

«PARA AGARRARSE A LA TIERRA»:
MEMORIA E IDENTIDAD EN *NOME: BONITA* (2014),
DE VANESA SOTELO

Joel Hernández Martín
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La actriz, dramaturga y directora teatral gallega Vanesa Sotelo (1981) realiza, a través de su escritura dramática, una búsqueda poética de la identidad en sus personajes femeninos. En textos como *Nome: Bonita* (2014) late siempre la misma inquietud: el alcance del conocimiento a través del hallazgo de las raíces, del encuentro con los ancestros o de la comprensión de cuestiones profundamente personales e identitarias. Junto a este teatro de la identidad, Sotelo desarrolla un teatro de la memoria, al recuperar figuras femeninas históricas del contexto social e histórico gallego. En este sentido, sus protagonistas son grandes figuras olvidadas por la Historia que desempeñan su propia indagación como un acto de reivindicación. Buscan su identidad y, al mismo tiempo, su merecido lugar en la memoria colectiva. La presente investigación tratará de explorar las claves discursivas y de pensamiento de estas inquietudes de la dramaturga y, al mismo tiempo, se propondrá analizar cuáles son las herramientas dramáticas que utiliza para abordarlas en su texto dramático *Nome: Bonita*. En definitiva, esta investigación pretende destacar la figura de una dramaturga que no duda en utilizar su teatro para poner en valor a otras grandes mujeres de su acervo cultural.

PALABRAS CLAVE: teatro, memoria, identidad, femenino.

“TO HOLD ON TO THE GROUND”:

MEMORY AND IDENTITY IN *NOME: BONITA* (2014), BY VANESA SOTELO

ABSTRACT

Galician actress, playwright and theater director Vanesa Sotelo (1981) carries out, through her dramatic writing, a poetic search for identity in her female characters. In texts like *Nome: Bonita* (2014) the same concern always beats: the scope of knowledge through the discovery of roots, the encounter with the ancestors or the understanding of deeply personal and identity issues. Along with this theater of identity, Sotelo develops a theater of memory, by recovering historical female figures from the Galician social and historical context. In this sense, its main characters are great female figures forgotten by history who carry out their own inquiry as an act of vindication. They seek their identity and, at the same time, their deserved place in the collective memory. This article will try to explore the discursive and thought keys of these concerns of the playwright and, at the same time, it will propose to analyze what are the dramaturgical tools that she uses to address them in her dramatic text *Nome: Bonita*. In short, this research aims to highlight the figure of a playwright who does not hesitate to use her theater to value other great women of her cultural heritage.

KEYWORDS: theater, memory, identity, feminine.



1. INTRODUCCIÓN

La memoria y la identidad son dos conceptos que resultan revolucionarios en la sociedad actual. En un mundo cada vez más acelerado y cambiante, el arraigo con el pasado, el recuerdo de los ancestros y el autoconocimiento son un estorbo para el devenir imparabable de los acontecimientos. Es por esta razón por la que requiere gran valentía y habilidad dramática abordar estas cuestiones en la escritura dramática contemporánea. Para comprender la dimensión sociológica que conlleva tratar la memoria y la identidad en el teatro de hoy, es necesario analizar brevemente algunas teorías destacadas sobre la actualidad.

Los tiempos contemporáneos se caracterizan, según el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, por su estado líquido, es decir, por los continuos cambios. Esta idea está desarrollada principalmente en su obra *Modernidad Líquida* (1999) y, posteriormente, se amplía en otros textos como *Amor Líquido* (2003), *Vida Líquida* (2005), *Arte ¿líquido?* (2007) o *Tiempos líquidos* (2007). A lo largo de todos estos trabajos, el pensador polaco elabora una de las teorías más debatidas para concebir la posmodernidad. Según Bauman, la humanidad vivía anteriormente en un mundo sólido en el que todo era estable y casi eterno. Sin embargo, el abandono del estado consistente de la realidad ha llevado a la civilización a vivir en un mundo inseguro, inestable y desconocido. En este sentido, los seres humanos buscan desesperadamente nuevas herramientas para la supervivencia en esta vida líquida, pues el ritmo frenético e incierto de la sociedad les abruma. En sus propias palabras:

La vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante. Las [...] preocupaciones que perturban esa vida son las que resultan del temor [...] a que no podamos seguir el ritmo de unos acontecimientos que se mueven con gran rapidez, a que nos quedemos rezagados, a no percatarnos de las fechas de caducidad, a que tengamos que cargar con bienes que ya no nos resultan deseables (Bauman 2017: 10).

Por lo tanto, la continua aceleración a la que se ha visto sometido el modo de vida contemporáneo ha creado una nueva manera de vivir en la civilización. Esta liquidez afecta a todos los planos de la realidad humana y define el siglo contemporáneo. Se estaría hablando de un proceso positivo si la licuación de la realidad hubiera sido voluntaria, esto es, si los humanos hubieran sido libres de derretir la modernidad por un interés propio. No es el caso. Como especifica Bauman (2017), lo trágico de este suceso recae en que la humanidad se ha visto forzada a vivir en un mundo cada vez más líquido sin haberlo deseado. Por lo tanto, los perjudicados y perjudicadas que deben subsistir en la fluidez no son libres de escoger otro modo de vida: están condenados a flotar sobre los vaivenes acuosos de la modernidad.

Asimismo, los valores que sustentan la nueva existencia, al ser líquidos y cambiantes, son también profundamente frágiles. Consecuentemente, es preciso caminar sobre el mundo con la mayor ligereza posible, ya que se corre el riesgo de quebrar el endeble y precoz tejido moral de la sociedad. Si en la volubilidad actual se transmutan continuamente unos valores por otros, no es posible que estos se solidifiquen y



se asienten. Por lo tanto, ya no hay nada objetivo y absoluto: vivimos en un mundo en perpetuo desorden y más cercano que nunca a la idea del caos. Continuando con esta idea, Bauman apunta que la clave para la supervivencia está –además de en la capacidad de clausurar y eliminar sin dolor– en la velocidad:

En un mundo pretérito en el que el tiempo se movía con mucha mayor lentitud [...], las personas intentaban salvar la angustiada distancia existente entre la pobreza de una vida breve y mortal y la riqueza infinita del universo eterno mediante las esperanzas de reencarnación o de resurrección. En nuestro mundo [...], si nos movemos con la suficiente rapidez [...], podemos seguir apiñando aún más vidas en el espacio temporal de una vida mortal (tantas, posiblemente, como las que nos podrían guardar en la eternidad) (Bauman 2017: 18-19).

El filósofo surcoreano Byung-Chul Han, por otro lado, expone en su ensayo *El aroma del tiempo* (2020) que la aceleración del mundo que implicaba la liquidez baumaniana es solo un síntoma de un proceso mucho más complejo que denomina la atomización del tiempo. Los efectos de esta transformación son la dispersión temporal y la ausencia de sensación de duración. Al dejar de estar regido por una estructura estable y ordenada, el tiempo se fragmenta y todos los momentos comienzan a ser semejantes entre sí. Han considera este proceso profundamente negativo para el ser humano y denomina las teorías de Bauman como ingenuas o reduccionistas. No obstante, coincide con el sociólogo polaco en la influencia que tiene en el mundo contemporáneo la incapacidad de clausurar. Para Han, esta es la verdadera raíz del problema que ha llevado a la humanidad a atomizar el tiempo. En sus propias palabras:

La tesis de la aceleración no detecta el verdadero problema, que consiste en que la vida actual ha perdido la posibilidad de *concluirse* con sentido (*sinnvoll*). De ahí proceden el ajeteo y el nerviosismo que caracterizan a la vida actual. Se vuelve a empezar una y otra vez, se hace *zapping* entre las «opciones vitales», porque ya no se es capaz de llegar hasta el fin de una posibilidad. Ya no hay historia ni unidad de sentido que colmen la vida. La idea de la aceleración de la vida para su maximización es errónea. Si se observa con detenimiento, la aceleración se descubre como una inquietud nerviosa que da tumbos de una posibilidad a otra. Nunca se llega a la tranquilidad, es decir, a un final (Han 2020: 26).

De acuerdo con las ideas de este filósofo, la aceleración del mundo no tiene como objetivo final experimentar todas las vidas posibles, como indicaba Bauman. Por el contrario, esta aceleración es un síntoma de la desesperación humana por buscar alguna posibilidad vital con sentido. Esto es, la vida cambia constantemente porque el ser humano es incapaz de encontrar una opción que satisfaga sus necesidades y le permita estar en el mundo sosegadamente. Se habla, por tanto, de una realidad en continuo cambio por el desasosiego de no encontrar significado alguno. De esta manera, Han dibuja un mundo de infinitos nuevos comienzos, pero ningún final reposado. Al contrario, lo que ocurren son innumerables desenlaces abruptos que llevan a intentar un nuevo inicio de una nueva posibilidad.



Frente a este frenético cambio sociológico, las reacciones artísticas no han tardado en sucederse. Muchas han sido las propuestas dramáticas que, frente a esta realidad líquida o atomizada, han querido destacar la memoria y la identidad como elementos claves para la reconstrucción social. Prueba de ello es el teatro de la alemana Dea Loher (1964), quien en sus textos suele reconstruir hechos pasados a través de la memoria colectiva en un entorno absolutamente atomizado.

Sin embargo, la tendencia del teatro de la memoria en la dramaturgia española actual no atiende únicamente a una reacción contra la liquidez o la atomización, sino que bebe de una tradición que durante décadas han mantenido viva diferentes dramaturgas. Esta tradición, ya en los inicios del siglo XXI, comienza a tomar un nuevo rumbo en voces como la de Vanesa Sotelo:

La existencia de cambios transcendentales de naturaleza científica y tecnológica, con un impacto indiscutible en lo económico y lo social, ha puesto de relieve la vigencia de las reflexiones sobre los procesos de construcción de la identidad colectiva y sobre la importancia del conocimiento de los acontecimientos históricos más influyentes en el desarrollo de las naciones y en la configuración de su tejido social. En este marco cobran cada vez mayor importancia las investigaciones y creaciones artísticas sobre la vida política, científica, cultural y social de los españoles y españolas que iniciaron el exilio tras el final de la Guerra Civil (Vilches de Frutos 2010: 11).

Efectivamente, en la dramaturgia española, el teatro de la memoria ha estado vinculado a los acontecimientos relacionados con la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista. En un mundo cada vez más acelerado, es muy difícil detenerse a reflexionar sobre el pasado y sobre los acontecimientos que han llevado a la sociedad a este punto. Las exigencias de la liquidez implican que las personas estén preparadas para cambiar de coche, cambiar de trabajo, cambiar de ideas, cambiar de marca de cereales, etc. Por lo tanto, este teatro español de la memoria ha pretendido romper esa vorágine acelerada y recuperar hechos históricos que determinan la situación española de hoy. En este sentido, siguiendo a Vilches de Frutos (2010), autoras como María Zambrano o María Teresa León comienzan desde el exilio una tendencia que continuarían dramaturgas como Laila Ripoll.

Tanto María Zambrano (1904-1991) como María Teresa León (1903-1988) crean a través de su teatro espacios fantásticos de libertad en los que sus personajes pueden dialogar acerca de la represión que viven en el exterior. Zambrano, en su obra *La tumba de Antígona* (1967), recrea las últimas horas de vida de la heroína sofoclea con unos diálogos llenos de reflexión y crítica hacia los conceptos del poder y la libertad. María Teresa León, algo menos alegórica que Zambrano, dibuja en su texto *La libertad en el tejado* (1948) a unos personajes en lo alto de un tejado madrileño dialogando sobre la vida, la Guerra Civil, los exiliados y los republicanos que han tenido que permanecer en la España franquista. Estas tendencias convergen de manera indiscutible en la dramaturgia de Laila Ripoll (1964). Esta dramaturga abarca el tema de la memoria histórica en muchos de sus textos dramáticos. Digna es de mención la línea que dibuja en *Atra Bilis* (2001), *Los niños perdidos* (2005) y *Santa Perpetua* (2011). En estas tres obras, Ripoll crea una suerte de trilogía de la



memoria de la España de posguerra a través de una estética de lo grotesco y lo esperpéntico. La propia dramaturga expresa su vinculación con este teatro de la memoria en intervenciones como la siguiente:

A mí el tema de la Guerra Civil me obsesiona muchísimo, probablemente por antecedentes familiares. Soy nieta de exiliados, eso marca [...]. Yo no puedo vivir de espaldas a esto. Me pone los pelos de punta, siento que es algo que debo a mi gente, a mis abuelos, a tanta gente que se quedó en el camino (Henríquez 2005: 119).

Todas estas referencias dramáticas conducen irrevocablemente a la figura de Vanesa Sotelo (Cangas do Morrazo, 1981). Esta actriz, dramaturga y directora teatral gallega tiene formación en periodismo y en dirección de escena. Comienza a escribir teatro en 2003 y tiene la oportunidad de participar como dramaturga residente para el Centro Dramático Galego en 2008 y 2009. Desde entonces, ha recibido diferentes distinciones y en 2014 fue seleccionada dentro del III Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del Instituto Nacional de Artes Escénicas con su obra *Nome: Bonita* (2014). Además, es la subdirectora de la *Revista Galega de Teatro*. La propia Vanesa Sotelo describe su escritura dramática de la siguiente forma:

Incomunicación, silencio, mujer, memoria, violencia... Son algunos de los temas que he visitado en los últimos años. Mi herramienta de trabajo es la lengua en la que no escribo en este momento: o galego. [...] Escribir... ¿Como qué? Como una forma de salir a buscar y volver con las manos vacías. Escribir como una forma de reconciliación. Una forma de canalizar la violencia. Una forma de sumergirse en el silencio más ruidoso y escuchar su grito. Escribir como una forma de conocimiento donde pueda explotar la poesía. Después de todo, tal vez no se pueda explicar al ser humano por la ciencia, pero puede entenderse por la poesía (Contexto teatral, s.f.).

Al haber nacido tras la transición democrática española, el teatro de la memoria que realiza Sotelo se aleja ligeramente de las propuestas temáticas de Ripoll, Zambrano o León. A pesar de esto, comparte con ellas una misma noción: la búsqueda de explicaciones a través del análisis del pasado. En este sentido, en el teatro de Vanesa Sotelo va a ser crucial la cuestión gallega y las referentes femininas olvidadas en la Historia del mundo gallego y lusófono. Esto se advierte en multitud de obras, como *O retrato da sibila* (2015), en la que recupera y reivindica la figura de la pintora surrealista gallega Maruja Mallo. También es evidente esta tendencia en su texto *Índigo* (2017), en el que entidades despersonalizadas buscan reconstruir recuerdos y una historia que les es ajena. No obstante, este artículo se centrará en el análisis de *Nome: Bonita* (2014), uno de los textos teatrales en los que más se perciben las inquietudes de la dramaturga con respecto al teatro de la identidad y de la memoria.



2. *NOME: BONITA*. LA MEMORIA Y EL OLVIDO

Nome: Bonita se entiende como una superposición de secuencias temáticas que poco a poco se van entretejiendo y conformando una historia única. Alma, bióloga especializada en las fases de enraizamiento de los dragos, viaja a Brasil por trabajo y, al llegar allí, sufre una pérdida de memoria y acaba en casa de Alba sin saber por qué. Poco a poco descubrirán que sus abuelas vivieron juntas durante décadas y que ambas dejaron atrás la Galicia de posguerra para lograr una vida en común en Sudamérica. Alma es nieta de Esperanza, a quien le fue arrebatada su hija recién nacida en la cárcel. Alba, por su parte, es nieta de Albina, que acompañó a Esperanza a Brasil.

En *Nome: Bonita*, las reflexiones en torno a la memoria cursan dos caminos diferenciados. Por un lado, late en el texto toda una disertación en torno a la pérdida y la reconstrucción de los recuerdos. Sotelo incluye diálogos en los que se discuten las diversas circunstancias de la demencia y del alzhéimer. El personaje de Esperanza está sucumbiendo a esta última enfermedad bajo los cuidados de Albina y de Alma. Hay numerosas escenas en las que se abordan las consecuencias del alzhéimer tanto en el paciente como en las personas cuidadoras:

EDUARDO. ¿Por qué estoy enferma si me encuentro bien?

Esa es la pregunta que resume esta epidemia de nuestro siglo desde que se descubrió en 1901.

ALBINA-OFF. ¿Es eso lo que le pasa? ¿Que su cerebro se está muriendo?

EDUARDO. El cerebro se muere.

ALBINA-OFF. ¿Y no hay marcha atrás?

EDUARDO. Es irreversible.

ALBINA-OFF. ¿Sabe si la memoria duele? ¿Lo que duele es la memoria o la falta de memoria? Ella siempre decía que no quería mirar atrás. Porque le dolía la memoria.

EDUARDO. El proceso es difícil. Sobre todo para las personas cuidadoras.

ALBINA-OFF. ¿Y mata pronto?

EDUARDO. No mata. Pero no se cura (2014: 131).

Asimismo, el personaje del neuropsicólogo realiza una narración homérica del pasaje de los lotófagos, un fragmento de la *Odisea* en el que Ulises y sus hombres llegan a una isla y olvidan todo al ingerir la planta del loto. Esta historia se recupera en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza y demuestra una inquietud constante por los diferentes procesos de olvido y recuerdo:

NEUROPSICÓLOGO: Olvidarse de regresar. Así pueden resumirse las consecuencias de la ingestión de loto por parte de aquellos hombres que acompañaban a Odiseo. Ulises. Odiseo o Ulises. Las personas que habitaban aquella isla en el Mediterráneo no los mataron. Las habitantes de aquella isla no los amenazaron. No los encadenaron. Ni los forzaron. Aquellas personas se limitaron a ser buenas anfitrionas y a invitarlos a participar de sus hábitos. Se limitaron a ser amables. Les dieron su comida. La tripulación aceptó y comió su comida. Y comieron las raíces de aquella planta. No los frutos. Las raíces. Tuvieron que llegar a aquella isla para olvidar. Con aquellas raíces, quien las comía, se olvidaba de regresar. Olvidaba su vida.



Olvidaba todo lo que había sido hasta aquel momento. Hasta aquel momento no habían sido nada. No existían. Aquellas raíces contenían un regalo: contenían la posibilidad de renacer. El precio que alguien pagaba por renacer era siempre el mismo: dejar de ser (Sotelo 2014: 143).

Además, otras tramas de la obra también abarcan el tema de los recuerdos. Como se ha explicado con anterioridad, el personaje de Alma llega a Brasil para comenzar una investigación biológica y, sin saber por qué, pierde completamente la memoria. Allí coincide con Alma, una actriz frustrada que es incapaz de interpretar porque olvida continuamente los textos de las escenas, así que se dedica a escribir. Por tanto, es evidente que la pérdida de recuerdos y los procesos mentales del olvido y la recuperación de la memoria son cruciales para comprender esta obra de Vanesa Sotelo.

Por otro lado, la dramaturga gallega también pretende poner en valor figuras olvidadas de la Historia femenina del mundo lusófono. En este caso, Sotelo recupera a Maria Bonita, la primera *cangaceira* de Brasil. Los *cangaceiros* eran bandas armadas paralelas a la ley en la zona del *Sertão*, áreas semidesérticas del nordeste brasileño. Estas organizaciones que luchaban contra el orden caciquil de la época estuvieron activas desde la mitad del siglo XIX hasta finales de la década de 1930. Maria Bonita (1911-1938) fue una de sus figuras más destacadas y, junto a su pareja Virgulino Ferreira da Silva (o Lampião), cometieron infinidad de asaltos hasta ser degollados en Sergipe tras ser traicionados por otro miembro de la organización. En la obra, Alba, la actriz frustrada sin memoria, está escribiendo una obra sobre Bonita:

ALMA. ¿Sobre qué escribes?

ALBA. Sobre nosotras.

ALMA. ¿También sobre mí?

ALBA. Sobre las que nos trajeron hasta aquí. Sobre mis abuelas. Sobre la ausencia de mi madre. Sobre Maria Bonita (2014: 145).

Asimismo, el texto es un homenaje a las guerrilleras antifranquistas que resistieron en los montes gallegos durante la Guerra Civil y tras la contienda, muchas de las cuales tuvieron que huir hacia el exilio durante los años cuarenta. Al trasladarse la acción del texto dramático a esta época histórica, Sotelo muestra las penurias de las guerrilleras gallegas y cómo algunas consiguen escapar hacia Brasil e intentan adaptarse en ese país a mediados del siglo pasado. Además, estos personajes –Esperanza y Albina– llegan al país sudamericano poco después de la ejecución de Maria Bonita y comentan en diferentes ocasiones este hecho, así como el horror que les produce que la cabeza de la *cangaceira* esté expuesta como trofeo de guerra. De esta manera, Sotelo conecta la trama de los años cuarenta con la trama de los personajes de 2014, no solo temáticamente, a través de la figura de Bonita, sino también a través de la relación familiar que une a Alma y Alba con Esperanza y Albina. La propia dramaturga explica así sus referencias para escribir esta pieza:

Nome: Bonita nació a raíz de varias figuras. La primera fue la de Maria Bonita, la primera *cangaceira*. La segunda fue la de las guerrilleras que la profesora Aurora



Marco rescata del silencio en su libro *Mulleres na guerrilla antifranquista galega*, editada por Edicións Laiovento. [...] En el presente texto no he querido usurpar ninguna de sus historias. Sólo lanzar una mirada desde la escritura dramática a la figura de las guerrilleras que como señala Marco *foron obxecto dunha dupla falta de memoria: por seren desafectas ao novo réxime e pola súa condición feminina* (2014: 118).

Además, esta necesidad de escribir y reescribir la Historia para mantener intacta la memoria se hace presente no solo en el hecho de que Vanesa Sotelo haya escrito *Nome: Bonita*, sino en la propia trama de esta obra. Algunos de los personajes de las guerrilleras antifranquistas son conscientes de lo esencial que es recuperar la memoria para poder avanzar como sociedad. En este sentido, se dirigen a Esperanza, la única entre ellas que sabe escribir, con la inquietud de que encuentre las palabras precisas para dejar documentada su historia y, de esta forma, cambiar el mundo. Así, la dramaturga pone en valor la importancia del lenguaje como herramienta para recuperar la memoria y entender el entorno.

Las que sigáis con vida tendréis que inventar palabras nuevas. Palabras que aún no hayan sido pensadas. Y desterrar las mortíferas. Tendréis que desvelar palabras vivas, inocentes y justas que hablen de este dolor impronunciado. Parir palabras que paren este grito que se repite desde hace tantos siglos. Y desterrar la barbarie (2014: 175).

De esta manera, la palabra se erige como el arma más eficaz para hacer persistir la memoria. Solo lo que se escribe o lo que se cuenta es lo que perdura. Los personajes femeninos de esta pieza son conscientes de que necesitan voces que escriban sobre ellas para poder marcar una diferencia. En este sentido, reivindican su propia figura y su propio lugar en el mundo a través de la palabra. Es por esta razón por la que el personaje de Esperanza, a pesar de ser muda, deja textos escritos en sus bordados para que las demás generaciones puedan entender lo que ocurrió. También es por este motivo por el que Alba, que fue criada por Esperanza como si fuera su nieta, escribe obras teatrales sobre las mujeres que la precedieron. Es por este mismo principio por el que Vanesa Sotelo ha escrito *Nome: Bonita*. La demiurga y los personajes comparten una misma vocación: recuperar la memoria de las grandes y pequeñas figuras femeninas a través de la palabra; dejar constancia de la Historia y de la intrahistoria que las ha llevado a todas hasta donde están y poner en valor, en un mismo plano, las grandes hazañas de Maria Bonita y los cuidados de Albina a Esperanza cuando estaba enfermando de alzhéimer. En síntesis, pretende reivindicar la memoria de la nación gallega y de la lusofonía desde una perspectiva eminentemente femenina.

Es en este punto en el que entra en juego el concepto de identidad. Los personajes femeninos de *Nome: Bonita* descubren su propia identidad a medida que van recordando y conociendo más acerca de sus antepasadas. La memoria, en consecuencia, se entiende como una herramienta para entrar en contacto con la comprensión de una misma. El personaje de Alma, que llega a Brasil y pierde la memoria, comienza a recuperar recuerdos cuando participa en el juego metateatral de interpretar con Alba los textos que esta última escribe. Durante una representación de la vida de Maria Bonita, Alma recuerda de pronto su nombre:



Deshaciendo el personaje.

ALMA. Alba...

ALBA. ¿No te gusta? No pasa nada si no te gusta.

ALMA. Alma. Me llamo Alma.

ALBA. Sabía que escribir tenía que servir para algo.

ALMA. Para devolverme el nombre.

ALBA. Para abrir la memoria.

ALMA. Pero ya no recuerdo nada más (2014: 148).

Asimismo, estos personajes van descubriendo poco a poco la relación que las vincula. Sotelo desdibuja el concepto tradicional de familia para hacer apología de una red de vínculos y apoyos que funcione como un verdadero núcleo. El personaje de Esperanza, a quien le es arrebatada su hija en Galicia nada más nacer, consigue escapar a Brasil con su amiga Albina y, desde ese momento, crean una unión inquebrantable hasta la muerte. Alma, que es hija de aquella niña abandonada en Galicia, y Alba, que es hija de Albina y ha sido criada por ella y Esperanza, no están vinculadas a través de la sangre. Sin embargo, cuando descubren este entramado relacional que las une, se consideran familia. Además, inventan nuevas palabras para redefinir la nueva identidad familiar que han creado entre las dos:

ALBA. Si tu madre es hija de Esperanza, entonces somos co-nietas. ¿Cómo se llama a las nietas que comparten abuela?

ALMA. ¿Primas?

ALBA. Deberíamos ser co-nietas.

ALMA. Debemos ser lo que queramos.

ALBA. Pero mi madre no era hija de Esperanza.

ALMA. ¿Cómo se llamaba tu madre?

ALBA. Amalia. Como la cantante de fado.

ALMA. No la parió pero te crío. A mi madre la parió pero no la crío. Somos complementarias.

ALBA. Paralelas. Separadas sólo por una letra y por un océano.

ALMA. Convergentes. Separadas sólo por un océano y por una letra (2014: 162)

La identidad en la pieza también está muy relacionada con los nombres. Especialmente, el personaje de Esperanza muestra una crisis de identidad que se va solventando a medida que, poco a poco, le van cambiando el nombre. En un principio, el personaje se llama Ausencia:

EDUARDO. ¿Quieres que te llame Ausencia?

AUSENCIA. Yo no soy Ausencia.

EDUARDO. Es lo que pone en tu cartilla.

AUSENCIA. Es de lo que quisieron llenarme la vida pero no es lo que soy. Y tú no vas a hacerme tu novia nunca, ¿entiendes? (2014: 170).

También la llaman Bonita y, finalmente, cuando llega con Albina a Brasil a bordo del barco Cabo de Buena Esperanza, Albina dice a los oficiales que su compañera –que a estas alturas de la pieza ya es muda– se llama Esperanza. Esto va a



cambiar la identidad del personaje y le va a hacer encontrar finalmente una identidad con la que se siente cómoda:

ALBINA. ¿Desde cuándo eres utópica?

ESPERANZA. *Escribo*. Desde que me llamaste ESPERANZA (2014: 204).

No obstante, Esperanza no es el único personaje en el que el nombre es significativo. La guerrillera compañera de celda de Esperanza a la que ejecutan en Galicia se llama Inocencia, en un gesto claro de ironía por parte de Sotelo. Además, como ya se ha advertido, los personajes de Alba y Alma están solo separados por una letra. Alba, además, declara que no puede ser actriz porque se queda *in albis* cada vez que interpreta, lo cual nos da una pista más de la estrecha relación entre los nombres de los personajes y su identidad.

Por último, el hecho de que Alma esté investigando los procesos de enraizamiento de las plantas no es fortuito. El personaje trata de analizar si es posible la adaptación de un drago que crece en Galicia en las tierras semidesérticas del nordeste brasileño. Además, se pregunta continuamente cuál es la función de la raíz. En ocasiones opina que la raíz sirve «para agarrarse a la tierra» (Sotelo 2014: 124) y, en otras, para «mantener las hojas unidas a la tierra» (Sotelo 2014: 166). Esto es una alegoría de la disertación acerca de memoria e identidad que plantea Sotelo a lo largo de este texto dramático. Por un lado, la raíz, esto es, la identidad, sirve para aferrarse al terreno y, por lo tanto, pervivir en la memoria. Por otro, la raíz permite mantener a las hojas unidas, de la misma manera que el descubrimiento de la identidad ha posibilitado la unión de Alma y Alba, que estaban separadas por el Atlántico, ajenas a su condición de *co-nietas*. En definitiva, la raíz es el centro de la investigación de Alma y, finalmente, acaba conociendo multitud de cosas sobre su propio origen, en otras palabras, sobre su propia raíz. Siempre existen metáforas, pero, en palabras del propio personaje, «lo que no hay siempre son lectores de metáforas» (Sotelo 2014: 124).

3. HERRAMIENTAS DRAMATÚRGICAS EN *NOME: BONITA*

A continuación, serán comentadas algunas herramientas dramatúrgicas que Sotelo utiliza en esta pieza y que este análisis considera destacables en tanto que complementan perfectamente el nivel discursivo de la obra. *Nome: Bonita* presenta muchas de las características de las nuevas escrituras escénicas. López Antuñano (2018) indica que en las dramaturgias contemporáneas se aprecia la predominancia del individualismo en textos autorreferenciales, el reflejo de la realidad más próxima al creador o a la creadora, la abstracción y la polisemia en el mensaje, unas nuevas formas dialógicas, el abandono de las formas tradicionales en la estructura, la mezcla de lenguajes y la participación del espectador para completar la recepción. Todas estas particularidades están presentes en este texto de Sotelo, que compone un texto con referencias muy personales y con referencias a su entorno más próximo: el mundo gallego y la lusofonía. Además, la dra-



maturga juega con la estructura y el lenguaje para adecuar su discurso a la forma dramaturgica de una manera orgánica.

En primer lugar, es necesario realizar algunas valoraciones en cuanto a la estructura que la dramaturga emplea en este texto dramático. *Nome: Bonita* está colmada de pequeños conflictos organizados en una superposición de tramas. Las microsecuencias que se suceden continuamente se encuentran vinculadas y crean una profusa red de situaciones que acaban conformando una historia completa. En este sentido, en la obra conviven paralelamente diversos ejes temáticos, espaciales y temporales. Algunos de ellos son la trama de Alma con su pareja Eduardo en Galicia antes de que este viaje a Sudamérica para su estudio biológico, la trama de Alma en Brasil intentando recobrar la memoria con Alba, la trama del neuropsicólogo comentando el caso clínico de Esperanza y su compañera Albina o las diferentes calamidades de Albina y Esperanza en su tránsito de la guerrilla gallega al exilio brasileño en la década de los cuarenta. Todas estas secuencias se van desarrollando sin seguir un orden lógico o canónico, de manera que el lector o el espectador advierte fragmentos individuales de la historia que es necesario ordenar durante la recepción.

Dicha superposición de planos espaciales, temáticos y temporales da lugar a una estructura rizomática, esto es, una estructura compuesta por microsecuencias que se relacionan entre sí. Un rizoma es un tipo de raíz en el que es muy difícil distinguir el tallo principal y los tallos secundarios, pues todos se conectan creando una profusa red. De la misma manera, en filosofía o literatura se denomina rizomático a aquel pensamiento o discurso que está compuesto por pequeñas secuencias y que van conformando un todo unitario. Así, con una estructura como la de *Nome: Bonita* es posible para los espectadores construir su propia ficción rellenando los espacios de libre interpretación que haya dejado la dramaturga, que son, en ocasiones, los propios huecos en la memoria de los personajes y que estos pretenden rellenar. Esta práctica creativa requiere un público activo, capaz de reflexionar a lo largo de la obra y que active ante ella sus mecanismos de recepción, interpretación y creación.

Además, esta estructura rizomática está enmarcada en tres partes que Sotelo diferencia con los títulos Alma, Ausencia y Dadá. La primera parte, Alma, gira en torno a la historia de este personaje, su llegada a Brasil y el descubrimiento de su identidad tras conocer a Alba y a su abuela. En la segunda parte, Ausencia, se muestra la trama de Ausencia-Bonita-Esperanza, la lucha antifascista, el exilio brasileño y las condiciones de las mujeres de la época. En la última parte, titulada Dadá, se vuelcan unas reflexiones que van desde los hechos de la pieza hasta cuestiones de actualidad como el conflicto de Gaza.

Precisamente esta última parte de *Nome: Bonita* merece especial atención, ya que muestra una forma de escritura lírica. Sotelo compone un poema de versos libres y sin rima en el que transita por distintos razonamientos que conectan las secuencias de la pieza con la actualidad. Esto completa la mezcla de lenguajes que realiza la dramaturga en este texto dramático, ya que a lo largo de la obra combina el diálogo teatral con fragmentos más narrativos (como las intervenciones del neuropsicólogo narrando los fragmentos homéricos o las características del alzhéimer) y, finalmente, el género lírico del segmento titulado Dadá. Asimismo, es destacable que en esta última parte no se indica qué personaje interviene para enunciar cada



verso. Se compone, así, una voz común que aglutina a todas las entidades dramáticas que han actuado en la pieza. No deja de ser irónico que, en una pieza en la que los personajes han intentado encontrar su propia identidad, todo finalice con una voz universal y unificadora:

Estamos llenas de esperanza.
El miedo no acaba porque la esperanza tampoco acaba.
El dolor no acaba porque el amor no acaba.
La historia no acaba porque nada acaba.
Aquellas mujeres murieron pero no desaparecieron.
Sus huellas se enraizaron al suelo.
Para no desviarse de la historia (2014: 217).

En definitiva, *Nome: Bonita* es un texto en el que Vanesa Sotelo deja claras sus intenciones. A través de su teatro, esta dramaturga gallega pretende poner en valor a las mujeres, su identidad y su memoria. En un mundo caótico que avanza con múltiples y frenéticos cambios, tentativas dramáticas como estas son necesarias para conectar con lo propio, para recordar los orígenes y (¿por qué no?) para agarrarse a la tierra.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmunt (2017): *Vida líquida*, Barcelona: Espasa.
- CONTEXTO TEATRAL (s.f.): *Vanesa Sotelo*. <https://www.contextoteatral.es/vanesasotelo.html>.
- HAN, Byung-Chul (2020): *El aroma del tiempo*, Barcelona: Herder.
- HENRÍQUEZ, José (2005): «Entrevista con Laila Ripoll», *Primer Acto*, 310: 118-127.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2018): «Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma», *Pygmalion*, 9 y 10: 15-37.
- SOTELO, Vanesa (2014): *Nome: Bonita*, Madrid: INAEM.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca (2010): «Entre tumbas, desvanes y tejados: los espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo», en Laila Ripoll, *Los niños perdidos*, Oviedo: KRK.



