

---

# MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN Y MÓNICA MOLANES RIAL DOS VOCES DE LA DRAMA TURGIA GALLEGA: RUBÉN RUIBAL Y VANESA SOTELO

Universidade de Vigo

mcande@uvigo.es

monica.molanes@gmail.com

## Resumen

En el actual panorama de teatro gallego destacan algunas voces creadoras singulares, que escriben *motu proprio*, sin que su obra tenga a priori la salida casi exigida de la puesta en escena. De entre ellas, los casos de Rubén Ruibal y Vanesa Sotelo en el teatro del siglo XXI resultan paradigmáticos y ofrecen dos variantes ejemplares de la nueva escritura dramática gallega. Sus rumbos, como creadores autónomos, alejados de las tablas en buena parte de su obra (con las excepciones debidas), les confieren un rasgo diferencial y representativo del teatro actual.

palabras clave: literatura dramática gallega, Ruibal, Sotelo

## Abstract

### *Two voices of Galician drama: Rubén Ruibal and Vanesa Sotelo*

*Some unique creative voices stand out in contemporary Galician scene, writing by their own initiative, without having a beforehand requirement for the mise en scène of their plays. Among these new voices, Rubén Ruibal and Vanesa Sotelo embody two paradigmatic cases in 21st century drama since they offer two illustrative variants of a new type of writing within Galician production. Their careers, as independent authors who do not relate directly to the staging of their works (except for certain cases), provide them with differential and representative features within contemporary drama.*

keywords: Galician drama, Ruibal, Sotelo

## I. Introducción

La celebración el año 2013 del Día das Letras Galegas dedicado a Vidal Bolaño sirvió para canonizar de forma institucional lo que en términos académicos era ya un fenómeno admitido<sup>1</sup> y lo que, en el ámbito teatral gallego, era una de las inexcusables referencias. Central en el campo literario de la dramaturgia gallega, a pesar de su propensión ética y estética a los márgenes y a la periferia, Vidal Bolaño era canon antes de que lo sancionasen los órganos institucionales de la cultura gallega, pero las huellas de ese canon están por rastreadse.

En el postvidalbolaniño, donde se exhiben numerosas propuestas colectivas que cimientan en la actualidad el teatro gallego (*Chévere*, Premio Nacional de Teatro 2015 o *Voadora*, como máximos representantes), destacan algunas voces creadoras singulares que escriben *motu proprio*, sin que su obra tenga a priori la salida casi exigida de la puesta en escena<sup>2</sup>. De entre ellas, los casos de Rubén

---

1 En el libro *New Spain, New Literatures* y en el apartado dedicado a la literatura gallega, Dolores Vilavedra (2010: 129-30) establece esa consideración de forma clara: “the names of Roberto Salgueiro, Cándido Pazó, Raúl Dans, Gustavo Pernas and the recent winner of Premio Nacional de Literatura Dramática, Rubén Ruibal were added to those of Manuel Lourenzo, Euloxio Ruibal and Roberto Vidal Bolaño (who died in 2002), enabling Galician dramatic literature to undergo an urgent thematic and formal renovation that finished once and for all with the narcissistic disorientation that had alienated the audience in the 1980s. The canonization of the latter three authors, survivors of the foundational competition organized by *Abrente*, also implied a kind of reconciliation of Galician theatre with its own eventful history and has allowed the creation of an incipient genealogy that the youngest creators can confront when defining their own proposals”. La canonización se expresa en otros lugares del campo literario: en las guías docentes de materias universitarias (inclusión de obras como obligatorias: *Doentes*, en *Cine y Literatura gallegas* de la USC); en los manuales de Historia de la Literatura Gallega donde figura en lugar destacado, tanto para bachillerato como para bibliografía más académica; en los monográficos de revistas especializadas (*Revista Galega de Teatro*, 33-34, 74, 75, 76, 77); en los estudios panorámicos sobre la literatura gallega de finales del siglo XX (Paz Gago 2000; López Silva 2002) o en las incontables muestras de reconocimiento literario y social en publicaciones periódicas o en redes sociales. Las palabras de Anxo Tarrío, al principio de la conferencia que pronunció en 2013 en honra del Día das Letras Galegas dedicado a Vidal Bolaño, eximen de extender esta muestra con la aportación de varias referencias canonizadoras, sintetizadas en la cita de López Silva que considera a Vidal Bolaño, “situado perfectamente no centro do sistema”.

2 La escasa bibliografía crítica sobre estos autores (común a la literatura dramática y más si está escrita en gallego) se circunscribe a reseñas periodísticas o a comentarios breves en páginas webs o blogs de carácter literario. Pocas son las voces que trabajan este aspecto con ambición académica, tal vez por la ausencia de una esperable distancia temporal que promueva el análisis crítico. Vilavedra, en varios artículos publicados en la revista *Ínsula* como resumen editorial del año en literatura gallega, o López Silva, en su labor de crítica literaria atenta a la nueva dramaturgia, han subrayado la

Ruibal y Vanesa Sotelo en el teatro del siglo XXI resultan paradigmáticos. Para ello conviene detenerse en el año 2009, en el que, junto a Jacobo Paz, Sotelo y Ruibal escribieron sendas piezas (*Elsa* y *Terra queimada* respectivamente) para un montaje del *Centro Dramático Galego* titulado *Estigma*, dirigido por Dani Salgado<sup>3</sup>. Aunque no son estrictamente de la misma edad, en esta *mise en scène* asumen una responsabilidad compartida y ofrecen dos variantes ejemplares de la nueva escritura dramática gallega. Sus rumbos como creadores autónomos, alejados de las tablas en buena parte de su obra (con las excepciones debidas), les confieren un rasgo diferencial y representativo del teatro actual.

## 2. Rubén Ruibal

### 2.1 *Trayectoria. Rasgos generales*

El nombre de Rubén Ruibal sobresale de forma sorprendente a partir de su premio Álvaro Cunqueiro del año 2005 por *Limpeza de sangue* y el consiguiente, tras la publicación de esta obra en el sello de Xerais, del Premio Nacional de Literatura del año 2007. La sorpresa consistía en el triunfo por una obra dramática que no pudo ser representada en su momento tal y como establecían las bases del Cunqueiro y que, por tanto, fue recibida como texto para exclusiva lectura. No era Ruibal un advenedizo de las tablas: había comenzado su trayectoria bajo el ma-

---

singularidad de ambos escritores, premiados con los principales galardones de teatro en Galicia y en España (con Ruibal con el Premio Nacional) y con la edición de algunas de sus obras en volúmenes de referencia canónica, como la de Vanesa Sotelo entre las que Gutiérrez Carbajo (2014) incluye como *Dramaturgas del siglo XXI* en la prestigiosa editorial Cátedra. Este trabajo pretende paliar esta laguna y sentar, así, unas bases críticas sobre la obra de estos dos creadores.

3 Ricardo de la Torre Rodríguez (2014: 254) explica la conexión entre estos autores y destaca que en *Estigma* “aparece uno de los temas recurrentes de los autores de las promociones más jóvenes, la toma de conciencia de una realidad, la de la presencia de la violencia organizada, aceptada socialmente y expresada por el ser humano, la violencia política y el ojo vigilante del poder, la violencia de género, la resultante de rencillas y luchas familiares, la expresada contra los animales o la violencia de las fuerzas de la naturaleza”. La cita define en pocas líneas la naturaleza de sus obras. Tampoco se pueden olvidar, aparte de estas afinidades, los encuentros en que ambos coinciden o la entrevista que Vanesa Sotelo realiza a Rubén Ruibal en la Revista Galega de Teatro en 2009, en donde se ponen de manifiesto líneas estéticas confluyentes. Una grabación de la puesta en escena de *Estigma* puede verse en *Teatro.es*, la página web del Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM) <<http://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=22066>>.

gisterio de Vidal Bolaño, como actor de sus compañías (en particular, la célebre *Teatro do Aquí*) y como colaborador más adelante de sus montajes dramáticos. La deuda con el dramaturgo santiagués es explícita: en no pocas intervenciones para explicar su poética, Ruibal proclama el influjo de Vidal Bolaño, al tiempo que desarrolla con idéntico vocabulario los planteamientos teatrales de su maestro.

Entre ese periodo de aprendizaje exhaustivo y la publicación de *Limpeza de sangue* Ruibal crea, junto a Carlos Losada, la compañía Teatro Cachuzo y comienza a escribir sus primeras piezas: *Fume*, una obra breve escrita al alimón con Carlos Losada, anticipatoria de buena parte de sus temas, y *Nunca durmo*, “un texto onírico-acuático perpetrado por Erik Cachuzo e Rosvita de Alexandría, arredor de textos de Fernando Pessoa, Lewis Carroll, Chico Xavier, Gocho Yamamoto – ou algo así–, Apeirón teatro e outros autores, artistas e/ou artesáns”<sup>4</sup>. El nombre de Erik Cachuzo oculta una concepción colectiva de la creación teatral ya que, a pesar de que el título de esta obra esté atribuido en la edición a Rubén Ruibal, la obra surge de una especie de *brainstorming* y de un experimento de improvisación entre actores y actrices de una compañía. Esta labilidad de la autoría, siempre deconstruida, constituye un rasgo definidor de su obra, asomada a una constante discusión sobre el acto del lenguaje.

En estas obras y de forma incipiente se adivinan ya los influjos culturales de Ruibal<sup>5</sup>. Su formación en estudios de literatura inglesa no es ajena a su predilección por el trasvase idiomático, su devoción por Lewis Carroll o los guiños constantes a la contracultura anglosajona, a la música pop o a los principales elementos del *mainstream camp* cuando no decididamente *kitsch*. Todo parece dotado de una impregnación cortazariana, con el gusto por el juego de espejos o por el deslumbramiento léxico, o por la obsesiva discusión sobre la construcción del discurso, en una especie de *mise en abîme* permanente. La locuacidad se traslada, como marca, a las acotaciones, configuradas más como *attrezzo* íntimo del pensamiento sobre la propia dimensión dramática que como indicaciones superficiales

<sup>4</sup> *Fume* fue estrenada en Vimianzo en 2000 por la propia compañía Cachuzo, bajo la dirección de los dos autores; *Nunca durmo* se estrenó en el 2003 en la Sala Nasa. Esta última fue publicada antes de su estreno en el cuaderno central del número 48 de la *Revista Galega de Teatro*. Ambas obras fueron publicadas años después, en 2008, en un único volumen para la editorial Estaleiro, con la pequeña diferencia del título de la segunda que fue cambiado por el de *Insomnio*.

<sup>5</sup> Es muy útil la consulta del blog *Alicia crece*, que Rubén Ruibal fue escribiendo entre enero de 2006 y octubre de 2009, para conocer el complejo y variado mundo de sus referencias culturales. No es superfluo destacar entre ellas la de Bob Dylan y la de otros cantantes y músicos (con cierta preponderancia del rock de estirpe anglosajona) que participan como bandas sonoras principales de sus obras. Las acotaciones no ahorran en la determinación de ese imprescindible hilo musical, que no solo adorna sino que constituye entidad dramática por sí misma.

de las acciones. Una onomástica extravagante y autoparódica consigue colocarse como asunto mismo de la obra: los *dramatis personae* son, en la obra de Rubén Ruibal, un fin en sí mismos.

El idioma, más en *Fume* que en *Insomnio*, contribuye a esa duda sistemática, a esa perpetua deconstrucción del discurso: la convicción de Ruibal sobre el carácter impuro del lenguaje, el uso mixto de castellano y gallego, el empleo de registros híbridos como el *castrapo* (que le causan discusión con los correctores de sus publicaciones, empeñados en someter el texto a una ortografía normativa) afianza ese mecanismo de extrañamiento sobre el devenir del discurso dramático. En las obras de Ruibal hay dos instancias, como mínimo, de expresión: la de la mimesis de la acción y la de la mimesis de la mimesis, en continua pujanza. Las didascalias que apuran esa multiplicación de niveles y de planos no son elementos secundarios, ancilares: son esenciales y definitivas en la dramaturgia ruibaliana.

En estas dos obras primeras, de distinta naturaleza, los personajes se mueven entre la abstracción mudable y la concreción más precisa, bien en un entorno surrealista, onírico y poco convencional, repleto de discusiones sobre la identidad, bien en un subrayado escenario hiperrealista, de personajes muy definidos en su cotidianeidad conflictiva, pertenecientes a las clases más bajas, al límite del lumpen, en el que no falta el brote hiperbólico ni la verborrea esperpéntica: eso que Rubén Ruibal llama el género de la “desgracia”, un modelo particular *alla maniera* vidalbolañista a medio camino entre la farsa y la tragedia<sup>6</sup>.

## 2.2 *Limpeza de sangue*

Los rasgos generales apuntados cobran especial relieve en su obra principal, *Limpeza de sangue*<sup>7</sup>, un texto que dramatiza las historias de dos hombres, Fernando Sánchez y Pantaleón Expósito, que coinciden en la sala de diálisis de un hospital.

<sup>6</sup> Rubén Ruibal (2015: 351) explica en una de sus reflexiones sobre el teatro gallego este concepto genérico de esta forma: “isto da desgracia cóntase en parte no final dunha das súas pezas, *Saxo Tenor*, e a min gustoume moito unha vez escoitarlle contalo como unha anécdota xurdida cando foi [Vidal Bolaño] á SGAE a rexistrar *Rastros*, unha historia de des-amistade entre catro persoas cercanas á loita armada [...]. Chegou alí e preguntáronlle que xénero era: “desgracia”, dixo el. -¿Desgracia? Será traxedia. -Non, porque na traxedia os personaxes son elevados, son heroes; a traxedia é cousa de deuses e a estes fálalles altura para chegar a tanto; é unha desgracia, que é o máis que os homes somos quen de causar”.

<sup>7</sup> De esta obra hay traducción (2007) al español, *Limpeza de sangue*, en la colección El Teatro de Papel de *Primer Acto*, en edición conjunta con la pieza *Negro!* de Julio Salvatierra.

Fernando pertenece a la marginalidad, con su perfil de ex yonqui a punto de reincidir y delincuente de poca monta por pura consecuencia vital. Casado con una mujer que lleva el peso de la casa (una mujer de la limpieza, esa palabra clave) y con una hija a la que cuida, padece una insuficiencia renal que lo reduce a una camilla de hospital durante cuatro días de la semana por espacio de unas cinco horas al día. Pantaleón, por su parte, procede, con una formación universitaria, de la punta de la pirámide social, pero contempla el mundo de la corrupción constructora desde muy cerca y, por lo tanto, comparte con Fernando la inmersión en un universo de forajidos.

Por azar, aparte de en la insuficiencia (simbólica, en gran parte, debido a la obsesión de Ruibal por los múltiples sentidos y equívocos de las palabras) de los riñones, coinciden en la condición de derrotados, de postrados delante de un televisor en el que ven, como en una rutina también simbólica, *El planeta de los simios*, mientras la sangre impura va recorriendo un camino de ida y vuelta a través de las máquinas salvadoras. La sala, pues, de diálisis se convierte en el escenario principal de la obra, el lugar esencial donde se libra el diálogo fundamental entre los dos protagonistas. Una dialéctica que tiene mucho de enfrentamiento social, cultural, moral e, incluso, político entre los dos mundos. La semejanza de este mecanismo dual con *Fume* permite concluir que este es el verdadero núcleo de la tensión dramática en las obras de Ruibal.

No es gratuito el recurso dramático (tantas veces aprovechado por el teatro) del intercambio de roles (traído del *Príncipe y mendigo* de Twain) que Ruibal adopta para extrañar los dos ámbitos. De esta contraposición surgen los momentos de reflexión sobre la religión (uno rechaza la fe; el otro posee, sin plena comprensión, sus credos), el sexo (uno exhibe una exacerbación viril dentro de la heterosexualidad, y otro revela sus afectos homoeróticos de forma disimulada), la familia (uno conserva a duras penas hija y mujer; el otro aparece huérfano y solitario: expósito y expuesto) o la educación (uno ve la misma película, ya memorizada; el otro llega a leer libros de teatro en gallego, en uno de esos guiños tan característicos de la dramaturgia ruibaliana de duplicación de planos e ironía sarcástica). La diferencia entre ambos, que podría traducirse en complementaria, conduce a la amistad y a la simpatía.

Detrás de estos dos protagonistas, Ruibal coloca otras piezas, casi simétricas o paralelas (Don Anselmo-Clemente; Don Luis-Alicia) y otras, como el Inspector, que sirven para engarzar las vidas aparentemente distantes de Fernando y Pantaleón. El recurso a la literatura policiaca confiere vertebración al conjunto. En un tercer plano, se sitúan personajes a manera de coro, que aparecen una sola vez, sin demasiada función en el desarrollo sustancial de la obra, pero que pueden repre-

sentar el marco de unas vidas condenadas (de manera literal) a la muerte. Estamos pensando en el hombre de la limpieza, filólogo, y su interlocutor, el celador, en la sala de diálisis de la escena 4, o en los forenses de la morgue en la escena 28, que, de forma otra vez simétrica y matemática, parecen cerrar el círculo. Decimos coro de la obra porque estos personajes son eco del ruido de la sangre, más allá de las paredes de ambos escenarios en los que está latente o presente la muerte: la sala de diálisis y la morgue.

Una de las singularidades del texto, que lo emparenta con las acotaciones valleinclanescas (los animales en escena por ejemplo, o las sombras que cobran vida), es la introducción narrativa de una voz exterior. Ruibal aporta perspectiva distanciadora, pero no omnisciente, como cuando en la escena tercera se lee “o doutor escóitao sen interese, mastiga coa boca aberta, bebe doutro vaso ancho e baixo un líquido que podería ser té pero non o é e fuma a un tempo”. La marca narrativa parece imponerse, a pesar del predominio aparente en términos cuantitativos del *modus dramaticus*. No es inconveniente apuntar que el relativo éxito del libro dentro del campo de la literatura gallega se debió en gran parte a esa mecánica narrativa y a su declarada proclividad cinematográfica, dos tipos de discursos de la postmodernidad dramática que permiten una recepción favorable.

Si las acotaciones recuerdan a Valle Inclán, probablemente con la *contaminatio* de Vidal Bolaño y de buena parte de la tradición moderna, ya plenamente valleincliniana en estos términos, los modos de conclusión de la obra parecen seguir el modelo de su maestro, al que Ruibal dedica el libro. El final, en el que la fórmula narrativa se va imponiendo, se construye con la morosidad ceremonial típica del teatro vidalbolañiano, al menos el de sus primeras obras, también de regusto esperpéntico. Con la diferencia de que Ruibal no cede a la máscara caricaturesca ni al grotesco, sino al drama limpio, con resabios de tragedia, a esa modalidad genérica de la *desgracia*, que surge de la imposibilidad de luchar contra el tiempo o de la indolencia de dejarse llevar por el tiempo, sin hacer nada por evitarlo. Así, por lo menos, se deduce de las palabras del narrador entrometido con las que da fin el texto dramático: “é sabido que tanto confiar en que o tempo vai amañar as cousas fai que deixemos que pouco a pouco vaian indo a peor”.

### 2.3 *La distopía de Delimvois*

Tras el éxito de *Limpeza de sangue*, que tardó en ver representada<sup>8</sup>, Ruibal prosi-

<sup>8</sup> El estreno se produjo seis años después de serle concedido el premio Álvaro Cunqueiro, que establecía en su convocatoria la puesta en escena de la obra galardonada. El Instituto Galego de Artes

guió su trabajo creador con dos piezas más: una, escrita al alimón con César Candelas, *Peter Buckley*, Premio de Teatro Radiofónico del Diario Cultural de la Radio Galega, en 2008 y *Delimvois*, llevada a escena en mayo de 2009<sup>9</sup> y publicada en el mismo año en Edicións Xerais. La primera lleva un sobretítulo significativo, “un firme traballador da derrota”, y recrea la historia de un boxeador cuya leyenda se forja por haber acumulado el mayor número de derrotas en el ring. La celebración de un fracaso, con lo que tiene de perspectiva antiheroica, engarza esta pieza con la de *Fume y Limpeza de sangue*, ejemplos de dramatización de ambientes de reconocida apariencia realista, con personajes de extracción ínfima, limítrofes o directamente señalados como lumpen.

Si esa es una de las líneas de creación ruibaliana, la otra es, sin duda, la distopía o la construcción de mundos autónomos, ya observada en *Terra queimada* y en *Insomnio*. Los personajes individualizados de sus “desgracias” son sustituidos en estas piezas alternativas por encarnaciones simbólicas, apenas esbozadas con un par de atributos que constituyen su esencia. En *Delimvois*, cuyo título ofrece un ingenioso ejercicio paronomástico sobre el limbo<sup>10</sup>, son tres los personajes: dos de ellos reconocidos por la ausencia de un sentido vital, Home Baixo Cego y Home Alto Xordo, y otro, una mujer llamada Castro, cuyos rasgos aparecen automatizados<sup>11</sup>.

---

Escénicas e Musicais (IGAEM), organismo de carácter público ahora sustituido por la Axencia Galega de Industrias Culturais (AGADIC) que era quien convocaba el premio, no cumplió lo establecido y dejó sin llevar a las tablas el texto de Rubén Ruibal. *Limpeza de sangue* hubo de esperar hasta que la compañía Espello Cóncavo lo estrenó en enero de 2011 en A Coruña.

9 La representación del estreno poseía una particularidad escenográfica: todo sucedía en el interior de una gran caja de cristal donde los personajes actuaban como una parte de un ensayo científico. Los espectadores rodeaban la caja por los cuatro lados, en una ya conocida vulneración de la cuarta pared teatral con el objeto también sabido de incorporarlos al experimento.

10 *Delimvois*, el nombre del espacio distópico, se conjuga en calambures que mezclan varios idiomas, en uno de esos característicos recursos dramáticos de Rubén Ruibal: *The Limbo is, Delim Bois, De Lime Bois*. Este recurso, que no se agota en el título sino que se extiende a lo largo de la pieza, le permite organizar las recurrencias verbales. En este sentido, Ruibal aprovecha al máximo los valores implícitos de los nombres propios y los dota de caracterización dramática, como es el caso del jardín en el que los personajes principales se encuentran que aparece nombrado como el Bosque de Lima.

11 No pasa desapercibida la tendencia ruibaliana a la composición dialógica como núcleo central de sus obras. No prolifera la corralidad o la presencia de muchos personajes en escena: prefiere los diálogos rápidos, ingeniosos, repletos de réplicas, entre dos personajes, pero también resulta notoria la incorporación de una tercera persona, en ocasiones atemperante, en ocasiones disruptiva. En *Terra queimada* esta fórmula del trío, con preponderancia de dos protagonistas, ya aparece de modo resuelto.

La obra parte del célebre texto de Zamiatin, *Nosotros*, una de las más conocidas distopías del siglo XX, escrita a propósito de la irrupción de los regímenes totalitarios en los años 20, en particular el régimen bolchevique que el propio Zamiatin padeció. Se declara en el frontispicio de la obra la deuda adicional con Jacobo Paz, intermediario en esa imitación necesaria del escritor ruso. Ruibal pone delante de los ojos de los espectadores un experimento social, en el que los dos personajes principales, considerados como objetos de la experimentación, son sometidos a una constante medicación para evitarles el contagio de la memoria o las reliquias del pasado, con el propósito de mantenerlos en un estado de beatitud permanente. De la dicotomía elemental entre la dicha sin libertad o la libertad sin dicha (esa contraposición formulada por Lenin en los términos conocidos de su pregunta retórica, “Libertad, ¿para qué?”), el Estado Único elige la primera y para ello desarrolla un sistemático plan, un régimen silencioso, mudo, capaz de controlar al mínimo detalle la felicidad del individuo, en la que no caben ni la imaginación ni la fantasía ni siquiera el pensamiento, tomados como delitos de la Gran Ley de ese Estado totalitario. La historia queda abolida: solo existe el futuro. De esta extirpación depende la dicha de las personas. El experimento con los dos personajes se salda con un esperanzador fracaso, con el triunfo del recuerdo y de la memoria sobre la farmacopea del control hegemónico.

En esta pieza se nota una acusada intelectualización de la trama y de la presentación de los personajes. Es rasgo de estilo en Ruibal, ya comentado, la narratividad de sus acotaciones, la incorporación de reflexiones o de imágenes difíciles de trasladar al escenario<sup>12</sup>. Aquí no solo las didascalias reproducen ese discurso dubitativo, deconstructivo, del narrador ruibaliano, sino que son los paratextos dramáticos los que ofrecen un interés particular por lo novedoso. Se abre el libro con un grabado de William Hogarth del año 1753, donde se hace observación satírica sobre la ignorancia de ciertos pintores acerca del concepto de la perspectiva. La inclusión del grabado halla en la construcción de uno de los personajes su justificación precisa. La cita de un fragmento de la *Historia de cronopios y famas* de Julio Cortázar se añade en la página siguiente, también referida a una metáfora relevante de la obra: la huella del escritor argentino se hace en este punto explícita. Un largo pasaje de *Últimas palabras de Copito de Nieve* de Juan Mayorga proporciona, aparte de una de las ideas centrales de la pieza, la referencia a Char-

---

12 En el texto de *Terra queimada* los personajes miran una caja con fotos. Las fotos aparecen descritas con detalle en la didascalia, como si fueran vistas por un Ojo controlador de todas las acciones. La solución de esa acotación solo puede ser salvada con la proyección de esas imágenes de cualquier forma innovadora. Las nuevas tecnologías permiten salvar esas dificultades en otro tiempo imposibles.

les Le Brun, director de la Académie Royale de Peinture de París, y sus veintiuna maneras de expresar sentimientos con el rostro; otro de los guiños característicos de Ruibal de incluir en sus obras las referencias librescas a otros libros de teatro, como veíamos en *Limpeza de sangre*. Un fragmento de *Estado Único* de Jacobo Paz, que da pie a la obra<sup>13</sup>, y una viñeta de El Roto de El País (21 de marzo de 2009), que luego será comentada en la obra, completan las seis páginas inusuales de preliminares. Las referencias a Cole Porter y su *Begin the Beguine* en uno de los títulos de los segmentos dramáticos en que está dividida la obra no hacen más que corroborar el creciente interés de Ruibal por dotar a sus piezas de una mayor carga intelectual, o al menos libresca o culturizada.

### 3. Vanesa Sotelo

#### 3.1 Trayectoria. Rasgos generales

Adscrita a la dramaturgia emergente actual<sup>14</sup>, Vanesa Sotelo es una de las voces más sobresalientes del panorama teatral gallego y español. Sus diez años de trayectoria artística –tanto en el ámbito escénico como en el literario– comprenden algunos de los premios de literatura dramática más significativos del país. Prueba de ello es la publicación de sus piezas –bien inéditas, bien escritas *ad hoc*– en diversas antologías y volúmenes colectivos, que no dejan de contribuir a la canonización de su teatro. Son casos como el de *Kamouraska*, incluida en una antología de reciente publicación titulada *Dramaturgas del siglo XXI*<sup>15</sup>; el de *Frontera*, texto breve

13 El texto de Jacobo Paz fue publicado en la revista de teatro *Casahamlet*, en mayo de 2008; uno de los personajes sale a escena con una revista pornográfica que esconde dentro de otra más grande titulada Casahamlet. Este tipo de guiños culturalistas, sin duda tamizados por una ironía destructiva, son propios de la dramaturgia de Ruibal.

14 Eduardo Pérez-Rasilla, investigador eminente en teatro y artes escénicas, incluye a Vanesa Sotelo en la nómina de dramaturgas/os emergentes actuales en un artículo publicado en 2012 en el segundo número de *Don Galán. Revista de investigación teatral*, titulado “Notas sobre la dramaturgia emergente en España”. A este trabajo hay que sumar la introducción que escribe para el monográfico de la revista *Acotaciones* en la que analiza con detalle el texto *Frontera* y apunta, entre otras cosas, la innegable influencia de Foucault y Kafka en el teatro de Sotelo en relación a las ideas de control y cumplimiento de normas que se repiten de forma recurrente en textos como *Panóptico*, *Expostas* o *Campo de covardes*.

15 Hay grabación de esta pieza de Vanesa Sotelo en *Teatro.es*, (INAEM): <<http://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=26258>>.

publicado en 2012 en el número 28 de la revista *Acotaciones*, un monográfico dedicado al teatro español del siglo XXI que acoge la publicación de siete piezas breves de jóvenes escritoras; o *Eurívoros*, pieza publicada por la editorial Laivento en *Banqueiros*, una antología de veinte textos breves escritos por dramaturgas y dramaturgos gallegos sobre la crisis económica actual.

La relación de Sotelo con el teatro data –si no antes– de sus años de participación en el Aula de Teatro de la Universidade de Santiago de Compostela en 1999, donde se licenció en Periodismo. Cursó también estudios de Dirección Escénica en la Escola Superior de Arte Dramática de Galicia al tiempo que trabajaba en la compañía Teatro do Aramio y que sus primeros textos, *Azotea* (2004)<sup>16</sup>, *Panóptico* (2008) o *Timisoara* (2009), se comenzaban a publicar en revistas y editoriales especializadas en teatro. Tras una estancia de estudios en Francia donde forma parte de los grupos de teatro de la Université de Rennes II y de la Asociación de Amphi Théâtre, vuelve a trabajar con Teatro do Aramio y dirige los montajes *O asasino sorrinte* (2005) de Jean Marie Piemme –espectáculo premiado en el certamen Na Vanguarda– y *E os cans calabran* de Aimé Césaire (2006). Su trabajo llega a la compañía pública de teatro de Galicia en 2008 gracias al programa “dramaA3” –junto a Rubén Ruibal y Jacobo Paz–, proyecto de dramaturgia residente en el Centro Dramático Galego que dará como fruto la obra ya citada *Estigma*. En 2009, Junto a Gena Baamonde y Eva Freixeira, presenta *Corpo-puta-vaca-berro*, también como artista residente en el CDG, resultado del laboratorio escénico en el que investigan nuevas formas de presencia escénica desde un punto de vista de lo femenino en la contemporaneidad. El reconocimiento y la consolidación de su trabajo como dramaturga llega en los dos años siguientes, cuando tres textos escritos en 2010 y 2011 son premiados: Premio del “Diario Cultural” de Teatro Radiofónico convocado por la Radio Galega por *Indoor*, el Josep Robrenyo por *Memoria do incendio* y el Abrente de la Mostra Internacional de Teatro, por *Campo de covardes*. Su labor como dramaturga se ha desarrollado pareja a su actividad escénica: ha trabajado en compañías profesionales como Inversa Teatro en la que fue co-autora y actriz con *Expostas*, *Paper Dolls* y *Kamouraska*, o, más recién-

<sup>16</sup> *Azotea* se publica en el número 39 de la *Revista Galega de Teatro* de 2004, con presentación de Xosé Manuel Pazos Varela. Se había llevado a escena con anterioridad por la compañía Teatro no Aramio, nacida en el seno de la Universidade de Santiago durante el curso 2002-2003, integrada por cuatro componentes entre quienes figuraban Vanesa Sotelo, autora del texto y que asumió también uno de los tres papeles del espectáculo. Fue estrenado el 27 de mayo de 2003 en la sala Nasa bajo la dirección de Cecilia Carballido, con el siguiente reparto: UN-Fernando Moreira, DOUS-Xulia Gómez, OUTRA-Vanesa Sotelo. *Panóptico* fue publicado en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* de la Universidad Complutense en el año 2008. *Timisoara* vio la luz en Edicións Laivento en el año 2009.

temente, en Ut-Tópico Teatro y su espectáculo *Antiheroica*. Sus últimos textos publicados forman parte de diversos proyectos colectivos: en 2014 es seleccionada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música para formar parte del III Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales para el que escribe *Nome: Bonita* y en 2015 ha participado en la edición española del proyecto *365 women a year* con *El retrato de la Sibila*, texto sobre la artista Maruja Mallo. Además de la escritura dramática y la dirección e interpretación escénicas, ha ejercido la crítica teatral y el periodismo cultural en revistas como *Primer Acto* o *Revista Galega de Teatro*, de la que es subdirectora.

La obra dramática de Vanesa Sotelo gira alrededor de ciertos asuntos recurrentes que confieren gran homogeneidad a su trabajo. Sus textos constituyen propuestas de teatro político sobre relaciones de poder y formas de representación de la violencia, siempre desde una perspectiva feminista que explica toda su obra. La vigilancia y el control permanentes, la privación de libertad individual y de expresión, el sometimiento y el abuso son temas relevantes que ocupan buena parte de sus textos, en los que subyace la influencia inequívoca de Foucault. La violencia en el ámbito de lo público encuentra en las guerras y en las masacres bélicas mundiales la forma de representación más explícita. La mención y evocación –que no tematización– de diferentes conflictos armados –sobre todo de aquellos que han tenido menor repercusión mediática– figuran en diálogos de los personajes de forma recurrente, rasgo particular que entronca con las ideas de mortalidad y memoria, elementos centrales de su labor teatral.

Los textos de Vanesa Sotelo tienden a la construcción de diálogos cortos y directos, punzantes e incisivos, mientras que los párrafos de mayor extensión – casi breves monólogos– se destinan a la exposición de pensamiento íntimo. La propensión al interrogante y a la pregunta ahonda en la imposibilidad de la comunicación entre personajes. El fragmentarismo y la yuxtaposición de las escenas o partes –con frecuencia tituladas con sintagmas que aportan matices de significado añadido o que organizan la trama– constituyen el modo más frecuente de construcción de las obras: en ellas se percibe cierta querencia por las estructuras circulares y finales sin cerrar que profundizan la técnica de la recurrencia.

De la experimentación con el lenguaje a través de la derivación y la polisemia de las palabras proviene la comicidad patente en muchos de sus textos. Los juegos de contrarios y la creación de imágenes y asociaciones singulares, sumados al empleo de la ironía, son recursos principales en textos en los que el humor se emplea, con frecuencia, en la crítica al abuso de poder. En ocasiones rozan el absurdo en obras como *Eurívoros*, pieza de corte satírico sobre los abusos del sistema financiero capitalista: en el Banco Privado Nacional de Amputacións, dos traba-

jadores (Home Cortante 1 y 2) afilan sus instrumentos de incisión para cobrarse las deudas de la ciudadanía, que paga con partes de sus cuerpos las cuotas que no han podido abonar.

La formación intelectual de la autora aporta numerosas referencias literarias y cinematográficas a los textos: alusiones a personajes de la tragedia clásica a través de los que se explican ciertas conductas; mención de personajes novelescos tomados como voz de autoridad, como el caso de Berenice Einberg (protagonista de la novela *El valle de los avasallados*, de Réjean Ducharme), en *Kamouraska*; personajes que citan a Sábato, a Hölderlin, a Arendt, o que incluso llevan nombre de escritoras, como la Clarice de *Memoria do incendio*, trasunto de Clarice Lispector; la inclusión en el cuerpo del texto de los epígrafes de las obras, como las palabras de Alfonso Pexegueiro en *Nome: Bonita* o la cita de Tarkovski en *Memoria do incendio*; referencias al cine de David Lynch o inclusión de fragmentos de texto de films como *Léolo* de Jean-Claude Lauzon<sup>17</sup>.

### 3.3 *Nome: Bonita*

El último texto que Vanesa Sotelo ha publicado conjuga los elementos más relevantes de su poética dramática: la muerte, la tierra, la memoria, las mujeres. *Nome: Bonita* es el relato de la memoria de la historia de las mujeres muertas, encarceladas y exiliadas de las guerrillas de la Galicia de la Guerra Civil y del Sergipe brasileño o más bien la *desmemoria* demencial de estas mujeres en la vejez y de las hijas y nietas que buscan las raíces familiares. En la nota firmada por la dramaturga que precede al texto da cuenta de las figuras históricas que sirvieron de base para la creación de la obra: Maria Bonita, primera cangaceira, y las guerrilleras que la profesora Aurora Marco recupera del olvido en su libro *Mulleres na guerrilla antifranquista galega*.

<sup>17</sup> Como apunta Pérez Rasilla (2012), “Se advierte en la escritura emergente última la influencia de una cultura menos circunscrita a lo territorialmente próximo, adquirida a través de la lectura, del cine, del viaje, de la música o de las aulas, paradójicamente ajena y personal a un tiempo, lo que supone otro factor de tensión fecunda. Sin ánimo de incurrir en los lugares comunes sobre la globalización, parece difícil soslayar la circunstancia de una comunicación mucho más amplia, rápida y fluida con otros ámbitos, la posibilidad del viaje o la existencia de unos referentes comunes a jóvenes procedentes de lugares diferentes que no han hecho de su origen local un fundamento identitario como escritores. Los paradigmas y los motivos de los que se sirven para representar su visión del mundo los encuentran en ámbitos culturales clásicos o contemporáneos, pero de dimensiones universales, lo que no supone soslayar los problemas del aquí y el ahora, sino, por el contrario, reflexionar sobre ellos en un contexto histórico e intelectual más amplio, pero también más preciso.”

Dividida en tres grandes partes integradas por breves escenas, *Nome: Bonita* es un texto formalmente ambicioso que conjuga espacios y tiempos diversos –físicos y psíquicos– que conforman las diversas caras de una historia familiar cuyos relatos confluyen y se explican de forma progresiva, bajo la premisa de las palabras de Alma, personaje que da nombre a la primera parte del texto, sobre la imposibilidad de olvidar. “Elvira e Luísa” es el título de la breve escena que ocupa este pequeño monólogo y que, como se sabrá después, son los nombres de las hermanas que perdió en la guerra la madre de Alma, Lucía. A tenor de la composición fragmentaria que se emplea como técnica para el diseño de la estructura de la obra, sigue un fragmento de una carta fechada en Vigo, septiembre de 1965, que introduce un segundo elemento de la historia familiar que se presenta: la hija de Esperanza que escribe a su madre. A partir de este momento la acción se sitúa en el año 2004, a partir del periplo que realiza Alma entre Vigo, Rio de Janeiro y Aracaju.

A lo largo de toda la obra, la botánica y los árboles –el drago y el loto de forma particular– se emplean como metáfora de dos ideas fundamentales: por una parte, la búsqueda de las raíces familiares; por otra, el olvido como posibilidad de renacer o de dejar atrás la propia identidad. Ambas tienen que ver con el drama del exilio de las mujeres guerrilleras perseguidas por el régimen franquista, encarnado aquí en las figuras de Albina y Ausencia-Esperanza, abuela de Alma, cuya identidad descubre en Sergipe. Las escenas escritas por Alba, y que ensaya con Alma, sirven para poner de relieve la historia de la vida de las mujeres, que, como Maria Bonita y Dadá, fueron raptadas para entrar en el *cangaço*.

Parece claro el paralelismo que se establece entre estas mujeres y las guerrilleras de Galicia, protagonistas de la segunda parte del texto. La acción se sitúa en la provincia de Ourense en 1940 y en una cárcel del interior de Galicia a la que es llevada Ausencia, acusada de colaborar con la guerrilla republicana. Las escenas ponen en valor, a través de la historia de este personaje femenino, el papel de la mujer en la guerra, y recogen los modos de violencia a los que fueron sometidas: violaciones, torturas y despojamiento de sus hijos, sumado todo ello a la obligación del exilio y a la lucha vital por no mirar atrás. Reivindica este texto la idea de la mujer como depositaria del deber de crear palabras nuevas que conformen una nueva conciencia libre y justa.

La obra termina con una breve tercera parte, titulada “Dadá” –la primera mujer en tomar las armas en el *cangaço*, que sirve como inspiración a las trabajadoras de la fábrica textil de Salvador de Bahia, entre las que figuran Albina y Ausencia–, con la condena a la guerra de Gaza definida como vergüenza internacional y con un extenso poema dramático en primera persona que explicita la lucha de las

mujeres de la historia por seguir avanzando.

En *Nome: Bonita*, además de recuperar la olvidada figura de las guerrilleras desde la perspectiva de la escritura dramática, hay una apuesta explícita por tender puentes con la lusofonía. En la “Nota prologal” que antecede al texto, Sotelo expresa su deseo de que en la puesta en escena de la obra la palabra de los personajes de procedencia portuguesa y brasileña sea pronunciada en su lengua de origen. El compromiso ideológico-lingüístico que subyace en la apuesta por la lusofonía como proyecto cultural no deja de ser un elemento definitorio del carácter político que explicita el teatro de Vanesa Sotelo<sup>18</sup>.

#### 4. Conclusión

Rubén Ruibal y Vanesa Sotelo son paradigmas representativos de la creación dramática en Galicia. La heterogeneidad de las dramaturgas y dramaturgos no impide ver una línea común que tanto Ruibal como Sotelo desarrollan: el ejercicio de un teatro político, de denuncia, de dialéctica ideológica. En ocasiones, con la construcción de una polis en la que se sustancian las tensiones y el conflicto de las clases, con la representación de las jerarquías y las contraposiciones de poder. En otras, con la mimesis, de orden aristotélico, de las fuerzas de la historia, con personajes con nombres y apellidos, nítidamente perfilados para dar cuenta de las derrotas y del fracaso. Entre esas dos dramaturgias, con los grandes territorios intermedios que combinan ambas perspectivas, anda el juego de estas dos voces singulares y al tiempo ejemplares, probablemente hoy en día las más interesantes y ricas del panorama teatral gallego.

#### Bibliografía citada

- LÓPEZ SILVA, INMACULADA (2002), “Roberto Vidal Bolaño e a literatura dramática en Galicia”, *Casahalmes. Revista de Teatro*, 4: 88-91.
- PAZ GAGO, JOSÉ MARÍA (2000), “Valle Inclán y el teatro gallego”, *Signa*, 9: 50-63.

---

<sup>18</sup> Sobre estas cuestiones y sobre la poética de Vanesa Sotelo es clarificadora la entrevista en video concedida a la revista *Don Galán*, 2: <[http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3\\_11](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/video.php?vol=2&doc=3_11)>.

- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2012), “Notas sobre la dramaturgia emergente en España”, *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2.
- , (2012), “Teatro breve de escritoras jóvenes”, *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 28: 77-90.
- RUIBAL, RUBÉN (2007), *Limpeza de sangue*, Vigo, Xerais.
- , (2008), *Fumel/Insomnio*, con Carlos Losada, Santiago de Compostela, Estaleiro Editora.
- , (2016), “Unha panorámica fallida do teatro galego no século XXI”, *Teatros y escenas del siglo XXI*, eds. Mónica Molanes; Cristina Ferradás. Vigo, Academia Editorial del Hispanismo: 347-54.
- SOTELO, VANESA (2010), *Memoria del incendio*, Bilbao, Artezblai.
- , (2012), *Memoria do incendio*, Ourense, Difusora.
- , (2012), “Eurívoros”, *Banqueiros*, A Coruña, Edicións Laiovento.
- , (2015), “Nome: Bonita”, *Dramaturgias actuales* [07/06/2015] <[http://www.muestra-teatro.com/dramaturgias\\_actuales/](http://www.muestra-teatro.com/dramaturgias_actuales/)>
- TARRÍO, ANXO (2013), *Roberto Vidal Bolaño na historia do teatro galego* (Conferencia pronunciada no salón Nobre de Fonseca na Universidade de Santiago de Compostelas o día 16 de maio de 2013 co gallo do Día das Letras Galega), Universidade de Santiago de Compostela.
- TORRE RODRÍGUEZ, RICARDO (2014), “Sobre la escena gallega actual: algunos cultivadores y su proyección docente”, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, ed. José Romera Castillo. Madrid, Verbum: 251-64.
- VILAVEDRA, DOLORES (2010), “Political autonomy and Literary Institutionalization in Galicia”, *New Spain, New Literature*, eds. Luis Martín-Estudillo; Nicholas Spadaccini. Nashville, Vanderbilt University Press: 129-30.