118.

Velasco, M. (2017). *Contexto Teatral*. Recuperado de

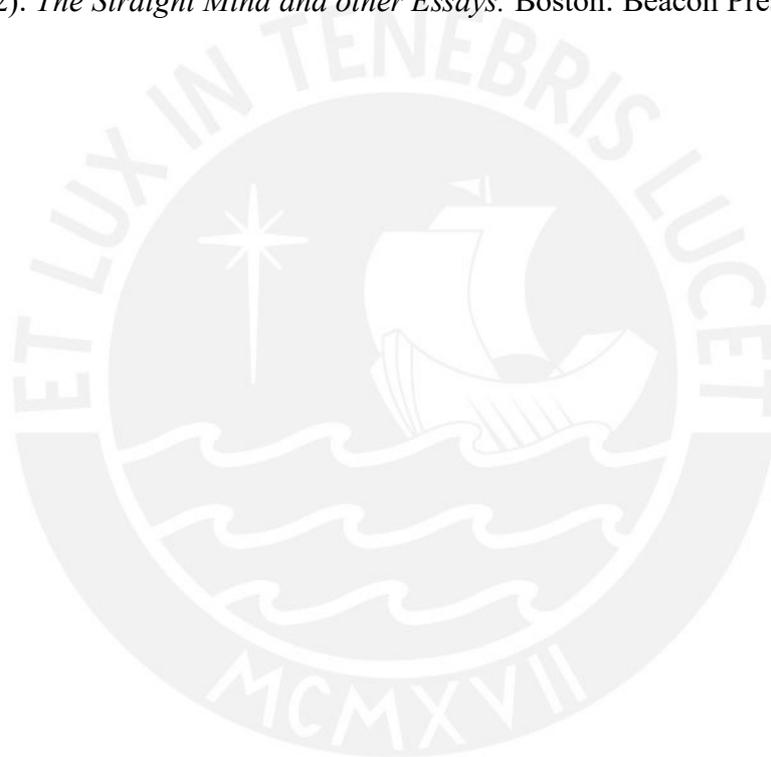
<https://www.contextoteatral.es/mariavelasco.html>

Velasco, M. (2020). *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*. Madrid: Fundación sgae.

Vera, M. T. (1992). Literatura religiosa y mentalidad femenina. *Baética. Estudios de Arte e Historia*, (14), 361 – 376. Recuperado de

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=95267>

Wittig, M. (2002). *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon Press.



ANEXOS

ANEXO 1: ENTREVISTA A MARIA VELASCO

La entrevista se realizó vía correo electrónico el 24 de noviembre del 2020.

Para diferenciar del locutor y receptor coloco mi nombre Mayra Carbajal (MC), en negrita, y el nombre de María Velasco (MV).

MC: La autoficción se puede apreciar en la obra, sin embargo, los que nos hemos adentrado a información sobre tu vida llegamos a comprender algunos hechos como reales como la sustentación de la tesis, ¿qué más hace que *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* sea autoficcional?, ¿consideras necesario que el espectador sea consciente de eso?

MV: Escribo "Talaré a los hombres..." a partir de experiencias vitales. No sé si hay otra manera de escribir (así escribamos una obra de ciencia ficción). La autoficción acapara ahora mucho foco en el teatro, pero es algo que en la lírica o la narrativa estaba plenamente normalizado. Para el lector era un apriorismo, no necesitaba tener el dato "basado en hechos reales". Si conocía la obra del autor o de la autora, se añadían páginas o posibles lecturas a la obra; si no, la obra era suficiente para multiplicarse a través de la propia realidad del lector/espectador. A mí no me importa que el espectador sea consciente de la relación de la obra con mi vida, lo importante es que la obra resuene en él. Dicho esto, y a riesgo de contradecirme, también afirmo que, en algunos casos, como en el de la prostitución, decir "yo" es un acto político, porque raramente mujeres que lo hacen toman la voz por vergüenza. Admitiendo el privilegio de mi clase social, yo sí puedo hacerlo, y lo hago, porque me parece importante dar visibilidad a esto que se desconoce, que no es legal pero tampoco es ilegal y que, sin embargo, es tabú.

MC: La prostitución se hace evidente y, así como en otras de tus obras, la exposición del cuerpo a prácticas sexuales, que en ocasiones resultan extremas, son recurrentes, ¿qué

significa para ti esta práctica?, ¿puede ser considerada como un acto ritual?, ¿es posible afirmar que esta práctica sea también un acercamiento al peligro para que la protagonista logre “encontrarse”?

MV: Personalmente considero que la sexualidad (incluso la asexualidad) es muy importante en la constitución de la identidad. Para mí fue tanto o más importante que la escritura para emanciparme de un ambiente completamente tradicionalista, lleno de esbirros (y a su vez víctimas) del Nacional Catolicismo. El cuerpo de la mujer (o su sexualidad) estaban especialmente ausentes de la literatura. Mi escritura cambio a partir de mi biografía corporal, como no podía ser de otra manera.

MC: ¿Se podría decir que la relación con el “ser mujer” con el conflicto ecológico se mantiene a través del maltrato sistemático que constantemente han vivido ambas partes que se relaciona con las políticas capitalistas?

MV: Sí. Capitalismo y catolicismo (dejando fuera movimientos como la teología de la liberación). En el Génesis ya está preclara la idea del dominio del marido sobre la mujer y, asimismo, sobre las aves del cielo, los peces del mar, y el ganado. El dominio y la explotación solo han llevado al hombre a destruir su entorno y, por tanto, a sí mismo.

MC: Por otro lado, ¿consideras que la niña se va formando a ella misma en relación a lo que la sociedad le coloca en frente?

MV: Claro, es casi un drama de estaciones o el modesto viacrucis de una mujer blanca de clase media. Pero al final hay una salvación que consiste en distinguir que lo natural (lo normativo) no tiene nada que ver con la naturaleza y que puede recrearse.

MC: Además, ¿considerarías que el mundo masculino condiciona la creación de una identidad de la protagonista? Y en tal caso ¿cuál sería la naturaleza de ese condicionamiento?

MV: No solo masculino. No entiendo hombre, como hombre biológico: culpable. La madre, como puedes ver, es un personaje que podemos perfectamente inscribir en eso que llamamos patriarcado, un juego, del que todos somos jugadores. Eso sí, nombro a los chulos, puteros y grandes sustentadores del logos en masculino, porque históricamente son los que son.

MC: Comprendo que la protagonista que has creado es, de alguna, manera un alter ego tuyo, ¿desde dónde parte esta construcción? ¿Hasta qué punto juegas con la hiperbolización de los hechos?

MV: Siempre hay una deformación imaginaria. Ya existe si yo, por ejemplo, te converso situaciones de mi pasado. Esa modelización está en cualquier acto comunicativo... pero especialmente en la literatura. Gracias a esa hiperbolización literaria, yo he hablado con el árbol de mi infancia y me ha enseñado algo.

MC: ¿El aspecto religioso se encuentra presente en la obra para condenar a la protagonista o para condenar, en sí, al ser humano?

MV: Creo que más o menos te he respondido aludiendo al Génesis y al Nacional Catolicismo (que es la alianza, en España, del franquismo y de la iglesia). Te diré que la influencia de este Nacional Catolicismo ha sido funesta. Años después de la muerte del dictador, sigue viva. Creo que como se puede ver en la obra, creo que el "espíritu" es necesario, pero me parece que las religiones son una manera condicionada y funesta de solucionar esa deuda que todo ser humano tiene con lo trascendente.

MC: El padre, la madre y los tíos maternos y paternos a partir de ellos, representan dos polos opuestos ¿cómo se relaciona sus representaciones con la cultura española, con el alter ego y contigo?

MV: España ha sido un país de curas y, paradójicamente, somos un país de pandereta. Hay mucha hipocresía social. Yo he tenido esos dos vectores en mi familia, pero creo que cualquiera los puede identificar. Es algo que me ha sucedido con los lectores de la obra y con

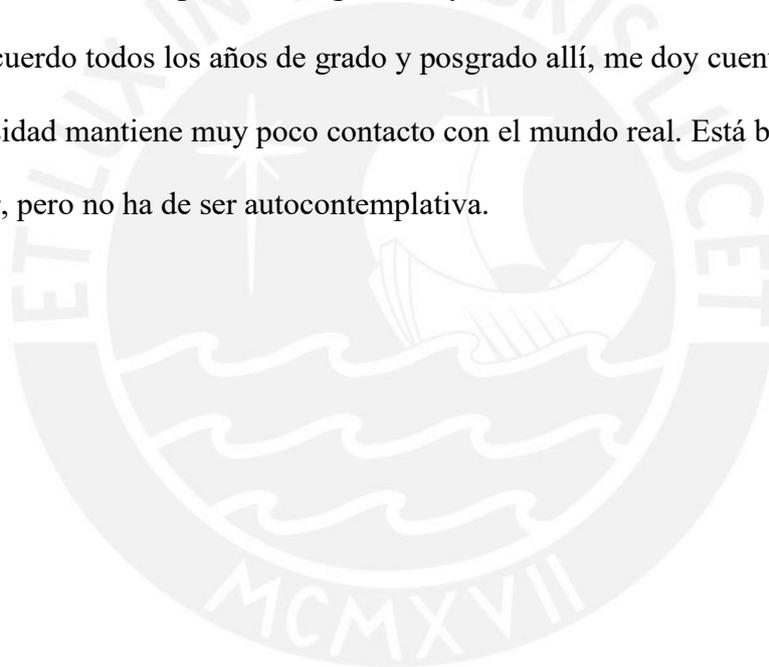
los actores. Todos sientes que la obra tiene una relación estrecha con su árbol genealógico o con su carrusel generacional.

MC: Las fotografías muestran a una mujer acoplada, acogida o recostada a elementos de la naturaleza, ¿esta composición fotográfica posee también un valor autoficcional?

MV: Después de escribir la obra, tuve la necesidad, de hacer un diálogo real con la naturaleza. De ahí las fotos.

MC: En relación al proceso creativo, ¿por qué utilizar la sustentación de la tesis después de algunos años de la elaboración? ¿Qué ha significado para ti?, ¿qué te ha impulsado a escribir sobre ello, sobre los problemas globales y sobre ti?

MV: Cuando recuerdo todos los años de grado y posgrado allí, me doy cuenta de que, a veces, la universidad mantiene muy poco contacto con el mundo real. Está bien que sea el templo del saber, pero no ha de ser autocontemplativa.



ANEXO 2: ENTREVISTA GRABADA A MARÍA VELASCO

La entrevista fue realizada el día 7 de marzo del 2021 vía la plataforma Zoom.

Para diferenciar del locutor y receptor coloqué mi nombre Mayra Carbajal (MC), en negrita, y el nombre de María Velasco (MV).

MC: La idea de escritura, ¿cómo abor das esta escritura a partir de la memoria? o ¿qué implica abordar la escritura a partir de la memoria? ¿Encuentras de tus experiencias una manera de memoria colectiva también con la España de hoy?

MV: Pues mira, realmente siempre voy a hablar en primera persona porque no creo que la escritura y tampoco la creación haya fórmulas universales que sean eficaces para todos pero de alguna manera en mi escritura siempre lo autoficcional siempre ha sido importante. Siempre he partido de vivencias propias, creo que no solo para generar un discurso a partir de ella sino también para generar un discurso hacia el futuro. De alguna manera poner estas vivencias en tela de juicio, ver lo que habían supuesto con carácter retrospectivo pero también decir cómo yo me recreaba o me autocreaba o me proyectaba hacia el futuro. Qué discurso podía generar a partir de esto. Y obviamente, también yo siempre digo que cuando uno hace ese proceso de anamnesis, de recuerdo, está haciendo una anamnesis no solo de una historia personal sino de la historia colectiva, porque siempre hay una relación, yo diría, íntima, una relación entrañable con el de afuera. Entonces, yo también confío mucho en que la sensibilidad va de lo personal a lo colectivo y que cuando yo estoy hablando de una serie de vivencias, que presupongo compartidas, al menos con muchas personas de mi generación, con muchas personas que han compartido un contexto geocultural, pues creo que estoy apelando a esa sensibilidad de lo colectivo y generando ese discurso para el futuro no solo propio, sino también de una generación.

MC: En ese sentido, ¿hay como una acción moral a partir del escribir?

MV: Pues yo siempre me conflictuo un poco con el deber o con la prescripción de tener que ser morales en el espacio de la ficción, porque siempre he pensado que el espacio de corrección, que el espacio de dialéctica debería ser el espacio político y luego, en todo caso, el espacio en el que hacemos ensayo, en el que hacemos historia como género como una presunción de ser objetivos, una presunción de ser imparciales, pero precisamente cuando contamos historias (con minúscula) está para mí ese espacio para romper los tabúes, para romper también lo que tiene que ver con el decoro y precisamente si hay de ahí algo que se desprenda que sea moral o didáctico viene desde otro lugar, casi diría que viene desde esa vieja idea de catarsis, de revolver lo que tenga que ver con la sensibilidad con los bajos fondos del ser, más que apelar directamente al intelecto, más que apelar directamente a lo moral, quisiera que fuera un aprendizaje que tuviera que ver primero con lo sensorial y luego en última instancia que se pudiera traducir en algo intelectual, en algo moral, pero en segunda instancia. Creo que el arte opera en otro lugar que no tiene que ver con el didactismo, que no tiene que ver con el moralismo.

MC: ¿Cómo es que el proceso creativo implica para ti entrar a esos recuerdos, porque la autoficción implica también entrar ahí?

MV: Para mí siempre ha sido una necesidad personal, para mí quien no conoce nada no ama nada, como decía Paracelso. Yo necesito taxonomizar, diseccionar mis vivencias pensando que pueden ser útiles, pero aparte también ha sido algo que lo he entendido casi como un deber colectivo en cuanto a los bajos fondos. Por ejemplo, en cuanto a la sexualidad femenina que la he abordado en muchas obras, yo sentía que esa sexualidad o, más bien, que la mujer había tenido un lugar protagónico en la literatura, en el arte pero como objeto y no tanto como sujeto, y que esa sexualidad nunca había sido develada, nunca había sido mostrada o exhibida con un sujeto femenino, desde ese lugar de empoderamiento. Entonces, para mí, hacerlo también era casi un sentido de deber, porque desde que yo empecé a leer en mi

adolescencia literatura, encontraba muchas referencias masculinas pero siempre tenía la sensación de esa ausencia, de ese vacío.

Eso ha sido cultura. En España la represión al cuerpo femenino ha sido fuerte, al menos en el siglo pasado.

Yo te comentaba que realmente España frente a otros lugares de Europa, hemos tenido pesadores importante acá, Unamuno, por ejemplo, que decía que realmente África terminaba en los Pirineos, que somos bastante más parecidos en España que lo tenemos como país vecino que lo que pueda ser Francia, justamente que lo tenemos al norte. También, creo que la particularidad histórica es que tuvimos una dictadura muy larga. Hubo otros fascismos en Europa que terminaron con la Segunda Guerra Mundial y que, aun así, tuvieron muchas secuelas, pero digamos que una dictadura de cuarenta años no puede con el dictador, una dictadura de cuarenta años deja muchos poderes fácticos no solo dentro de las instituciones que estaban más unidas al régimen, todo lo que pueden ser las puertas de seguridad del Estado, la Iglesia, que el régimen creo una sucursal con lo que era el catolicismo, creó un catolicismo con nombre propio: Nacional Catolicismo, y realmente hicieron un adoctrinamiento porque tenían sus propias instituciones escolares que fue muy fuerte y que de alguna manera es una herencia que todavía sigue ahí, que sigue muy latente en la sociedad. Para mí esto era fundamental cuando me asomaba a los libros de texto con los que aprendió mi madre y que habían hecho todo un borrado del pasado previo al treinta y seis, donde la mujer ya había hecho una serie de conquistas para su libertad, sexólogas, científicas bien posicionadas socialmente, todo eso fue borrado y se produjo una domesticación, una reducción de la mujer al ámbito doméstico. Realmente como todos los fascismos, el lugar de la mujer era un lugar doméstico y muy unido a la reproducción, pero estaba anulado como animal político y, desde luego, yo siempre creo que el deseo es un lugar político, que el deseo

es un lugar desde el que podemos transgredir, entonces, yo necesitaba hablar de mi deseo, reconfigurar mi deseo y pensar la sexualidad de una manera política.

MC: Está bastante latente, ir de la sexualidad es también trasgresor. ¿Apropiarte de tu propia escritura, a partir de la sexualidad, también le otorga a la escritura un género sexuado, una particularidad a partir de escribir desde ser mujer?

MV: No lo sé. Yo quiero pensar que ahora mismo sí porque lamentablemente sigue siendo novedad, sobre todo aquí, te diría en novela, en poesía, ya existen muchos antecedentes de mujeres que han abordado su propia intimidad para el consuelo de muchas otras intimidades. Te podría decir ejemplo, aquí sí que los hay en poesía, en novela, incluso a nivel de filosofía tenemos gente muy potente en ese sentido. Pero es verdad que el teatro siempre he pensado requiere un esfuerzo muchas veces colectivo, el poner en pie una obra, incluso recursos económicos, pues siempre hay una especie de dominio que es muy patriarcal. En la empresa cultural, todavía un alto porcentaje, digamos que los capos, son hombres. Entonces, en el teatro había una alarmante mayoría de estos temas, no así como en otros géneros que, como te digo, quizás son más solitarios. Ahora mismo el que una mujer haga un abordaje o se explaye para describir experiencias que creo que son como estas experiencias como la prostitución predominantemente femeninas, hay porcentaje de prostitución masculina frente a la femenina todavía hace que sea algo como muy marginal, muy residual, pero el poner el acento en estos temas con voz de mujer ahora mismo es algo que sí que es novedoso. Yo espero que en un momento dado, cuando precisamente se hayan diversificado más las voces de la escena, no sea tan importante destacar ese género, sino que el género tenga más que ver quizás con un punto de vista o de una toma de posición que, realmente, con el género biológico de la persona que escribe.

MC: Ya habiendo tocado el tema del contexto socio-político de España, le agregas el contexto global, ambiental y el conflicto entre el calentamiento global y deforestación,

los incendios forestales a Talaré a los hombre de sobre la faz de la tierra. En este sentido, ¿por qué colocar a la mujer en estas dos situaciones?

MV: Me motivó muchísimo una cita que leí, yo estoy realmente muy impactada, muy impresionada por la filosofía de Paul B. Preciado que es un filósofo transexual, muy cosmopolita, porque realmente justo nació en la misma ciudad que yo, pero también su manera de recrear esos primeros años en una ciudad que habían sido capital franquista ha sido muy crítico, sus memorias con estos primeros años y luego ha hecho todo un proceso de reasignación pues no solo sexual, sino que digamos, que ha sustituido los lazos de filiación, su familia, por los de afiliación, buscar más allá de eso familias alternas y buscar también lugares en los que radicarse, en los que sentirse bien. Entonces, precisamente, en un prólogo que Paul B. hacía a un libro, él comparaba muchísimo la colonización que se ha hecho muchas veces sobre otros pueblos, esa visión colonizadora que también ha llevado a legitimar una explotación de los recursos casi exponencial sin pensar en un mañana con, también, la colonización de las identidades, la normativización de las identidades, lo que hemos dado por entender que era femenino, que es prácticamente un prediseño, que en ningún caso tiene que ver con una mujer biológica, sino que hay toda una construcción. Entonces, comparaba la extracción de recursos que se ha hecho del medio ambiente, que es prácticamente un desgaste, con la extracción de recursos que se ha hecho de otras formas de imaginar, de otras formas de sentir, otras formas de desear, otras formas de estar en el mundo y, para mí, esta era la clave, de ponerlo en relación.

MC: Se nota el abuso de los cuerpos femeninos que también parte desde la religión.

MV: Sí, te ponía esa idea de dominio está muy clara allá incluso desde las primeras escrituras. Desde el Génesis recuerdo que en la entrevista escrita te comentaba esto.

MC: En el sentido religioso, ¿se puede hablar de una especie de condena en la obra al ser humano?

MV: Yo diría por una parte tiene que ver conmigo. Yo creo que las religiones ortodoxas, las grandes religiones del libro han tenido un papel represor, han colocado al hombre varón en el centro de la creación y realmente eso sí supone una condena para el resto de los seres que por especitismo, que por pertenecer a otras especies, que por capacitismo porque no se les atribuyen las capacidades normales, que por género se consideran ya inferiores dentro de esa jerarquía cuya punta de lanza es el varón. Es una condena, sí, está ya teorizado en la religión: el pecado original y más. Y claro que está ese pecado original, claro que está esa primera caída de Eva, de la mujer, que está en la mitología hebrea, pero más allá de eso creo que es una obra que defiende una forma de espiritualidad: hay como una especie de condena de lo que podría ser una religión ortodoxa, una religión oficial y, sin embargo, para mí, esa última escena de comunión con el árbol supone casi una forma de animismo, de empezar a creer, también, que precisamente esa naturaleza que hemos creado a nuestra merced también hay alma, también hay otras formas de vida y supone casi una especie de abrazo a la naturaleza, no a lo que nos han vendido de lo natural, que es un régimen ya ordenado de las cosas, donde parece que lo natural sea esa explotación, que lo natural sea el progreso, que lo natural sea...no: la naturaleza frente a lo natural.

MC: Es una especie de apaciguar, también, las búsquedas que no se identifican dentro de lo que está hegemonizado.

MV: De hecho me gustaba mucho porque, mirar, para mucha gente el título resultaba agresivo, creían que ya ahí iba a haber una especie de manifiesto feminista y, en el montaje final (...). Entonces, si ves la escena final con la niña y el árbol, el árbol es un hombre, un hombre desnudo, me interesaba por esa idea de la fragilidad, de la vulnerabilidad que lleva una rama, verás que es muy importante en el espacio esa rama extraída de la naturaleza, luego todo lo demás es madera que ha sido ya o sesgada o madera manufacturada convertida en asientos, bancos y demás. Entonces, era un hombre desnudo, y a lo que la niña abraza al final

es esa especie de encarnación del árbol muy alegórica pero es un hombre desnudo, está abrazando un hombre biológico, está abrazando al todo, porque la idea no es talar a los hombres como un ente biológico, tiene que ver con talar un régimen muy nocivo también para los hombres. Ha sido un régimen que yo creo que también, precisamente, ahora que estamos viviendo este clima de pandemia que dicen que está relacionado con la deforestación, pues está tocando su punto final y toca su punto final con una serie, también, de narrativas que lo protegieron, que fueron su propaganda. Entonces, yo siempre digo que tenemos el deber de generar otras narrativas.

MC: Pasando al tema de la prostitución, que ya me lo habías respondido en la entrevista escrita como una especie de privilegio desde tu clase social y ya comprendiendo que parte de una especie de protesta a partir de la sexualización de la mujer, ¿cómo se relaciona la prostitución al margen de la idea académica, de la vigilancia académica?

MV: Fíjate, son temas que se abordan artísticamente y que luego abordas con un discurso intelectual me cuesta mucho porque la prostitución la he vivido desde muchos ángulos en el sentido de trabajar en el voluntariado de medios de mundo que trabajaba con mujeres que eran prostitutas, trans y biológicas, algunas en riesgo de exclusión, realmente era situaciones muy problemáticas de personas indocumentadas, ilegales en situaciones de salud pública muy degradada, muy problemática más cercanas más a la trata de blancas porque en algunos casos ya ellas decían que sí que ejercían que preferían, habían sufrido tantas situaciones de maltrato, tantas situaciones también de vejación que dudo hasta qué punto esa decisión era libre y personal. Por una parte está eso y, por otra, siempre me gusta diferenciar que esa prostitución que defienden a veces las feministas prosex que dicen que la mujer está haciendo un uso, una explotación de su cuerpo que no tienen por qué ser más vejatoria que la explotación que se puede hacer mental o de un trabajo manual en otro tipo de situaciones. Es la comparativa que establece la escritora francesa (no se entiende) entre trabajar ocho horas

en *burger* con parte de economías sumergidas, horas que no te pagas, horas que también están infrapagadas, entonces, hace esta comparativa. En cualquiera de los casos, voy a ir llegando a la respuesta, pero necesitaba todo este prólogo porque me parece importante. En cualquiera de los casos con lo que volvemos a encontrarnos un mundo de desprotección total hacia la mujer y de violencia hacia la mujer. Digamos que incluso en ese caso de la prostitución como elección. Pongamos que siempre cuando parece que es la mujer que autónomamente decide, siempre surge la figura muchas veces de protector, de alguien que se anuncia como cliente pero el mismo, de una manera que actúa un maltratador psicológico, te va a decir todos los riesgos que corres, todo lo que te puede pasar con un cliente, lo peligroso que es para tu intimidad, para que luego se exponga esa intimidad. Te va a hacer valer su figura como protector, siempre va a recaer en una especie de hombre que tiene que funcionar como figura paternalista, como ángel guardián, velar por tu integridad. Es decir es una red, cuyos hilos, están fuertemente intrincados todavía en el patriarcado. Yo no he visto esa prostitución de las que me hablan las feministas prosex que sea realmente autónoma o autodeterminada. En este sentido, me recordaba a cualquier otra institución súper jerarquizada de la sociedad. Pongamos en todo caso, la universidad. Mi vivencia en la universidad, yo ahora no doy clases en la universidad, yo ahora doy clases en una escuela superior. Aquí digamos que, a diferencia de Perú, porque ahí me lo explicaron, un graduado en teatro no es un licenciado, es un género inferior. Yo opté por irme por ahí, seguí aun con los estudios de doctorado en la universidad. Mi experiencia con la universidad es que realmente hasta hace pocas décadas el ascenso, la meritocracia para la mujer no era igual que para un hombre. La meritocracia en el caso de una mujer todavía por desgracia iba muy vinculada a una presencia a cómo uno se relacionara con esos altos cargos de la universidad. Fijémonos que hoy en día hay muchas más estudiantes universitarias que el equivalente en sus colegas varones. Sin embargo, los altos cargos, rectores, vicerrectores, qué sé yo, siguen

siendo mayoritariamente masculinos, no se corresponden con toda la afluencia que hay de mujeres en la universidad como estudiantes. Entonces, todavía, la forma de meritocracia para una mujer en la universidad pasa mucho por un tipo de comportamientos que son totalmente prehistóricos y que asociaríamos más al burdel que a un lugar que se define como al templo del saber.

MC: Y a esta relación de la prostitución y el afecto emocional de pareja, entiendo que la protagonista llega a ejecutar la prostitución, pero hay momento en los que no comprendo si llega a partir de este abandono de la pareja. Ahora que me lo explicas, tú como escritora, haciendo una analogía entre los paralelos lo entiendo, pero en el sentido de la historia, que la mujer haya optado por la prostitución ¿parte de la idea de abandono de parte de la pareja? Porque no solo es el abandono de parte de la pareja sino hay un hombre también, que es el tío materno, que también hace como un ejemplo en la infancia, pero, luego, la mujer se da cuenta cómo resulta ser ese tío.

MV: Igual que la cultura de la violación, yo diría que la cultura de la prostitución está muy imbricada en la tradición. Como tú dices, está en el personaje del tío, pero también hay una especie de condescendencia por parte del padre. Entonces, lo ejemplifico con dos frases que aquí son muy comunes. Por una parte decir, la prostitución es el oficio más viejo del mundo, esto se escuchará como una forma de aceptación a que esto exista aunque no se legisle, lo cual, ya es de locos. Existe pero está en un limbo de legalidad, pero asumimos que existe.

Pero por otra parte, sabemos que la prostitución existe y sabemos que el tío era putero y sabemos que fulanito hizo su despedida de soltero, pero la prostituta sigue siendo alguien que tiene una letra escarlata, que de alguna manera vive bajo un estigma, que no se puede mostrar en sociedad. Tenemos ejemplo, incluso en la política internacional, yo que sé, Hugh Grant le sale un caso con una prostituta, Berlusconi hace sus fiestas con prostitutas, ¿qué prostitutas tenemos en la vida pública? Esto es complicado. Entonces, lo que intento mostrar con el

personaje es que esto está en su tradición familiar. Pareciera que pudiera estar superado en su generación, no es así, porque está esa casuística también en su pareja. Parecería que alguien hoy ha tenido la suficiente educación sexual o ya está en un marco de libertad sexual para no necesitar esos roles de poder, mentira. Aparece también como detonante para lo que ella va a ser esa anécdota de la pareja y, luego, para mí la frase que ella dice que recuerdo: “si yo quería probar esta vivencia que han hecho siete de cada diez españoles”, la cifra es dura, es heavy, no podía hacerlo como sujeto, tenía que hacerlo como subalterno. Supone estar del lado del estigma, supone un devenir menor, supone de tener que hacerlo del lado del frágil, del lado del débil, fragilizarse. Entonces, para mí, el detonante estaba ahí. Es un estudio antropológico, es esta frivolidad de decir: bueno te metiste como estudio antropológico. Bueno, quizás, en parte necesitaba comprender cosas de mi familia que no entiendo, que no he superado. No entiendo que haya esa especie de condescendencia hacia la prostitución y que, sin embargo, luego, la prostituta siga siendo una figura de estigma, y como no lo entiendo muchas veces ese es el motor, precisamente, para ponerme a hacer una investigación o escribir una obra.

MC: Sí, mencionaste que de parte de tu familia provenían estas dos tendencias.

MV: En efecto, también. En la familia eso se rumorea, pero esto es siempre con la boca pequeña. ¿Quién pudo ser prostituta? Pero esto no se hablara y, sin embargo, lo otro, incluso en un clima de broma, de conversación familiar, se puede mencionar con cierta permisividad hacia el varón, hacia sus caprichos, hacia sus escarceos y ahí no se convierte en algo penalizable, ahí sí entra dentro de la tradición.

MC: Claro, considerando que Europa tiene bastante índice de prostitución.

MV: Es estructural, por eso es normal, también, que esas prácticas luego se filtren en la universidad y se filtren en otros tipos de instituciones. Eso lleva a comportamientos que están normalizados y generalizados.

MC: Regresando al escribir. Tú colocas fotografías en el texto que me mencionaste que era una necesidad tuya que, después de escribir, hacer fotografías, pero ¿se puede decir, también que adhieres parte de tu corporalidad en el texto? He leído algunos estudios en relación a la corporalidad que, por ejemplo, Angélica Liddell le otorga a sus puestas en escena. Y esto es como bastante abstracto, pero si hablamos en relación al texto escrito, ¿se puede decir que hay una corporalidad puesta?

MV: Te puedo decir, al menos, que aspiro completamente a ella. Yo empecé en la escritura pero yo a los veintitantos años, ya muy tarde, tuve la necesidad de tomar clases de danza. Yo había sido una persona totalmente negada en los deportes, por ejemplo, de equipo y demás. Entonces, nunca me había planteado la danza como posibilidad y fue entonces cuando empecé a acercarme con un cuerpo bastante madura y acercarme a personas que provenían de ese entorno y a hacer dramaturgias de la danza. Yo ahora entiendo que una escritura real tienen que ejercer un cambio sobre el cuerpo. Es lo que te decía, con mis obras, he aprendido a desear de otra manera, creo que hay algo que se ha grabado en mi memoria corporal que he somatizado de las escrituras, para mí es muy importante esto, realmente que la escritura se convierta en cuerpo, que modifique mis comportamientos corporales y que el cuerpo también se plasme en la escritura. Para mí, realmente, no puedo pensar en una escritura que no modifique la vida, que no tenga una aplicación somática en la vida y en el cuerpo.

MC: ¿Habrían otras formas de escritura que no necesariamente sean la palabra?

MV: Completamente. Yo te digo que ahora, justamente, siempre hago como pausitas de dos años entre las obras que trabajo de una forma más personal, que suelo llevar yo a escena y, normalmente, en esos lapsos, trabajo con otras compañías y el trabajo muchas veces que hago tiene que ver con, por ejemplo Roberto Fratini, que es un teórico que me interesa mucho llama “escritura silenciosas” o “dramaturgias silenciosas”. Me gusta mucho colaborar, por ejemplo, con gente de la música o de la danza y, aun así, ver conceptualmente qué

significados se derivan de la obra. Por ejemplo, insistimos mucho: un ecosistema de verificación. Venimos de un paradigma muy racional de entendimiento, entonces la gente siempre intenta entender algo, aunque sea a través del lenguaje más abstracto que pueda ser la música. Entonces, el pensar estas cosas de una manera dramática me ayuda muchísimo. De hecho, creo que ha transformado mi manera de escribir, que ha transformado mi manera luego de llevar a escenas las obras y las fotos son parte, un poco, de ese proceso que uno inicia cuando quiere que el texto de alguna manera se encarne y empezar a generar imágenes, empezar a generar situaciones, empezar a generar un rito que a uno le transforma. Yo digo que, cuando hacemos una obra, es que a todos nos transforme, a todos los que formamos parte de ese equipo que ya un pedacito de la obra se queda a vivir con nosotros.

MC: En sí el texto, *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*, resulta ser una experiencia de lectura, muy aparte de la puesta en escena que, en mi caso no la he visto, pero ya, de por sí, leer el texto a mí me ha resultado ser una experiencia encontrarme con las notas al pie de página, con las fotografías, con la estructura, con los títulos. Y, en este sentido, también quería saber sobre esta idea de combinación de formas que traes de otras ramas. Algo que, tal vez es desde mi perspectiva, pero me daba la sensación de que estaba escrito en formato de tesis. Entonces, era algo que no sabía cómo explicar y trataba de hacerlo, no sé si concuerdas conmigo.

MV: No sé si te lo voy a saber explicar mejor porque es verdad que... Bueno, yo creo que siempre, hablando muy coloquialmente, “de lo que se come se cría”. Entonces, por una parte, mi lenguaje es literario. Yo he sido muy lectora y, por lo que tú dices, hay incluso el proceso de una tesis y hay una especie de literalización del texto teatral que tiene que ver con las notas al pie, incluso con un lenguaje que, en muchos casos es muy poético más que oral. Y, más allá de eso, pues verás que en el montaje hay mucha interdisciplinariedad, intervienen muchas artes. Incluso cuando es un arte en el que yo no tengo mucho bagaje, mucha

experiencia, siempre me busco complicidades o colaboradores para que trabaje desde ahí conmigo y eso me vaya traspasando. Entonces, por ejemplo, verás que en la obra, la danza es muy importante: uno de los actores es coreógrafo y bailarín y es precisamente el arbolito. Entonces, el arbolito está presente desde esa primera escena, en la que la niña se va a quedar pegada, pero luego es una especie de presencia, de ser mágico, de animal imaginario que acompaña, aunque sea, de una manera silente a la niña hasta que ya digamos que la niña ha hecho el descenso, cuando ya ha agotado sus fuerzas, se vuelve a reaparecer y tenemos esa escena final del árbol. Entonces, yo creo que, tanto esa literaturización que viene de la literatura como luego la parte de lo que tiene que ver con la danza, quizás lo que decíamos del cuerpo que se ha ido filtrando a partir de que yo me busqué estas experiencias pero también me busco esos colaboradores que tienen más que ver con esa parte coreográfica. Luego, la imagen que verás incluso gente que es más de un teatro de diálogo aristotélico me decía: “bueno me gustó mucho la obra aunque yo no soy de teatro de imágenes”. Es una obra en la que la imagen también tiene mucho protagonismo. Creo que en escenas por ejemplo en la que ella vuelve a tener una revelación del paisaje y de la naturaleza, cuando se le aparecen esos fondos de pantalla, la imagen juega un papel esencial y, de alguna manera, yo creo que todos estos elementos, parecen atrapado en lo que es la telaraña del texto, van quedando ahí.

MC: Ya para terminar, esta pregunta va más en relación a Mohamed, ¿qué significa para ti este personaje, la cultura que ya no es occidental, incluso Marruecos que ha sido bastante influenciada por España, por qué ponerlo acá en Talaré a los hombre de sobre la faz de la tierra y por qué entablar una relación amical, sentimental con la protagonista?

MV: Esta escena quisiera valorar que es una especie de epílogo, porque realmente, por ejemplo, en la propuesta escénica prescindimos de ella. Para mí, yo era consciente que era una especie de cuña, de estela de la obra pero que era como un aparte. Va muy por donde tú

señalas. Realmente, como te decía, en la obra se da pie a tematizar esa extracción de los recursos del medio ambiente, esa colonización que tiene que ver con la alteridad extranjera, la alteridad de género, lo que sea. Entonces, realmente para mí, Marruecos fue importante porque fue un contraste cultural, aparece en varias de mis obras porque pude observar allí la naturaleza más en bruto. Para mucha gente podría decir que hay un mayor primitivismo, subdesarrollo, bueno, es otro desarrollo, otro tipo de desarrollo. Por ejemplo, ese cielo estrellado, ese valor de los sabores naturales pero también la lectura que ese personaje hace de su relación mucho más directa, muchos más amigables con la naturaleza era lo que me interesaba rescatar, porque muchas veces tenemos ya una visión reduccionista de estas culturas. Siempre en España para eludir el machismo patrio se va a utilizar el machismo de la cultura islámica, se va a poner como ejemplo de subdesarrollo cuando te decía, en realidad España es el norte de África. Siempre hemos tenido muchas constantes culturales y, sin embargo, yo quería rescatar estos aspectos que para mí fueron precisamente reveladores, cuando tuve contacto con esa alteridad. Otra manera de vivir la naturaleza, otra manera de integrarse con el paisaje (...) Incluso de visión erótica. Yo decía para mí una revelación muy grande en mi vida fue el Hamam porque yo sabía que existía. Bueno la religión, sería un negacioncita de decir que la religión musulmana no ha jugado un rol tremendamente opresor sobre la mujer en la vida pública. Esto es obvio, sin embargo, por ejemplo, el Hamam, el baño público supone un espacio de convivencia para las mujeres donde hay un lugar de intimidad que para mí era impensable en un lugar como mi Castilla natal.

MC: Ya la última pregunta que es más como un resumen ¿se puede decir que la obra es autoficcional en el sentido que no solo toma vivencias tuyas, sino que toma vivencias colectivas?

MV: Sí, porque además es lo que te decía, yo relativizo mucho el género de autoficción o creo que, aunque ha habido últimamente una profusión de literatura acerca de autoficción en

el teatro, siento que es algo bastante antiguo. En otros géneros como la narrativa o como la lírica era un camino en el que se había ahondado muchísimo. Entonces, claro que sí, porque siempre que hay no solo una dimensión autobiográfica, sino que hay una autorecreación, digamos que es una ficción pero que establece lazos comunicantes con la vida, creo que sí podemos hablar de autoficción.

