

MARÍA VELASCO

Primera sangre

XXXI Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela

Sin la autorización por escrito de la editorial, no se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni tampoco su tratamiento o transmisión por ningún medio o sistema.

De igual manera, todos los derechos que de ella dimanen, cualquiera que sea la naturaleza de estos, así como las traducciones que puedan hacerse, incluyéndose igualmente las representaciones profesionales y de aficionados, las películas de corto y largo metraje, recitación, lectura pública y retransmisión por radio o televisión, quedan estrictamente reservados. Se pone un especial énfasis en las lecturas públicas, cuyo permiso deberá asegurarse por escrito.

Las solicitudes para la representación de esta obra, de cualquier clase y en cualquier lugar del mundo, habrán de dirigirse a Sociedad General de Autores y Editores, SGAE, en la calle de Fernando VI número 4, 28004 Madrid, España.

MARÍA VELASCO

Primera sangre

Primera edición, 2023

© De *Primera sangre*: María Velasco González

© Del prólogo: Cipriano Argüello Pitt

© Para esta edición: Fundación SGAE, 2023

Coordinación editorial: Pilar López

Diseño gráfico y de cubierta: José Luis de Hijes

Maquetación y procesos digitales de edición: spandaeditorial.com

Corrección: Susana Pulido

Logotipo de la colección: Francisco Nieva

Imprime: Estugraf Impresores, SL

Esta obra ha tenido el apoyo para su creación del Ministerio de Cultura y Deporte a través de la convocatoria de las ayudas a la creación literaria correspondientes al año 2021.



Edita: Fundación SGAE

Bárbara de Braganza, 7, 28004 Madrid / publicaciones@fundacionsgae.org

www.fundacionsgae.org

ISBN: 978-84-8048-944-7

ISBN electrónico: 978-84-8048-945-4

DL: M-28361-2023

Índice

Prólogo: <i>Lo que no se dice no se calla</i> Cipriano Argüello Pitt.	7
Primera sangre	13
NO ECHÉIS VUESTRAS MARGARITAS A LOS CERDOS	19
QUIEN NO SE HAYA ESCONDIDO TIEMPO HA TENIDO	21
PRIMERA SANGRE	25
NECESIDADES ESPECIALES	33
LAS PENAS SABEN NADAR.	39
LOS 40 CRIMINALES	43
‘IN HEAVEN’	47
LA PRUEBA DEL PAÑUELO, ROSAS Y LUCEROS	51
CHICHO ME TOCA	57
RUEDA DE PRENSA	59
PRIMERA COMUNIÓN	61
‘WHO IS AFRAID OF THE BIG BAD WOLF’	67
DÍA DE MUERTOS O HALLOWEEN	73
CULTURA DE LA VIOLACIÓN	77
‘COLLIGE, VIRGO, ROSAS’	79
DEJAD QUE LAS NIÑAS SE ACERQUEN	83
FLORES DE UN DÍA	89
‘DELIRIUM TREMENS’	93
‘WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE?’ . DESIERTO FLORIDO	97

Lo que no se dice no se calla¹

“Cuando el niño era niño, / andaba con los brazos colgando, / quería que el arroyo fuera un río, / que el río fuera un torrente, / y este charco el mar. / Cuando el niño era niño, / no sabía que era niño, / para él todo estaba animado, / y todas las almas eran una. [...] Cuando el niño era niño / era el tiempo de preguntas como: / ¿Por qué yo soy yo y no soy tú? / ¿Por qué estoy aquí y por qué no allá? / ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio? / ¿Acaso la vida bajo el sol es tan solo un sueño?”.

Peter HANDKE, “Cuando el niño era niño”

¿Cuál es nuestro primer encuentro con la muerte? ¿Cuándo nos dimos cuenta de que también vamos a morir? El misterio ocurre porque no sabemos nada de la muerte. No sabemos cuál es o será la experiencia real de morir.

Recuerdo claramente cuando un compañero de escuela murió a los nueve años en un accidente estúpido. En la infancia vivimos nuestras primeras experiencias de duelo, y nos golpean en el cuerpo. Son nuestras primeras experiencias con la muerte, con lo innombrable.

El duelo que produce cualquier pérdida es un combate entre dos fuerzas: la de la vida, el impulso vital, el deseo, la posibilidad, la esperanza de un futuro; y la de lo irremediable, lo que desaparece, lo que se pierde, lo que ya no está y no estará.

En la infancia esa batalla es permanente, los fantasmas se vuelven más presentes y reales que nunca. El teatro y la infancia en este

¹ Wittgenstein dice: “De lo que no se puede hablar es mejor callar”.

sentido se parecen, son territorios de constante tensión entre lo que emerge y lo que desaparece. La infancia (*infantia*), etimológicamente “lo sin voz”, no es la imposibilidad de comunicar, sino justamente la expresión de lo que no hay otra manera de nombrar. La infancia, como el teatro, nombra lo innombrable.

Y en ambos casos, la infancia y el teatro, la metáfora es lo que fundamenta el juego, aquello que permite ver y nombrar lo que es imposible de otra manera. El teatro es solo posible gracias a su condición fantasmática, a sus espectros. En *Hamlet*, cuando aparece el fantasma del padre muerto, Hamlet dice: “¿Quién anda ahí?”. Esa pregunta es fundante para el teatro; el espectro del otro es quien construirá nuestra subjetividad. El otro, en el teatro como en la infancia, construye la alteridad que es fundamental para la supervivencia. No hay posibilidad de vida sin fantasmas. Lo fantasmático, si se pierde el miedo, puede ser un buen consejero que nos devuelva a lo vital.

El teatro danza con sus fantasmas, los convoca a través del juego, es un dispositivo güija como se plantea en *Primera sangre*, donde la palabra emerge. En el teatro nō, por ejemplo, los actores golpean el suelo con la intención de despertar a los muertos para que los acompañen en la danza que es la actuación. Los edificios teatrales, se suele decir, están llenos de fantasmas. El fantasma es un espectro de lo real. Media con el deseo, lo circunscribe y lo alienta. Sin fantasma no hay deseo, diría Lacan.

Solo se puede actuar con los huesos de los muertos, y en ese sentido la tradición será siempre una consejera, pero también alguien de quien escapar, con quien discutir. El teatro junto con la música y la danza son artes anacrónicas, puesto que instalan una problemática compleja en la re-presentación del tiempo. El presente y el pasado se vuelven uno, y de ahí su condición espectral.

En *Primera sangre*, Laura, el personaje de la niña muerta, está entre nosotros, nos acompaña recordándonos que estamos vivos. María, el personaje que se llama igual que la autora, dice: “Me encuentro frente a una historia que no quiero conocer”. Pero la escritura es una manera de conocer, es un pensamiento en acto, una práctica de (auto)conocimiento, si es que fuese posible. María Velasco asu-

me el dolor de la pérdida desde un acto poético. Cualquier escritura, como acto creativo, comienza en un sí, que también puede ser una oposición. Ese sí, vale aclarar, no tiene nada que ver con la ingenuidad, sino con la posibilidad de afrontar aquello que duele. Hablar de abusos a mujeres, a niños, a minorías, exige afrontar el dolor de manera implacable desde una posición de divergencia con lo dado. La historia se repite en todo el planeta y no cesa. Una repetición que no acaba, siempre nueva, siempre la misma. Una repetición que no deja de estremecernos porque suena a increíble, pero el arte permite pensar otro mundo posible.

La historia de esta obra, y la de la vida toda, está cruzada por la crueldad. La muerte de una niña siempre es cruel. La crueldad del mundo adulto es la de no hacerse cargo de su propia violencia, la de oprimir a las minorías. La violencia sucede siempre cuando se somete a otros. El arte podría ser no solo un acto de reflexión; también, un medio de devolver de alguna manera belleza al mundo.

Cuando leí la anterior obra de María Velasco, *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2020), me resultaba conmovedor pensar que el camino de la heroína era la búsqueda de la propia voz en un mundo violento. La norma ordena con fuerza una manera de ser, las convenciones más o menos explícitas acallan las divergencias de las voces. En *Primera sangre* existe una continuidad con *Talaré...*, la idea de una búsqueda iniciática sobre la pregunta que hace Handke en su poema: “¿Por qué yo soy yo y no soy tú? ¿Por qué estoy aquí y por qué no allá? ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio? ¿Acaso la vida bajo el sol es tan solo un sueño?”. Señala la sensación de lo distintos que somos y de lo común.

La infancia-teatro es el territorio de las preguntas esenciales, del descubrimiento de que somos *perros verdes*. Quizá por esto solo podamos escribir desde la memoria, siempre móvil, siempre esquiva, siempre nueva, siempre reinventada. En una ocasión, oí a María Velasco citar a Hermann Hesse: “Quien no encaja en el mundo, está siempre cerca de encontrarse a sí mismo”. Y pienso en mí y en muchos de mi generación, para quienes las lecturas de Hesse fueron iniciáticas en la adolescencia; esas primeras lecturas que circulan en

nuestro inconsciente y que nos marcaron en la búsqueda incansable e inacabada de encontrar la propia voz.

La obra de María Velasco nos hace recordar que somos niños perdidos, llenos de miedos irracionales en busca de algo que no sabemos qué es. El mito del bosque es el de la búsqueda, es adentrarse en los mitos del cielo, la tierra, los árboles, la luz, la sombra, los animales y los monstruos; los relatos que se repiten como mitos en la historia de la infancia continúan en el mundo adulto sin resolverse, por eso su condición de mito: un relato que retorna.

Perdersé en la escritura, pero también en la lectura, es adentrarse en el bosque. Los árboles, en su mayoría, están allí antes y después que nosotros, testigos del paso de un tiempo que es mucho más lento que el de la experiencia humana. Adentrarse en el bosque es un viaje iniciático, y aquí encuentro en la obra de la autora una insistencia: los niños se parecen a los cerdos. Los niños son animales aún no domesticados, los mocos, la sangre, el esperma, cualquier fluido queda fuera de control, señala un cuerpo que se escapa, que sale de sí. En cambio, los adultos se parecen al Comisario, tratando de controlar lo que no se controla, bebiéndose la vida. Perdiendo las pruebas, siendo cómplices de los asesinatos. Tal como dice el Comisario: “Querían un culpable. Deberíamos habernos entregado todos”. El mundo adulto es cómplice de la violencia.

El mundo ha naturalizado la violencia. Agamben señala que el mundo moderno nos ha alejado de la posibilidad real de la experiencia. La comunicación periodística trata los asesinatos como *casos*, anestesiando nuestros sentidos; así perdemos la empatía con las víctimas y la muerte se vuelve espectáculo. El teatro de María Velasco pone la lupa ahí, se conmociona con lo que se ha naturalizado; el efecto de la teatralidad es justamente esto, llamar la atención, hacernos inclinar la cabeza, mirar de manera oblicua sobre lo dado, por eso el realismo no existe en el teatro, o si se quiere, paradójicamente, todo teatro es realista.

La memoria puede ser un cementerio o un reservorio, un ecosistema, depende de lo que decidamos hacer con ella. María Velasco trae la infancia, la pubertad en los noventa, época en la que el neoli-

beralismo estableció con extremada fuerza que no es posible la vida fuera del capitalismo, esa memoria que, inscrita en el cuerpo, permite quizá, como se plantea en la obra, otras perspectivas ajenas a esta norma.

La escritura de María Velasco señala su propia materialidad para cuestionar su efecto. *Primera sangre* es una pregunta sobre el cuerpo; en la infancia el cuerpo es una amenaza. La primera sangre no es la menarquia, es la herida profunda donde la infancia se pierde. El cuerpo femenino es, ha sido y, lamentablemente, será violentado por varones, por la pulsión de hacer desaparecer a la otra. Mientras los hombres no afrontemos nuestros miedos de pérdida seguiremos descargando nuestra ira con los débiles. Es algo que debemos asumir para poder discutir una *cultura de la violación*.

Los manuales de medicina contienen la siguiente frase: *Mortui vivos docent*, “Los muertos enseñan a los vivos”. Así es, nos dan señales, muestran sus signos. El estudio de la anatomía señala que la verdad está inscrita/escrita en el cuerpo. La disección del cuerpo es la necesidad del aprendizaje de lo que se oculta debajo de la piel. Adentrarse en los órganos, en su funcionamiento, en cómo circula la sangre, nos muestra lo innombrable. Los muertos siempre señalan una verdad que los vivos escondemos o evitamos. El límite del cuerpo (vida) es su fragilidad. *Primera sangre* nos recuerda que la vida es extremadamente frágil.

Cipriano ARGÜELLO PITT

Director e investigador teatral y docente universitario

Primera sangre

Personajes

MARÍA: *Actriz joven*

ZAIRA: *Actriz joven*

LAURA: *Bailarina joven, con partes de texto*

COMISARIO: *Actor de mediana edad*

HNA. LUZ: *Actriz/actor, género no binario, de mediana edad*

A Laura.

*Escribir es ausentarse de la vida,
un abandono provisional del mundo.*

Escribir era parecerse a ti.

“No tengo miedo de los espectros. Solo son terribles los vivos, porque poseen un cuerpo”.

Marguerite YOURCENAR (trad. Emma Calatayud), *Fuegos*

“El muerto, en efecto, no solo no pide nada, sino que parece hacer de todo para ser olvidado. Precisamente por eso, sin embargo, el muerto es tal vez el objeto de amor más exigente, respecto al cual siempre estamos desarmados y en falta, distraídos y en fuga”.

Giorgio AGAMBEN (trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza),
De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros

“La pérdida de una persona podía desdoblarnos a nosotros los vivos, multiplicarnos”.

Ocean VUONG (trad. Jesús Zulaika Goicoechea),
En la tierra somos fugazmente grandiosos

NOTAS

En el texto, el signo “/” implica corte o solapamiento.

Los tres asteriscos dentro de un mismo cuadro señalan saltos espacio-temporales. A este respecto, cabe aclarar que el tiempo de la acción no es el cronológico, medible y universal del reloj, sino otro de percepción más subjetiva.

NO ECHÉIS VUESTRAS MARGARITAS A LOS CERDOS

MARÍA.— Los poetas nos han engañado: las niñas se parecen más a los cerdos que a las flores. Genéticamente, y no solo, las niñas se parecen más a los cerdos que a una orquídea, a una rosa o a una margarita... Una niña podría sobrevivir con un corazón de cerdo, nunca haciendo la fotosíntesis. Quizá sería mejor admitir que las niñas, como el cerdo, son animales impuros, para evitar que se las coman. Durante toda mi infancia, el mismo paseo. Me llevan de la mano y yo juego a evitar pisar algunas baldosas, como si aquello fuera un campo de minas. Al llegar al escaparate de la vieja cafetería Isla, siempre la misma visión: en la vitrina, un cerdito del tamaño de un recién nacido. “*Who is afraid of the big bad wolf, the big bad wolf, the big bad wolf...*”. ¡Este ya no canta! En su ataúd de cristal, es más bien la Blancanieves de Disney a la espera del beso o del mordisco.

Acerco el morro al cristal, como se acercan los turistas a las momias en el museo. Observo el último gesto, deforme por el limón o la naranja con los que un cocinero forzó el *rigor mortis*. “¿También tiene algo en el trasero, mamá?”. El cerdito de la cafetería Isla me sugiere las primeras reflexiones sobre la penetración con objetos y, naturalmente, sobre la muerte.

Ese cerdito y Laura son mi primer paladeo de la muerte.

Laura ha estado jugando a la rayuela. Es grácil como una pluma. Se cae. Se raspa las rodillas. Se incorpora. Como si no tuviera huesos ni los necesitara.

LAURA, ¿ERES TÚ UN FANTASMA?

¿POR QUÉ SIGUES AQUÍ, ENTRE NOSOTRAS, TREINTA AÑOS MÁS TARDE?

¿TU PADRE TE OLVIDÓ?, ¿TU MADRE?, ¿HICIERON TERA-
PIA PARA OLVIDARTE?

¿LLAMARON AL RECUERDO “INSOMNIO”?

¿LLAMARON AL OLVIDO “BENZODIACEPINAS”?

¿TE OLVIDÓ LA JUSTICIA SIN NECESIDAD DE BENZO-
DIACEPINAS?

¿QUIERES JUGAR CON NOSOTRAS? EL TEATRO ES UN
LUGAR DONDE LOS MUERTOS JUEGAN CON LOS VIVOS.
LA PÁGINA EN BLANCO ES UN TABLERO DE GÜIJA,
IGUAL QUE EL ESCENARIO.

ME ENCUENTRO AL PRINCIPIO DE UNA HISTORIA QUE
NO QUIERO CONOCER.

QUIEN NO SE HAYA ESCONDIDO TIEMPO HA TENIDO

Zaira se suma a Laura para jugar al escondite.

ZAIRA.— ¡Quien no se haya escondido tiempo ha tenido!

MARÍA.— Fui una niña llena de miedos
irracionales.
Amedrentada por la oscuridad
y lo sobrenatural.
Lo natural
pasa a ser sobrenatural
con facilidad...
Y viceversa.
El papel pintado se levantaba
por la humedad
y aparecían rostros;
hundida en el colchón de lana,
debajo del somier,
imaginaba una fosa humana.
Mi madre, que probablemente
había criado a una hija tan débil
para sobreprotegerla,
me estrechaba contra su pecho,
que olía a puchero y a lavanda,
a naftalina y a cerveza,
y me decía: “Shhh,
no hay que tener miedo a los muertos,
María, sino a los vivos”.

ZAIRA.— *(A Laura. Con los ojos tapados)* Uno, dos, tres...

MARÍA.— Tu nombre, Laura, es como una gotera abierta.

ZAIRA.— ... siete, ocho, ocho y medio, nueve, nueve y medio. ¡Diez!
¡Quien no se haya escondido tiempo ha tenido!

MARÍA.— Tu nombre fue arrancado, cortado o sesgado como una flor,
a pesar de que las niñas se parecen más a los cerdos que a las flores.
Todas las niñas que, después de los noventa, llevaron tu nombre
realizaron un pequeño expolio.

ZAIRA.— ¿Dónde estás, Laura?

MARÍA.— He olvidado cómo hacer la raíz cuadrada. No se me olvi-
da tu cara.

ZAIRA.— Dame una pista, por favor.

MARÍA.— Olvidé las oraciones que me enseñaba una vieja con viso-
nes muertos alrededor del cuello: “¡Oh, Jesús de mi alma, encan-
to único de mi corazón!”. Los ojos de las alimañas me miraban
cuando decía “amén”.

ZAIRA.— *(Con la respiración agitada)* ¡Por favor, sal ya!

MARÍA.— Olvidé los afluentes del Duero y algunas capitales del mundo, pero los detalles de tu desaparición permanecen indelebiles en un lugar de la memoria donde juegan a la rayuela los primeros recuerdos.

Laura sale por sorpresa. Zaira le da una bofetada y, de seguido, un abrazo.

ZAIRA.— ¡Gracias a Dios, Laura!

LAURA.— Por mí y por mis compañeros.

ZAIRA.— ¿Qué compañeros? (*Mira alrededor*) ESTAMOS SOLAS.

LAURA.— ¿Tienes miedo?

MARÍA.— El olvido se llevó a compañeros de camino. (*A Laura*) Yo sabría reconocer tu rostro bajo un velo muy tupido: los hoyos, los hoyuelos. (*Pausa*) Vinieron a buscar tu nombre, tu cara, tus ojos, tu nariz y tu boca un 8 de abril, mientras jugabas con otros niños.