

El discurso bajo sospecha en la dramaturgia española contemporánea: una mirada de Sanchis Sinisterra a María Velasco

CLAUDIO CASTRO FILHO

Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León
claudio.casfil@educa.jcyl.es

1. INTRODUCCIÓN

En una contundente reflexión sobre el valor o más bien el lugar de la palabra en su labor creadora, Angélica Liddell plantea lo siguiente:

La palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada. No me siento orgullosa de la palabra, me reviento la cara a golpes cada vez que escribo una palabra. No me siento capaz de salir en defensa de la palabra. Trabajo con la angustia que me produce su fracaso, para mí sólo es válida esa angustia, esa angustia que ruge a causa de un deseo insatisfecho, el profundísimo deseo de contar, es decir, la contradicción entre las ideas concebidas y la materialización de tales ideas. Y trabajo con la angustia por respeto a los muertos. Es lo único que puedo hacer por los que fueron exterminados, un estúpido recordatorio, como cualquier otro homenaje¹.

No deja de asombrar el hecho de que una de las más exitosas autoras teatrales del presente siglo embista en contra de la palabra. Sin embargo, el aparente desprecio por la palabra del que nos habla la autora de *La casa de la fuerza* se vino manifestando, en la escritura teatral española de las últimas décadas, como síntoma de una compleja crisis discursiva plasmada en la escena; una escena contemporánea que, por otra parte, ha generado textos y más textos, en ocasiones reconocidos no solamente por los dispositivos escénicos que catapultan, sino también por el valor literario que construyen y encierran.

El oxímoron que se instaura a raíz de una palabra que, en plena crisis, se traduce en vorágine y verborragia, no llega a ser novedoso. En un clásico ensayo, Peter Szondi² señalaba

¹ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», en Monleón, José y Diago, Nel (eds.), *La palabra y la escena*, Valencia, Universitat de València, 2003, p. 70.

² Szondi, Peter, *Teoría do drama moderno [1880-1950]*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

la crisis como condición de posibilidad del drama, que se siguió produciendo, en los siglos XIX y XX, precisamente como esfuerzo colectivo por reiterar los límites y encontrar soluciones o alternativas al problema de la palabra teatral. Su discípulo Hans-Thies Lehmann³ propuso, a finales del siglo pasado, aquella que hoy en día sigue resonando como posible categoría de análisis de una escritura teatral que pone la palabra en crisis al destronarla del centro organizador del discurso teatral, ahora permeado por un rizoma de dispositivos que se escapa o supera añejas categorías de análisis forjadas en la semiología tradicional; se trata, por supuesto, de la noción de “teatro posdramático”. Pero la teoría teatral sigue sin atender a la urgencia de nuestra indagación: ¿por qué, en medio de una crisis a la que diferentes autoras y autores a menudo aluden, se sigue escribiendo tanto? O, mejor formulado, ¿qué roles desempeña la palabra, en un contexto de pérdida de su sentido y credibilidad, en la escena teatral de la España del nuevo siglo?

El conciso corpus del que a continuación nos ocuparemos permite indagar en algunas pistas. La primera de ellas nos lleva a considerar la validez de la propuesta de Szondi al teorizar sobre la crisis del drama: la única salida a la crisis de la palabra se halla en la persistencia de la escritura, que pone en evidencia sus fronteras, sus limitaciones y su insuficiencia, pero también su campo de posibilidades expresivas, tentativas de salvamento y reformulaciones del sentido. En palabras de Szondi, «en épocas hostiles al drama, el dramaturgo se convierte en el asesino de sus propias criaturas»⁴. En segundo lugar, indagaremos en la imagen del «estúpido recordatorio»⁵, la cual evoca Angélica Liddell para nombrar al ángel de la historia y plasmar en la escritura la memoria del exterminio. El texto teatral como sepulcro que evoca a los fantasmas y remueve las ruinas para desautorizar el relato oficial del pasado se presenta como una constante en las obras que aquí nos ocuparán. El problema de la historia —y, consiguientemente, del mito— conlleva asimismo una problematización de la categoría autoral, la tercera pista que perseguiremos: la reescritura, el juego intertextual y la apropiación discursiva se asoman al panorama contemporáneo como única posibilidad de singularización de la voz autoral, una voz que ya no reclama la originalidad que anhelaban las vanguardias de comienzos del siglo XX, sino que reivindica la libertad de expresión como bandera estética y también política. Un discurso verdaderamente libre implicará incluso el derecho a hablar a través de palabras ajenas.

2. SUBJETIVIDAD Y EPICIDAD: LA CRISIS DEL DRAMA

La obra dramaturgica de José Sanchis Sinisterra reanudó la apuesta renovadora interrumpida por la Guerra Civil y ensombrecida por el franquismo. Su propuesta de un teatro “excéntrico”, centrífugo o marginal (en el sentido de estar al margen, pero nunca marginado) se nutre, como se sabe, del teatro inclasificable de Samuel Beckett (autor que da nombre a la sala fundada por Sinisterra en Barcelona, hasta hoy un punto de referencia para el teatro independiente en Cataluña) y del teatro épico de Brecht y Piscator. A esos referentes europeos habría que añadir el acercamiento de las experiencias dramaturgicas de Sinisterra a poéticas y tradiciones teatrales gestadas en Iberoamérica, que le han permitido desarrollar en España un teatro de compromiso con cuestiones decoloniales.

³ Lehmann, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

⁴ Szondi, Peter, *Teoria do drama moderno*, cit., p. 46.

⁵ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 70.

En este sentido, el teatro centrífugo tuvo que ver, en los años setenta y ochenta, con un movimiento de resistencia ante la aparente despolitización de la escena teatral española durante la transición. Observa José A. Sánchez que, en los ochenta, la

consolidación democrática provocó que la urgencia política que afectó el teatro independiente y la alegría y responsabilidad ciudadana que compartió el teatro de la transición desaparecieron de los escenarios... La estetización (que no tiene por qué ser sinónimo de pérdida de conciencia política de los creadores) afectó tanto al teatro institucional como al independiente⁶.

Para Sanchis Sinisterra, reclamar el propósito político del teatro en un contexto de reaprendizaje democrático como el de los ochenta forma parte, por un lado, de una reapertura estética hacia Europa, en la que no tiene sentido dar por consabidos o superados modelos de teatralidad que, durante la dictadura, no llegaron a florecer: «¿Cómo superar a Brecht antes de haber llegado a él?»⁷, se preguntaba el dramaturgo. Hay, por tanto, una reivindicación de la memoria histórica, de lo que el relato oficial ha silenciado, con claras implicaciones discursivas en su teatro. El relato bajo sospecha, síntoma evidente de una crisis de la palabra que también a la democracia española le atañe, se expresa en *El retablo de Eldorado*⁸ —obra que el Nuevo Teatro Fronterizo estrenó en Barcelona el 26 de febrero de 1985— en la incomunicación entre los protagonistas, Chanfalla y Chirinos, y la coadyuvante (evitamos, aquí, la noción de “personaje secundario”) Sombra, una india que solo habla en náhuatl y que fue raptada en México por el conquistador Rodrigo Díaz de Contreras. Chanfalla sigue con asombro la conversación de don Rodrigo con “su” Sombra en la lengua autóctona del mundo amerindio y, tras un rato, protesta:

CHANFALLA: (*Que ha seguido el diálogo mientras se ocupa en el adorno de la carreta.*) ¡Válgame el diablo, señor conquistador! ¿Esa maldita algarabía tienen que hablar entrambos? ¿Acaso comprende ella nuestra lengua castellana?
RODRIGO: Comprende sólo lo que yo quiero que comprenda...⁹

Claro está que la imposibilidad de comunicación con un personaje acotado como «una mujer de rasgos inequívocamente indios»¹⁰ imprime en el diálogo un ruido que, en realidad, pone de manifiesto la voluntad de poder que se expresa en el lenguaje. Al poner el lenguaje bajo sospecha, Sinisterra recupera la concepción foucaultiana de discurso y propone una relación con la palabra que busca problematizar un régimen de autorización discursiva. Se trata «de no pensar el discurso como un aglomerado de palabras o

⁶ Sánchez, José A., *Artes de la escena y la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 15.

⁷ Sanchis Sinisterra, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Madrid, Ñaque, 2002, p. 15.

⁸ A lo largo de este artículo, se opta por la grafía en cursiva para todos los títulos de obras dramáticas (incluso cuando se publicaron como “capítulos” en recopilaciones, como es el caso de *El retablo de Eldorado*). Se busca, con ello, preservar la autonomía estética de cada artefacto dramático en su relación contextual con la puesta en escena original, aquí entendida como obra autónoma, así como mantener la diferencia con respecto a los títulos de escenas, expresos entre comillas angulares.

⁹ Sanchis Sinisterra, José, *Teatro unido 1980-1996*, Segovia, La Uña Rota, 2018, p. 95.

¹⁰ *Ibidem*, p. 94.

concatenación de frases que pretenden un significado en sí, sino como un sistema que estructura determinado imaginario social, pues estaremos hablando de poder y control»¹¹.

La manipulación interesada del discurso que vemos en *El retablo de Eldorado* es uno de los múltiples juegos del lenguaje que Sanchis Sinisterra pone en marcha en su vasta obra teatral: al tomar distancia de la heroicidad típica de la tradición dramática y del relato unívoco y oficial de la Historia, su dramaturgia precariza la comunicación para dar voz a figuras antiheroicas que plasman su fracaso también o sobre todo en la palabra. En *El lector por horas* (1996), la invidente Lorena depende de los ojos de Ismael para leer los grandes clásicos de la literatura. En *Marsal Marsal* (1994) y en *Valeria y los pájaros* (1992) los fallos de cobertura complican las conversaciones telefónicas. En la trilogía del escenario vacío —la que conforman *Ñaque* (1980), *¡Ay, Carmela!* (1986) y *El cerco de Leningrado* (1989-1993)— la vacuidad, la oscuridad o la contaminación sonora propician nada más que diálogos de sordos¹². Es cierto que la cuestión de la incomunicabilidad en Sinisterra remonta al teatro europeo de la posguerra y a la generación a la que Martin Esslin¹³ etiquetó, en los sesenta, como teatro del absurdo. Pero, además de la confesa admiración hacia Samuel Beckett y Harold Pinter, Sinisterra en ocasiones se acerca a la crisis de la palabra que estalla en el teatro pánico de Arrabal, «un teatro que refleja la imposibilidad total de comunicación con un sistema que resulta extraño, ajeno, superior e inaccesible»¹⁴.

Más allá de las genealogías autorales, reseñemos que los textos paradigmáticos de Sinisterra coinciden en el tiempo con aquella que se considera la tercera fase de la producción de Beckett, la que va desde 1960 hasta 1987, fecha ya cercana a su desaparición, en 1989. En este largo periodo, la palabra beckettiana se caracteriza por una especie de “sobrecotación” del espaciotiempo, como si la acción tragase la palabra para poner en evidencia su crisis. Se trata de una palabra veloz, que le permite al yo reaccionar, como por reflejo, a los estímulos del mundo: «con la velocidad de las palabras no le interesa [a Beckett] llegar al intelecto del espectador sino a sus nervios»¹⁵.

Con esto quizás hemos llegado a una primera conclusión sobre la crisis de la palabra en el alba de la dramaturgia contemporánea: la palabra pierde fuerza ante la presencia ineludible del cuerpo en escena y, consiguientemente, del campo sensorial que de dicha presencia deriva. Desplazándose hacia la acción, el discurso toma distancia de la problemática literaria y se asoma a los retos propios de la teatralidad. Al fin y al cabo, desde el advenimiento, en el siglo XIX, de la puesta en escena como artefacto autónomo respecto al texto dramático, la palabra teatral a menudo se ha visto bajo el riesgo del silencio. Simbolistas como Maurice Maeterlinck ponían ya en entredicho la necesidad del diálogo (hasta entonces la razón de ser del drama) como forma estructurante del texto teatral. Los parlamentos descriptivos (en vez de dialógicos) y las extensas acotaciones de obras como *Los ciegos* estiran el texto hasta los límites de lo comunicable. Se establece aquí una genealogía de disolución de la palabra en signo escénico que alcanzará, como mínimo, el

¹¹ Ribeiro, Djamila, *Lugar de enunciación*, trad. Aline Pereira da Encarnação, Madrid, Ambulantes, 2017, p. 74.

¹² A ese respecto, véase Ripoll Sintes, Blanca, «Estudio preliminar», en Sanchis Sinisterra, José, *¡Ay, Carmela!*, Barcelona, Austral, 2016, pp. 15-40.

¹³ Esslin, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

¹⁴ Sánchez Arnosí, Milagros, «Introducción», en Sanchis Sinisterra, José, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 48.

¹⁵ García Arteaga, Ricardo, «Principales temas de Samuel Beckett», *Revista de Universidad de México*, 35 (2007), p. 98.

teatro estático de Marguerite Duras¹⁶. En palabras de Szondi, el contenido simbólico es lo que «salva la obra de la amenaza de enmudecimiento»¹⁷. La crisis de la palabra se insinúa en «indicaciones escénicas detalladas» que «revelan que la forma del diálogo no basta para la representación»¹⁸.

No es casualidad que la dramaturgia contemporánea encuentre sus antecedentes vanguardistas precisamente en autores y autoras que presintieron la escisión entre la forma dramática consolidada en el siglo XVIII —el drama burgués— y los paradigmas sociales que, desde las vanguardias hasta los días actuales, han cambiado a todo tren. Como respuesta dramática, explica Arnaud Rykner, cuando reflexiona sobre la dramaturgia del silencio, se intenta «disociar la palabra del personaje que la profiere» y se llega a un «borramiento del locutor en el seno del proceso dramático. Las voces hablan [...] como que liberadas de todo y cualquier vínculo»¹⁹. También nos dice que la «palabra yerra, privada de lugar, desviada, ya sea en relación con su objeto o en relación con su sujeto, que se hace cargo tan solo de hacer visible ese tercer personaje que ella intenta desesperadamente alcanzar y que es esencialmente inasequible»²⁰. En resumidas cuentas, lo poco que logra el diálogo es señalar la ausencia que sostiene materialmente la acción.

En las indicaciones escénicas de *El lector por horas* (1996), Sanchis Sinisterra informa que «los frecuentes silencios [...] se abren en los diálogos»²¹. En su pieza anterior, *Marsal Marsal o Conspiración Carmín* (1994), leemos que se «hace bruscamente el oscuro y, con él, el silencio»²², indicando una clara relación entre lo visual y lo sonoro, la cual corrobora la pérdida de vigor de la palabra literaria en pro de una teatralidad anclada en los sentidos y en la materialidad escénica. Los ejemplos son incontables, pero lo que interesa es percibir que la crisis de la palabra sigue vigorando en el teatro contemporáneo como sustentáculo de una indagación en los límites de la teatralidad.

Planteamiento análogo encontramos en el teatro de Juan Mayorga, deudor del acercamiento entre teatro y filosofía llevado a cabo por Sinisterra. Según el dramaturgo, miembro de la Real Academia Española, «el silencio [...] soporta el discurso y sobre el discurso indaga»²³. Mayorga se refiere, con precisión, a su obra titulada *Silencio* —publicada en 2019 y estrenada el 7 de enero de 2022 en el Teatro Español de Madrid—, que traslada a la escena el discurso proferido por el autor en la ceremonia de ingreso a la RAE y que, nos dice él mismo, indaga en un silencio «que se levanta sobre el decir y el callar»²⁴. La forma del discurso toma distancia de la tradición dialógica al tiempo que, por contradicción, se centra en los intersticios de la palabra teatral, deflagrando su crisis en aquello que la historia del teatro ha silenciado; una memoria que, quizás, ya no quepa en palabras, pero que, sí, sigue incrustada en el cuerpo. Así se refiere Mayorga, quien se ha doctorado con una tesis sobre el concepto de historia en Walter Benjamin, sobre su pieza:

¹⁶ Rykner, Arnaud, *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, trad. Dóris Graça Dias, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 361.

¹⁷ Szondi, Peter, *Teoría do drama moderno*, cit., p. 72.

¹⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁹ Rykner, Arnaud, *op. cit.*, pp. 322-323.

²⁰ *Ibidem*, p. 329.

²¹ Sanchis Sinisterra, José, *Teatro unido*, cit., p. 588.

²² *Ibidem*, p. 577.

²³ Mayorga, Juan, *Silencio* (programa de mano), Madrid, Teatro Español, 2022, p. 3.

²⁴ *Ibidem*.

En mi discurso de ingreso a la Real Academia Española, casa de las palabras, especulaba con la fantasía de que quien lo estuviera pronunciando no fuese su autor, sino un actor que me representase. Al fin y al cabo, se trataba de un discurso sobre el teatro y, dentro de este, sobre aquello que, en el teatro, hallándose más allá de las palabras, pertenece, antes que a nadie, al actor: el silencio. Me fue en seguida muy claro que ese discurso sobre el teatro podía convertirse él mismo en teatro, es decir, en una experiencia poética en el espacio y en el tiempo...²⁵

El problema de la historia —es decir, de lo que calló o no supo decir el relato oficial—, se afirma como preocupación común a muchas voces de la creación teatral. También del intento de traducir en palabras la memoria histórica y las intrahistorias silenciadas por el franquismo va una parcela importante del teatro de Alberto Conejero. Aunque sus obras en las que la memoria histórica adquiere un sesgo documental, por no decir “forense”, se concentran en la trilogía formada por *La piedra oscura* (2013), *Los días de la nieve* (2017) y *El mar: visión de unos niños que no lo han visto nunca* (2022), el problema de la memoria silenciada también se coloca en títulos como *La geometría del trigo*, *Ushuaia* y *¿Cómo puedo no ser Montgomery Clift?*

Pese a la multiplicidad de propuestas estéticas y temáticas de su teatro, en el tema que aquí nos interesa es particularmente relevante el silenciamiento de la memoria homosexual en España, tema en el que Conejero bucea con aguzada sensibilidad en *La piedra oscura* y en *La geometría del trigo*. En el caso de la primera obra, basada en la biografía de Rafael Rodríguez Rapún, el último novio de Federico García Lorca, la idea de insuficiencia de la palabra comparece a través del esfuerzo agónico por convertir en discurso la ausencia y la confesión, aspectos que, según Eszter Katona, marcan estéticamente la obra²⁶. El ejercicio homoafectivo en el contexto rural de la España vaciada, marcado por los códigos morales de la familia heteropatriarcal, es el tema de *La geometría del trigo*, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2019. Esta vez, el problema de lo indecible se convierte, según el estudio de Peio Lekumberri, en la inquietante expresión de un «deseo mudo»²⁷. ¿Qué papel desempeña la palabra con respecto a lo que no se puede contar? Retrocedamos a las palabras de Angélica Liddell sobre la insuficiencia de la palabra para constatar que, según las autoras y los autores que aquí nos interesan, el relato escénico constantemente se frustra en la inocuidad que es plasmarse en un «estúpido recordatorio»²⁸.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Katona, Eszter, «Dos dramas sobre el “amor oscuro”: *La piedra oscura* de Alberto Conejero y *Anatomía de un vencejo* de Antonio Miguel Morales Montoro», en Bellomi, Paola y Castro Filho, Claudio (eds.), *Entre el cuarto oscuro y la utopía queer: sexualidades no normativas en el teatro español contemporáneo*, Berlín, Peter Lang, 2023, pp. 38-39.

²⁷ Lekumberri, Peio, «Estructura primigenia, duda radical: la familia en *La geometría del trigo*, de Alberto Conejero», en Castro Filho, Claudio y Bellomi, Paola (eds.), *De la representación a la representatividad: disidencias del deseo en el teatro español y brasileño [siglos XX y XXI]*, Berlín, Peter Lang, 2023, p. 106.

²⁸ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 70.

3. LA DESUBICACIÓN DEL YO Y LA IMPOSIBILIDAD DE LA TRAGEDIA

La memoria histórica seguirá teniendo, en el teatro español más reciente, una relación con la pérdida o imposibilidad de una identidad discursiva. En la pieza *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento*, de Pablo Gisbert, leemos:

Los catalanes se creen superiores a todos. Los vascos se esconden detrás de montañas o de pasamontañas. Los valencianos son el mayor exceso nunca visto. Los canarios son unos ex africanos. Los madrileños dejaron de existir hace años. Los mallorquines hablan como si tuvieran todo el día una ensaimada en la boca. Aragón es el desierto que separa Madrid y Barcelona. Los gallegos no saben ni por dónde les llueve. ¿Alguien sabe lo que quiere decir Castilla-La Mancha o Castilla y León? Da vergüenza decir que eres de Extremadura o de Murcia. Los andaluces... mira... déjalos allá abajo que a lo mejor se enteran de algo. Pero... ¿cómo no vamos a estar todos un poco locos después de 40 años en blanco y negro?²⁹

Pese a la comicidad que pueda generar el juego con los estereotipos regionales, la pregunta que nos hace el dramaturgo conduce a la indagación trágica que impone la Historia, la que desubica el sujeto (y, por consiguiente, la voz autoral) porque lo desplaza de un marco identitario común, de una vinculación a la tierra, expropiada por el horror. El texto es cómico, sí, porque quizás ya no hay manera de dar forma —es decir, de nombrar, de poner en palabras— la tragedia. En ensayos archiconocidos, George Steiner³⁰ y Raymond Williams³¹ aclaran la incompatibilidad entre la psique moderna y la forma clásica de la tragedia. La pérdida del sentido de pertenencia a un cuerpo colectivo —desde la *polis* griega hasta el feudo medieval— y la asunción del individualismo capitalista trataron de embargar una experiencia artística predramática, de corte ritualista y sacrificial, lo cual posibilitó la emergencia de una teatralidad, la del drama burgués, basada en la identificación y en la satisfacción sentimental del espectador.

Para Angélica Liddell, la desaparición de la tragedia acarrea una crisis del lenguaje sin precedentes en el campo del teatro, puesto que ante la ausencia de las condiciones de posibilidad de la tragedia nos quedamos sin una forma que hiciera justicia al sufrimiento humano. La búsqueda de nuevas formas literarias para expresar el dolor lleva a la autora a plantear una especie de tragicidad por la vía negativa. En lugar de proponer un regreso al sentido de colectividad, como hizo Artaud a comienzos del siglo XX, Liddell apuesta por la afirmación del llanto individual como posible plasmación trágica del sujeto contemporáneo. Según la autora (en referencia, precisamente, a la reflexión de Steiner):

Hace falta recuperar la intimidad contra la fosa común, hace falta representar la angustia privada en un escenario público para devolverle al hombre el llanto que le convierta en un ser lúcido. Convertir al espectador en una víctima, en un enfermo de las pasiones. ¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor? [...] Tal vez en la tragedia contemporánea haya que pasar de la decencia del personaje a la

²⁹ Gisbert, Pablo, «Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento», en Cornago, Óscar (ed.), *Manual de emergencia para prácticas escénicas*, Madrid, Continta Me Tienes, 2016, p. 228.

³⁰ Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Madrid, Siruela, 2011.

³¹ Williams, Raymond, *Tragedia moderna*, trad. Betina Bischof, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

indecencia de la intimidad. [...] Y yo siento cada vez más deseos de mostrarme como ejemplo de miseria humana, deseo que mi proyecto sea mi catástrofe vital³².

Como podemos apreciar, no se trata tanto de insistir o creer en la dicotomía individuo versus colectividad, sino de entender el yo autoral como un ejemplo poco ejemplarizante. Liddell toma distancia de la concepción dramática propuesta por Diderot (ojo, uno de sus autores de cabecera), quien entendía el personaje como espécimen humano ideal y que «enseña la ideología burguesa de la ascesis intramundana»³³. En cambio, Angélica Liddell entiende el forcejeo de los límites de la ficción, el enseñar su catástrofe vital, como única posibilidad de implicar al público con el escándalo del sufrimiento, desde los horrores anónimos hasta el exterminio masivo. Pero, ¿cómo se traduce, en su obra, la reflexión sobre lo trágico?

El montaje de *La casa de la fuerza* consagró a Angélica Liddell como el nombre más relevante del teatro español del presente siglo. Galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 y con el León de Plata de la Bienal de Teatro de Venecia en 2013, la obra sigue siendo, más de una década después de su estreno, un vigoroso ejemplo para sintetizar el procedimiento compositivo de la autora. Hito sobre la tragicidad de la condición femenina en una sociedad patriarcal extremadamente hostil a la mujer, la pieza se desenvuelve en tres capas paralelas: (1) la recopilación del diario íntimo de la autora, durante su estancia en un hotel veneciano, tras una violenta ruptura amorosa; (2) la reescritura de fragmentos de *Las tres hermanas*, de Chéjov, poniendo en valor las voces de Masha, Irina y Olga; y (3) la escucha y escenificación de canciones —desde rancheras mejicanas, pasando por la *chanson française*, hasta el pop español— que se entremezclan con noticias periodísticas de feminicidios y reiteran los estereotipos del amor romántico y la violencia machista. Por supuesto que las tres capas no se articulan linealmente, ni tampoco se ordenan en una lógica de progresión dramática; en cambio, los fragmentos textuales y sonoros se presentan escénicamente como retales más o menos similares, los cuales la audiencia o el público lector tendrán que coser para formular un sentido global.

El peculiar, quizás pesimista, sentido de lo trágico de Angélica Liddell en realidad rompe con la dicotomía entre individuo y colectividad al permitirnos establecer analogías entre el duelo amoroso que confiesa la autora en su diario veneciano y los múltiples dramas femeninos que se exponen en paralelo. Alrededor del sufrimiento de Angélica, gravitan diversos horrores: las incontables mujeres violadas o asesinadas por sus parejas, los bombardeos en la Franja de Gaza y toda una tradición literaria, de Chéjov a La oreja de Van Gogh, que respalda la misoginia. Lo trágico es, desde Hegel, un problema sin solución³⁴, pero, para el tema que aquí nos ocupa, el discurso bajo sospecha, recordemos también lo que se escucha en la *Antígona* de Jean Anouilh: «El hombre, en su trágico destino, no puede hacer más que gritar, no lamentarse ni quejarse, sino gritar a todo pulmón lo que no se dijo nunca, lo que antes tal vez no se sabía, y para nada; solamente para decírselo a sí mismo»³⁵. La ausencia de finalidad, o incluso de sentido, de la apelación trágica dialoga,

³² Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 75.

³³ Szondi, Peter, *Teoría do drama burguês [século XVIII]*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 125.

³⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wesceslao Roces y Ricardo Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

³⁵ Citado por Lesky, Albin, *A tragédia grega*, trad. J. Guinsburg, G. G. de Souza y A. Guzik, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 34.

por tanto, con la aflicción discursiva que nos relata Angélica Liddell: la palabra nace fracasando. En este sentido, ir más allá de la dicotomía entre el yo y el otro, el sujeto y el objeto, conlleva una disolución de la autoridad textual —en los términos consagrados por Barthes³⁶ y Foucault³⁷— cuyos síntomas Angélica Liddell patentiza muy especialmente en su obra *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, publicada en 2008 tras estrenarse en 2007 en el Centro Dramático Nacional.

4. LA CRISIS AUTORAL

En *Teatro posdramático*, Hans-Thies Lehmann busca señalar los rasgos distintivos del teatro contemporáneo, entre los años sesenta y noventa del siglo pasado, amparándose, entre otros aspectos, en la creciente mediatización de nuestra sociedad. Según su interpretación, la necesidad del drama, a nivel sociológico, habría abandonado el teatro y migrado hacia otros soportes mediáticos, como el cine, la televisión y el periodismo, capaces de responder con mayor eficacia a la urgencia de emotividad y conmoción de las masas indiferenciadas, cuya recepción teatral es heredera de la estética de la identificación plasmada en el drama burgués del siglo XVIII³⁸. Pese a lo interesante de la reflexión, la tesis de Lehmann opta por omitir la distinción entre lo épico y lo dramático planteada por su maestro Peter Szondi a raíz del *Pequeño órgano para el teatro*, escrito de Brecht de 1948³⁹. El libro de Lehmann, o quizá la lectura que de él se hizo en estas primeras décadas del siglo XXI, establece una división de aguas en el teatro de la posguerra que puede llevarnos a la equivocación de mirar la tradición dramática anterior como un monolito, una totalidad cohesionada, que no se corresponde por entero con las particularidades de las diversas obras, voces autorales y contextos.

Desde nuestro punto de vista, el teatro contemporáneo —el español, en concreto— hereda muchos de los procedimientos épicos de renovación estética experimentados en las vanguardias: la implicación ética del público, el distanciamiento y la objetividad —es decir, el problema de la irrupción de lo real—, la disolución formal del drama en la épica y la lírica, etc. Sin embargo, hay un punto en el que el teatro contemporáneo efectivamente toma distancia del ideario de las vanguardias y que tiene que ver con el abandono de lo nuevo como prerrogativa de afirmación autoral⁴⁰. No perdamos de vista que autoras como Angélica Liddell escriben desde la sospecha del discurso. Sobre el problema de la originalidad de los textos, nos comenta la autora:

La renovación estética, lejos de tener que ver con la pirotecnia de lo nuevo por lo nuevo, o la originalidad, [...] tiene que ver con el derecho a la libertad de expresión, cimiento indispensable para las generaciones futuras, es decir, la renovación estética tiene también que ver con el surgimiento de un nuevo

³⁶ Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2019.

³⁷ Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010.

³⁸ Lehmann, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

³⁹ Szondi, Peter, *Teoria do drama burguês*, cit., pp. 133-139.

⁴⁰ En un tratado de 1911, Craig dictaminaba lo siguiente: «Sólo si tienes capacidad para encontrar en la naturaleza un material nuevo, que no haya sido jamás utilizado por el hombre para dar forma a sus pensamientos, entonces puedes decir que estás sobre buen camino para crear un arte nuevo», cf. Craig, E. Gordon, *El arte del teatro*, México, UNAM, 1987, p. 129. Este planteamiento también lo estudia Sánchez, José A., *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 35.

pensamiento, una nueva visión de la sociedad, una reflexión crítica sobre el hombre. No se trata simplemente de un formalismo vacío⁴¹.

La distinción entre la prerrogativa de originalidad de las vanguardias y la necesidad de libertad de expresión,alzada a premisa estética, nos lleva a auscultar otro síntoma más de la crisis de la palabra en el teatro de Angélica Liddell: la libertad discursiva acarrea la disolución del autor en el acto de apropiación textual; ser libre implica el derecho a hacer suyas palabras ajenas. No hay derecho de propiedad sobre la palabra y liberarla también significa apartarla de toda explotación y mercantilización. *Perro muerto en tintorería* adelanta el modelo de costura temática y formal de tres capas semánticas, quizá como afrenta al modelo dramático de los tres actos, que años más tarde Liddell consolidó en *La casa de la fuerza*. A vista de pájaro, *Perro muerto en tintorería* es una reescritura del diálogo filosófico *El sobrino de Rameau*, de Denis Diderot, referente de la Ilustración repetidas veces aludido en la literatura de Angélica Liddell. La propia dinámica metaliteraria del hipotexto de Diderot posibilita a Liddell avanzar a una segunda capa de complejidad, la que conduce a su relato personal en torno al oficio artístico y a su condición de poeta expulsada de la *polis*. La tercera capa, la que conecta al público con la crudeza de lo real, incorpora noticias periodísticas de violencia contra niñas y niños. Esta tercera capa solo aparentemente discrepa de las dos primeras, la filosófica y la biográfica, puesto que los tres ejes que conforman *Perro muerto* se corresponden, por sinécdoque, con una mirada crítica sobre los fundamentos del moderno humanismo.

Perro muerto en tintorería compromete al espectador con la violencia del sistema: somos cómplices de un régimen de violencia que utiliza a los más débiles —la infancia, en este caso— como chivos expiatorios. El sufrimiento que padecen las niñas y niños se relata, a lo largo del texto, en diálogo con matrices míticas, como los filicidios de la tragedia, el sacrificio de Abraham o la imagen bíblica del pecado original. La necesidad de su denuncia se articula con la dimensión filosófica de la pieza en forma de defensa de la libertad de expresión. Al fin y al cabo, lo que a Liddell le interesa sacar de *El sobrino de Rameau* es la defensa de la libertad del bufón, aquel que actúa bajo la contradicción de dejarse explotar por el rey y, a la vez, reírse de él:

el bufón [...] combina la sumisión con el orgullo, de manera que se somete conscientemente a los caprichos de sus amos para poder engullir de vez en cuando, no sus propias manos esqueléticas, sino las manos obesas, imperiales y cerdunas de aquellos que a cambio del pan le han humillado⁴².

Claro está el paradigma de desautorización en el que se mueve Liddell: su escritura se apropia conscientemente de textos heredados o hurtados, desde los escritos ilustrados hasta el noticiario más soez de los telediarios, para defender la libertad discursiva como baluarte estético ante ninguna premisa de originalidad. Se trata de una idea que la autora difunde con reiteración. Tanto en el ensayo introductorio de la edición de la pieza como en el parlamento de una de las voces de la obra, la autobiográfica voz del Perro, leemos las siguientes palabras: «La libertad para decir lo que uno piensa es insignificante comparada con la libertad para comprar lo que uno desea»⁴³.

⁴¹ Liddell, Angélica, *Perro muerto en tintorería*, Madrid, Nórdica, 2008, pp. 151-152.

⁴² *Ibidem*, p. 150.

⁴³ *Ibidem*, pp. 153-154 y 195.

La reivindicación estética y política de la libertad de expresión en *Perro muerto en tintorería* deflagra la contradicción fundamental de la poética de Angélica Liddell, y que aquí nos interesa recalcar para abordar la crisis de la palabra. «No me siento capaz de salir en defensa de la palabra»⁴⁴, escribía la autora en 2003. Pero es precisamente el derecho a tener palabra, aunque sea una palabra indefensa e indefensible, lo que se reclama en sus piezas teatrales. Esta relación ambigua y dolorosa con la palabra —y, es más, con sus condiciones de posibilidad— también la encontraremos en el teatro de María Velasco. La genealogía que aquí se insinúa no es casual. En 2016 María Velasco defiende en la Universidad Complutense de Madrid una tesis doctoral sobre la obra dramática de Angélica Liddell. La tesis se centra en comprender el salto cualitativo del teatro de Liddell a partir de *La casa de la fuerza*, cuando la autora abandona la noción de fábula y la heterogeneidad triunfa sobre la unidad. Según la tesis, el teatro de Liddell es heredero de la rebelión contra el imperialismo textual llevada a cabo a lo largo del siglo XX, a la vez que se corresponde con una voluntad poética: Liddell es autora de la palabra y su teatro produce literatura⁴⁵. La ambigua relación con el discurso, puesto en crisis y al mismo tiempo puesto en valor como armamento literario, hermana el teatro de Velasco y Liddell. Sin embargo, si, como hemos visto, Angélica Liddell siente la palabra como una llaga de múltiples agujeros, para María Velasco, en cambio, la palabra se corresponde con una sintomatología. Según la autora:

La escritura es otro síntoma, un síntoma ineludible de cierto sentimiento de inadaptación [...].

Las palabras son hemorragia. La dramaturgia es un torniquete que detiene el sangrado con puntos, cesuras, espacios. Solo eso. [...]

Palabra (metáfora, sinestesia y aliteración), como droga natural⁴⁶.

Ficcionalmente autobiográfico, el teatro de María Velasco se nutre de la poetización de la experiencia vital en un mundo contaminante y asume la escritura como destino inevitable, en el que se plasman «abrazos a los árboles, la música electrónica, el Dios de Spinoza o la ternura (empatía texturizada)»⁴⁷. En su teatro, uno de los síntomas de la crisis de palabra y de la precarización de la condición autoral radica en asumir los riesgos de la apropiación textual. Como en un procedimiento de trasplante, la autora desplaza a *La soledad del paseador de perros* —obra estrenada el 14 de abril de 2016, Día de la República, en la sala Cuarta Pared de Madrid— el informe médico del servicio de urgencias al que acudió después de «una fuerte discusión con su pareja y que en el seno de esta ha cogido un blíster de orfidales y mientras forcejeaba ha ingerido cinco o seis comprimidos de Lorazepam»⁴⁸.

En la misma pieza, que se pasea por una catástrofe amorosa convertida en viaje potencialmente sanador, la deconstrucción lírica y autoral mediante la apropiación discursiva incorpora poemas dispares, de diversa índole y procedencia, desde Cartola hasta Leonard Cohen. Hagamos aquí un paréntesis nada casual: a finales de los años veinte, fascinado ante los hallazgos compositivos de aquel su libro «casi exclusivamente constituido de

⁴⁴ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 70.

⁴⁵ Velasco González, María, *La literatura posdramática: Angélica Liddell (La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)*, Madrid, Universidad Complutense, 2016.

⁴⁶ Velasco, María, *Parte de lesiones*, Segovia, La Uña Rota, 2022, pp. 9-11.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 174.

citás», Walter Benjamin calificaba su escritura hecha de apropiaciones como «la más fantástica técnica de mosaico que se pueda imaginar»⁴⁹. La polifonía apropiativa tendrá que redundar en una poética fragmentaria, que se resiste no necesariamente a la fábula, sino a su linealidad, y que al público le lanza mónadas en cuyos flagelos tendrá que quemarse para esbozar un sentido. Podemos situar a Benjamin, cuando indaga en los orígenes del drama como expresión del duelo —el llamado *Trauerspiel*—, entre los fundamentos filosóficos de la fragmentación textual, e incluso del sentido trágico, de la obra de María Velasco:

El valor de los fragmentos de pensamiento será tan más decisivo como menos inmediata sea su relación con la concepción de fondo, y de ese valor depende el fulgor de la representación, en la misma medida en que el valor del mosaico depende de la calidad de la pasta de vidrio⁵⁰.

Pero el síntoma más flagrante de un discurso bajo sospecha en *La soledad del paseador de perros* se halla, con precisión, en las escenas tituladas «La noche de los cristales rotos»⁵¹ y «Vandalismo emocional»⁵². Ambas se estructuran como poemas contruidos a partir de un juego de libre asociación semántica entre palabras esparcidas. A la manera de los esquemas tipográficos de Sarah Kane, Velasco dispone las palabras sobre el folio como conformando diagramas de términos aparentemente aleatorios. Justo enseguida, los términos se van emparejando mediante flechas hasta acarrear un poema. Como se aprecia, la autora comparte con el público el *modus operandi* o más bien la intimidad de su procedimiento poético y, por consiguiente, sitúa las superficies textuales en una ambigua frontera entre lo azaroso y lo deliberado.

La singularidad autoral se revela, por otra parte, en una especie de abandono del relato a su propia suerte, y es así como la catástrofe emocional, en *La soledad del paseador de perros*, encuentra su correspondencia formal en un gesto de acumulación típicamente barroco. Nos dice Benjamin que «el poeta no puede disimular su arte combinatorio, porque el valor que él pretende enseñar no es tanto el todo, sino su construcción puesta a la vista. De ahí la ostentación de los procesos constructivos»⁵³. Esta plasmación acumuladora del lenguaje, que trasvasa de la pluma como «droga natural»⁵⁴, patentiza en la escritura de Velasco la necesidad o urgencia de que la palabra se convierta en cuerpo: «Cualquier palabra de consuelo sería más estúpida que una caricia»⁵⁵, dice Ella. La insuficiencia de la palabra se convierte en irrefrenable índice de teatralidad.

⁴⁹ Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, trad. João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica, 2011, p. 288.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁵¹ Velasco, María, *Parte de lesiones*, cit., p. 151.

⁵² *Ibidem*, p. 168.

⁵³ Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, cit., p. 191.

⁵⁴ Velasco, María, *Parte de lesiones*, cit., p. 11.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 169.

5. LA QUINTA PARED: A MODO DE CONCLUSIÓN

Otro síntoma de la problematización de la palabra en la dramaturgia de María Velasco se halla en el recurso a la quinta pared como dispositivo de deconstrucción del diálogo eficaz. Las voces que ocupan la escena en diversas de sus obras recuperan la tradición vanguardista del diálogo de sordos, en el que la estructura dialógica permanece tan solo como esqueleto (es decir, la secuencia parlamento-réplica), pero sin efectos progresivos para la comunicación, puesto que cada interviniente puede ocupar un espaciotiempo, esfera emocional o universo psíquico diferente. Este recurso se hace especialmente visible a partir de *Si en el árbol un burka*, obra de 2016 que inaugura la etapa ecofeminista de su teatro⁵⁶, fase que culminará en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*, premio Max a mejor autoría teatral en 2022.

El recurso a la quinta pared como estrategia de deconstrucción dialógica se consolidó en el teatro simbolista y, según el antes mencionado estudio de Rykner, puso el teatro bajo el riesgo del silencio —la amenaza del enmudecimiento de la que también nos hablaba Szondi—. Lo interesante de este dispositivo, sin embargo, está en que el cierre del canal comunicativo entre las voces ficcionales pende, como efecto secundario, a una demolición de la cuarta pared, es decir, a una apertura de la escena al aquí y ahora de la función, a lo real que irrumpe como fuerza aniquiladora de la ficción, en ocasiones proporcionando una experiencia de coparticipación del espectador, con quien la obra pasa a compartir las coordenadas del espaciotiempo. La apertura de la escena reitera la rebelión contra el drama, puesto que, como observó Walter Benjamin, «el drama exige, por su propia naturaleza, una forma cerrada para llegar a la totalidad que es denegada a todo el trascurso temporal exterior»⁵⁷. El riesgo de silenciamiento de la escena como síntoma de la crisis de la palabra que marca estéticamente el teatro contemporáneo español conduce a la sospecha, por parte de creadoras y creadores, de que el teatro a fin de cuentas no es un hito comunicacional. De ahí que nos diga Angélica Liddell que «la literatura no debe imitar la comunicación, no es comunicación. Los conceptos están tan pastoreados por la comunicación que hay que volver a explicarlos»⁵⁸.

Volviendo a la indagación que motiva este trabajo, podemos concluir que la dramaturgia contemporánea en España concuerda con una pérdida del sentido y de la credibilidad del discurso que se coloca como problema histórico y estético en el trascurso del teatro europeo desde las vanguardias. Sin embargo, lo primero a recalcar como singularidad de la crisis de la palabra teatral en el contexto español tiene que ver con la construcción de un discurso dramático que se inscribe en el trauma de la dictadura: la frustración de la palabra radica en la imposibilidad de hacer justicia a los desaparecidos en la fosa común y el discurso teatral queda relegado al papel de «estúpido recordatorio»⁵⁹. La palabra somatiza, además, una desubicación del sujeto que pende a apartar las voces autorales de un marco identitario común. Pese a su insuficiencia, la palabra teatral sigue insistiendo en reivindicar la memoria histórica y reelaborar, desde los espacios íntimos, el relato intrahistórico.

⁵⁶ Véase Romero Morales, Yasmina y Hernández Rodríguez, Ana Isabel, «El teatro español contemporáneo desde una perspectiva de género: lo noticioso como denuncia en *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco», *Talia: Revista de estudios teatrales*, 3 (2021), pp. 155-162.

⁵⁷ Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, cit., p. 72.

⁵⁸ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 73.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 70.

Esta reelaboración del relato implica, asimismo, la problematización del régimen de autorización discursiva y la denuncia de la palabra como engranaje del poder. Afrontar y afrentar la palabra, según demuestra el corpus al que aquí nos hemos asomado, significa también transformar su rol de cara a una posible definición de la teatralidad. La palabra teatral ya no determina el sentido de una función, sino que se coloca como un dispositivo escénico que en ocasiones se deja tragar por la acción: la palabra tiene que convivir con y tolerar la autonomía del artefacto teatral y de sus múltiples dispositivos.

Ya no hay tragedia, porque se han perdido sus condiciones de posibilidad, pero sí permanece en boga una tragicidad que se patentiza en el manejo del asombro, presente incluso en textos de corte humorístico. Como hemos visto a raíz de la reflexión de Angélica Liddell, la imposibilidad de la tragedia adviene de una ruptura de la dialéctica entre el individuo y la colectividad. «El dolor de los otros es como un país lejano»⁶⁰, escuchamos decir el Hombre en *La soledad del paseador de perros*, de María Velasco.

La superación del imperativo de lo nuevo que marcó las vanguardias propicia la defensa de la libertad de expresión por encima de cualquier prerrogativa de originalidad. La crisis de la palabra original conlleva estéticas literarias de apropiación textual que penden a juegos intertextuales e intermediales: el yo autoral abandona cualquier obligación con el diálogo y habla a través de voces fantasmales que poco respeto tienen por las formas. La profunda contradicción de la crisis de la palabra en el teatro contemporáneo español se sitúa sobremanera en la urgencia literaria de sus voces más audibles. Destituida del trono textocéntrico, la palabra teatral compone un discurso bajo sospecha: se arriesga con rozar el silencio, flirtea con la poesía y, por ende, se reencuentra con la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2019.
- Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, trad. João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica, 2011.
- Craig, E. Gordon, *El arte del teatro*, México, UNAM, 1987.
- Esslin, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010.
- García Arteaga, Ricardo, «Principales temas de Samuel Beckett», *Revista de Universidad de México*, 35 (2007), pp. 97-103.
- Gisbert, Pablo, «Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento», en Cornago, Óscar (ed.), *Manual de emergencia para prácticas escénicas*, Madrid, Continta Me Tienes, 2016, pp. 216-231.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wescslao Roces y Ricardo Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Katona, Eszter, «Dos dramas sobre el “amor oscuro”: *La piedra oscura* de Alberto Conejero y *Anatomía de un vencedor* de Antonio Miguel Morales Montoro», en Bellomi, Paola y Castro Filho, Claudio (eds.), *Entre el cuarto oscuro y la utopía queer: sexualidades no normativas en el teatro español contemporáneo*, Berlín, Peter Lang, 2023, pp. 33-52.
- Lekumberri, Peio, «Estructura primigenia, duda radical: la familia en *La geometría del trigo*, de Alberto Conejero», en Castro Filho, Claudio y Bellomi, Paola (eds.), *De la representación a la*

⁶⁰ Velasco, María, *Parte de lesiones*, cit., p. 171.

- representatividad: disidencias del deseo en el teatro español y brasileño [siglos XX y XXI]*, Berlín, Peter Lang, 2023, pp. 101-116.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.
- Lesky, Albin, *A tragédia grega*, trad. J. Guinsburg, G. G. de Souza y A. Guzik, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- Liddell, Angélica, *La casa de la fuerza*, Segovia, La Uña Rota, 2011.
- , «Llaga de nueve agujeros», en Monleón, José y Diago, Nel (eds.), *La palabra y la escena*, Valencia, Universitat de València, 2003, pp. 69-81.
- , *Perro muerto en tintorería*, Madrid, Nórdica, 2008.
- Mayorga, Juan, *Silencio* (programa de mano), Madrid, Teatro Español, 2022.
- , *Silencio/ Razón del teatro: dos discursos*, Segovia, La Uña Rota, 2019.
- Ribeiro, Djamila, *Lugar de enunciación*, trad. Aline Pereira da Encarnação, Madrid, Ambulantes, 2017.
- Ripoll Sintes, Blanca, «Estudio preliminar», en Sanchis Sinisterra, José, *¡Ay, Carmela!*, Barcelona, Austral, 2016, pp. 15-40.
- Romero Morales, Yasmina y Hernández Rodríguez, Ana Isabel, «El teatro español contemporáneo desde una perspectiva de género: lo noticioso como denuncia en *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco», *Talía: Revista de estudios teatrales*, 3 (2021), pp. 155-162.
- Rykner, Arnaud, *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, trad. Dóris Graça Dias, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Sánchez, José A., *Artes de la escena y la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- , *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Sánchez Arnosi, Milagros, «Introducción», en Sanchis Sinisterra, José, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9-78.
- Sanchis Sinisterra, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Madrid, Ñaque, 2002.
- , *Teatro unido 1980-1996*, Segovia, La Uña Rota, 2018.
- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Madrid, Siruela, 2011.
- Szondi, Peter, *Teoria do drama burguês [século XVIII]*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- , *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- Velasco, María, *Parte de lesiones*, Segovia, La Uña Rota, 2022.
- Velasco González, María, *La literatura posdramática: Angélica Liddell (La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)*, Madrid, Universidad Complutense, 2016.
- Williams, Raymond, *Tragédia moderna*, trad. Betina Bischof, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.