

# La carpintería del oro

---

Concha Fernández Soto

## 1. La dramaturgia femenina como objeto de la crítica literaria actual: el sentido de la presente edición

Hay razones para ser optimistas cuando se divisa en el horizonte teatral la fecunda generación de dramaturgas que actualmente se incorpora al mundo de la escritura dramática en España. Un mar de creación de gran riqueza, pues entre las distintas generaciones de autoras se están produciendo superposiciones e influencias como consecuencia de la convivencia entre las más veteranas (nacidas en los 40, 50 y 60) y las más noveles (nacidas en los años 80 y 90 del siglo xx).

Y cabe preguntarse ¿qué ofrecen estos textos de diferencial a la sociedad del siglo xxi? Una respuesta que puede contestarse en parte con las palabras de la investigadora Virtudes Serrano quien afirma que las autoras ejercen «una nueva mirada que procede de una cosmovisión distinta, articulada desde otra parte y capaz de percibir otros matices» (2004, p. 570). Así se puede inferir que la presencia de obras dramáticas escritas por mujeres encarna la posibilidad de ofrecer a toda la sociedad una diversidad de fábulas capaces de reflejar ese mundo global y plural que habitamos. De ese modo también se van ampliando nuestras opciones como lectores y lectoras *resistentes*, en el sentido acuñado por Judith Fetterley (1978), y que se opone frontalmente a los lectores y lectoras *pasivos* que no reaccionan ante un sistema de valores androcéntricos establecidos.

Aunque todavía la paridad de oportunidades para verse editadas, programadas y representadas adolece de lentitud institucional, las dramaturgas han llegado para quedarse, y su presencia cada vez más fuerte va exigiendo una nueva visión crítica, una investigación académica paralela que sistematice todos estos logros y una prospectiva didáctica que trabaje en torno a la igualación del canon literario. Porque el teatro también se lee, y no se debe desperdiciar la contribución de la lectura teatral al escenario sociocultural y educativo.

Todos estos esfuerzos están cristalizando, por un lado, en un buen número de antologías que recogen su trabajo, incorporándolas a repertorios y editoriales de referencia (véanse, entre otras, Morales et al., 2009; García Pascual, 2011; Gutiérrez Carbajo, 2014; Díaz Marcos, 2018, o el proyecto *365 Women a Year*, que generó la antología homónima, Cabur, 2016). Por otro, en la atención que les han prestado de manera específica algunos números monográficos de diversas publicaciones periódicas<sup>1</sup>. También es de destacar el trabajo del Centro de Investigación SELITEN@T (UNED, Madrid), que se ocupa de una extensa nómina de autoras de teatro actuales, promoviendo tesis doctorales sobre su trabajo, o proyectos internacionales como DRAMATURGAE, de donde han surgido congresos que han visibilizado las dramaturgias femeninas y que luego han cristalizado en diversas publicaciones (veáanse Romera Castillo, 2007; 2014; Floeck et al., 2008). Por último, no se debe olvidar la importancia del trabajo de instituciones como el Institut del Teatre (Barcelona) o la RESAD (Madrid) —en sus *Jornadas Anuales de Teatro y Feminismos*— y el empeño de distintas asociaciones de mujeres dramaturgas que agrupan a mujeres de todas las profesiones escénicas y que tienen como objetivo principal potenciar y visibilizar la creación femenina contemporánea, dar a conocer cuestiones de género y luchar contra la discriminación que las mujeres sufren en el mundo de las Artes Escénicas. En este sentido destacan en Madrid, *Las AMAEM Marías Guerreras*, *La Liga de las Mujeres Profesionales del Teatro* (LMPT) y *Clásicas y Modernas* (Rama de Artes Escénicas).

En este esfuerzo triple de visibilización, fortalecimiento de la historiografía teatral y prospectiva didáctica<sup>2</sup>, se enmarca la edición que presentamos y que ve la luz en la colección «Estudios sobre la mujer» de la Editorial de la Universidad de Almería (EDUAL), dirigida por la profesora Isabel Navas Ocaña. *Quebradas (Dramaturgas en tiempos de pandemia)* se entiende

- 
- 1 Véanse el n. 21 (2012) de *Signa. Revista de la Asociación española de Semiótica* (SELITEN@T, UNED); el n. 28 (2012) de *Acotaciones* (RESAD); el Extra nº 1 (2016) de *Las puertas del drama*, «Mujeres que cuentan. Especial autoras» (Autoras y Autores de Teatro); el n. 30 (2017) de *Feminismo/s*, «Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016» (Universidad de Alicante); el n. 8 (2018) de *Don Galán*, «Mujer y teatro en la España del siglo XXI» (CDT); el n. 6 (2019) de *Ambigua*, «Mujeres sobre escena: entre bambalinas de feminismo(s) y transgresiones de género» (Universidad Pablo Olavide de Sevilla).
  - 2 Motivaciones que ya recorren mi anterior trabajo de edición teatral, centrado en los movimientos migratorios y con las mujeres como protagonistas (Fernández Soto, 2018)

como un urgente espacio teatral compartido, generador de sentido crítico. Mujeres autoras escribiendo sobre una extraña contemporaneidad<sup>3</sup>, frente a un presente fracturado que les afecta especialmente, ya que es indiscutible el impacto diferenciado y a menudo desproporcionado que la COVID-19 ha tenido en las mujeres. Porque esta crisis global ha interactuado con las brechas de género preexistentes en cuanto a derechos, recursos y oportunidades, ampliándolas, de modo que esa desigualdad estructural que tanto les afecta, y que es transversal a toda la estructura socioeconómica, actualmente ha quedado mucho más al descubierto.

Además, este libro colectivo nace de esa contingencia en el tiempo suspendido del confinamiento, de la imposibilidad del encuentro físico y de la búsqueda de respuestas a muchos interrogantes que se iban planteando en el discurrir de unos días anormales. Responde también a la necesidad de entrar en las casas y en los procesos creativos de muchas de estas artistas para captar su mirada sobre «los nuevos escenarios» que se iban desplegando en nuestra sociedad. Y finalmente, se concretó en una invitación para reflexionar a través de la palabra teatral sobre el concepto de *quiebra*. Quebradas y fisuras como una imagen fiel del mundo, pero también, un lugar con el que disparar la imaginación y las esperanzas, en definitiva, un lugar desde el que crear y compartir una experiencia artística que ha cristalizado en la suma de distintas sensibilidades.

Este es el sentido aglutinador de la presente edición teatral y en esta dirección colaborativa han operado las autoras aquí invitadas. Un muestrario que ilustra muy bien la coexistencia generacional de las dramaturgas en la escena contemporánea. Así participan autoras veteranas como Antonia Bueno, que pertenece a ese grupo de autores y autoras que empiezan a escribir y estrenar en la década de los 80-90, formando parte de lo que podríamos denominar «generación de la Democracia», con las luces y las sombras de una recién estrenada libertad de expresión y la esperanza de alcanzar una normalizada presencia en los escenarios. Ya en las postri-

---

3 Otras iniciativas que han recogido el palpitar colectivo de sus autores en torno a la pandemia han sido *La pira*, trilogía en streaming compuesta por «La conmoción», «La distancia» y «La incertidumbre», dentro de la plataforma virtual *La ventana del CDN*; o la publicación *Teatro para una crisis*, patrocinado por la Junta de Andalucía (2021), producto de la iniciativa #yomequedoencasahaciendoteatro#, lanzada desde el Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas, que imponía solo dos condiciones a los autores: que fueran escenas de interior y que no superaran las 500 palabras.

merías del siglo xx encuadramos a creadoras como Juana Escabias, Elena Belmonte, María Jesús Bajo o Concha Fernández Soto, que van acercándose a la creación teatral compaginándola con su actividad docente, investigadora y profesional. No todas publican al mismo tiempo, ni se han profesionalizado igual, pero sus obras van recorriendo el final del siglo xx hasta las primeras décadas del año 2000, y cuestionan, desde dentro, temas tabúes hasta el momento, en una sociedad que se asoma a los debates políticos e ideológicos de la memoria histórica, las leyes de emigración, los nuevos modelos de familia, la identidad sexual, la violencia de género y la construcción de la igualdad entre hombres y mujeres. Como les ocurre a las más jóvenes englobadas en múltiples etiquetas que tratan de sistematizar su quehacer: las «dramaturgas del siglo XXI», continuadoras del teatro posmoderno, también encuadradas en la denominada «dramaturgia emergente» (Pérez Rasilla, 2012; Luque, 2014) o dentro de la «generación en red», ya que muchas de sus creaciones están en espacios virtuales, en páginas web personales o en portales en los que ofrecen noticias, ediciones de sus textos, o información sobre becas o laboratorios de creación en los que participan. Aquí aparecen nombres como Laura Aparicio, Eva Hibernia, Nieves Rodríguez Rodríguez, o Mar Gómez Glez, María del Mar Gámez y Tamara Gutiérrez, que residen o han residido en el extranjero, y que podríamos encuadrar en lo que Fernández Grosso Cordón llama «Generación Erasmus» (Romera, 2014, p. 363), etiqueta en la que incluyó a un grupo amplio de profesionales del teatro que han necesitado salir al extranjero para satisfacer sus expectativas artísticas y de formación y se han forjado en un contacto más directo con los escenarios, implicándose en actividades múltiples del oficio escénico.

Bajo este amplio paraguas de intercambio se incluye también a una serie de autoras que denominaríamos transfronterizas, porque viven a caballo entre España y sus países de origen, aportando un interesante intercambio de miradas y transitando por espacios compartidos a ambos lados del Atlántico, incluso optando por establecer su residencia en los países de acogida: Colombia-México-Madrid con Claudia Tobo, Chile-Barcelona con Lucía Rojas, México-Colombia con Amaranta Osorio y Argentina con Patricia Zangaro.

## 2. Las obras

### 2.1. Conflictos y formas dramáticas

Según el mito griego, el héroe Teseo se aventuró en un dédalo de encrucijadas, bifurcaciones y pasillos cegadores, temeroso de una fiera legendaria; ahora, en tiempos de pandemia, encierro y reconstrucción, parece que somos nosotros, minotauros perezosos y náufragos, los habitantes del laberinto. Un laberinto en gris quizás poco propicio para las grandes historias, si entendemos la noción en términos cuantitativos, aunque quizás sí una oportunidad para recoger los fragmentos de los relatos personales hechos desde la sinceridad y el rigor artístico. Porque quebrado el orden social existente debido a las circunstancias excepcionales que vive el mundo actual, el teatro se presta a la sanación. Ordenar, denunciar, señalar, comprender, repensar, reparar y compartir el mundo puede ser una buena opción, y el teatro nos da esa oportunidad. Así traducimos el presente y lo elevamos a la categoría de único, de raro, de precioso, convirtiéndonos en protagonistas y espectadores.

Eso han hecho las quince dramaturgas invitadas a esta edición. Son *autoras-rapsodas* que cuentan historias por fragmentos, cosidos unos a otros de forma abierta y heterogénea (Sarrazac, 2009). Son las ancestrales «carpinteras del oro» que han ejercido con maestría un arte parecido al Kintsugi japonés del que nos habla la dramaturga Laura Aparicio en su obra, rellenando grietas con resina y oro, es decir, con sensibilidad poética y una mirada lúcida ante el mundo que les rodea. Y sus textos nos devuelven las huellas visibles de las fracturas que salen de las cuatro paredes de las casas en las que han sido escritos: lugares de extrañeza, muchas veces convertidos en destinos de huida porque no devuelven confort, sino inquietud emocional.

Así desde el afuera y el adentro, desde lo individual y lo colectivo, ellas han cosido lo trascendental y lo cotidiano, la vida y la muerte, la esperanza y el desasosiego, la memoria y el olvido. Han mirado hacia dentro y hacia fuera dibujando la «frontera casa» con nuevas puertas y ventanas. Puertas cerradas frente a ventanas que, a veces, han de abrirse para respirar, para aplaudir a los sanitarios, para atisbar el vuelo de un pájaro, la sombra de un árbol y el descanso de una naturaleza que nos avisa de que ha sido maltratada; pero también para divisar las colas del hambre o los cadáveres amontonados sin enterrar. Puertas cerradas para vivir el contacto con el exterior

a través de ventanas virtuales, en un simulacro de interacción social que pretende aliviar la soledad y el aislamiento y mediatiza unas relaciones interpersonales presididas por el miedo.

En contraste con los interiores donde se refugian las dramáticas historias familiares, las calles desiertas aparecen como bocas de ballena amenazantes que engullen a los perdedores y perdedoras en una precariedad que se hace cotidiana, porque cotidiano es el enfrentamiento con la desigualdad y la muerte.

Estas quince obras son de extensión breve, no entendidas en relación de subordinación a la obra larga, sino como territorios propicios para la concentración, la indagación y la búsqueda; no son textos de presentación, nudo y desenlace a la manera aristotélica, sino un teatro en el que lo importante es la fuerza del conflicto, la quiebra y sus consecuencias, en una serie interconectada de crisis sociales, económicas y culturales. En general, se apoyan en una estructura de tiempo y espacio, generalmente únicos, y se transmiten mediante unos eficientes signos verbales y escénicos que encajan perfectamente en su formato. Son discursos abiertos que se desarrollan entre una acusada línea de realismo poético o crítico, y una estética simbolista, o incluso posmoderna (en el sentido de la fragmentación que rompe la fijeza espacio-temporal). Y sus modalidades discursivas viajan desde el monólogo-confesión utilizado como una estrategia para representar a nivel de personaje individual crisis de envergadura universal (Geis, 1993), hasta abrirse a la forma dramática pura, es decir, el diálogo entre dos o tres personajes (recurso que se presta para manifestar intimidad o enfrentamiento); o hacia un contrapunto múltiple de voces dramáticas que nos ofrece una dimensión colectiva de los conflictos planteados.

Todas las piezas presentadas han sido escritas expresamente para esta ocasión y van precedidas de las semblanzas bio-bibliográficas y las poéticas de sus autoras, además de precisas notas de puesta en escena que podrán facilitar su posible subida a los escenarios. Porque si el teatro es palabra con ambición de escenario, también es palabra con ambición de imagen, y así lo demuestran las distintas fotografías que ilustran cada pieza, y que reduplican su universo significativo. Así ya desde la fotografía de la portada, titulada «Mirando a los celajes», nos encontramos con una mirada que parece venir desde muy lejos, de esos espacios donde lo bello se cruza con lo incierto. Su autora, Teresa Correa, quizás quiera decirnos que cuando toda certidumbre se quiebra, parece no quedar otra posibilidad que la de

tender puentes sobre el abismo que se abre a nuestros pies, si queremos imaginar más allá de las nubes una forma digna de existencia.<sup>4</sup>

### 3. Ellas, las protagonistas

*Quebradas* se convierte en un viaje arriesgado por una carretera sinuosa, y sus protagonistas transitan por ella tratando de vencer al Minotauro, que en este caso toma la forma de un virus desconocido y peligroso. Estas protagonistas desorientadas, a veces, nos resultan incómodas tras enfrentarnos al espejo de nuestros propios miedos.

Ese «combate-espejo» adopta diferentes maneras, porque diferentes son ellas y sus circunstancias. Roxy, Marcela, Lau, Violeta, Alondra, María, Sofía, la que observa lo observado, la transexual mayor, la gitana, la inmigrante ecuatoriana, la madre, la hija, la abuela, la hermana, la escritora, la actriz, la psicóloga, la señora-Espéculo, etc., mujeres de distintas edades y procedencias, mujeres reales y de ficción que arrastran distintas mochilas y que se mueven mayoritariamente entre las paredes de las casas familiares para lidiar con sus propios miedos y con el de los demás. Mujeres que tropiezan, que se debaten entre sus razones y las de los otros, en un ir y venir que pone a flote sus contradicciones. A veces, incluso, se comportan como seres ensimismados y ajenos, incapaces de afrontar una parte de la realidad, justamente aquella que les es más cercana. Perdidas las referencias, se mueven en el vacío, con un ritmo estancado, hipnótico, pero, al mismo tiempo, ansiando un cambio, un mañana en el que todo sea distinto.

Así las vemos adoptar diferentes roles individuales, familiares y sociales, y con ese criterio hemos ido agrupando las obras en esta introducción: solas o acompañadas, solas o en familia, tratan de cuidarse a sí mismas mientras cuidan de los demás, ya sean los hijos o las personas mayores a su cargo, entablan diálogos generacionales entre tiernos y ásperos, arrastran relaciones de parejas poco satisfactorias y han de lidiar con los problemas que les dan los demás, con la precariedad laboral, el estigma, la calle o, incluso, la enfermedad mental. Aparecen también las que, a modo de

---

4 Aprovecho esta oportunidad para agradecer el trabajo de las fotógrafas y fotógrafos que han aportado su visión personal de los textos. Junto a Teresa Correa que ilustra la portada, hemos contado con Fernando Bellón, Sigrid Aline, Carmen M. Cáceres, Giovanni Bianchi, Eva Hibernia, Ximena del Carmen Troya Salinas, Juan Carlos Zapata León, Ana María Ferrari y Denis Doukan.

sirenas varadas, habitan limbos deslocalizados que se sitúan en blancas habitaciones de hospital en los que la memoria actúa como antídoto contra la muerte, la enfermedad o el olvido; o se desenvuelven en espacios indeterminados de ficción para buscar la luz sanadora de la escritura. Otras forman parte del coro trágico que se dibuja en medio de la cartografía espectral de las calles que desnudan la nueva pobreza y la desolación social de un mundo que golpea aún más a los más vulnerables, y que no hace distinción de género.

Y danzando entre los intersticios de sus grietas, con un lugar de privilegio al dominar el territorio de las pesadillas, un último protagonista invitado e invisible, el miedo. Un invitado que ha llegado para quedarse.

### **3.1. Mujeres en familia**

#### **3.1.1. *En la soledad de los mapas me pierdo, me quiebro.* Laura Aparicio**

Siete escenas que se articulan en torno a las distintas acepciones del término quiebra sirven para desarrollar un trayecto en la furgoneta con la que la protagonista trabaja precariamente como repartidora de paquetería. Ella se llama Roxy y encabeza la lista de mujeres que debe enfrentarse en soledad, pero también en familia, a la fractura existencial que agudiza la pandemia. Así en plena segunda ola tiene que emprender camino hacia la casa familiar donde deberá resolver conflictos estancados. Un *road movie* que la conduce a sus infiernos personales y familiares. Una maraña tejida de sufrimiento por el destino injusto de la hermana, la frialdad hacia una madre que siente ajena y egoísta, y, sobre todo, el trauma por la pérdida en accidente de su hija. Un abismo del que no puede salir, una soledad interior que no la abandona. Y solo un bálsamo para tantas heridas: la naturaleza envuelta en la música que acompaña sus deseos de libertad. Así los audios epistolares que graba para expresar sus sentimientos se unen a la letra y la música de las canciones de Bowie, y la ayudan a reescribir su diario afectivo sentimental para reconstruirse minuciosamente en medio del dolor.

#### **3.1.2. *Lo que no esperas.* Amaranta Osorio**

El confinamiento vivido durante la pandemia ha puesto a prueba a muchas familias ya que la convivencia estrecha en casa ha resultado agobiante en muchos casos. Los padres y madres han tenido que aprender estrategias de psicología a la hora de la convivencia con sus hijos, una tarea que ha



requerido un cambio de ritmo y un esfuerzo de autocontrol y conciliación para el que no siempre se estaba preparado o preparada.

Marcela, protagonista de esta pieza, es una de estas madres enfrentadas al reto de la conciliación laboral y familiar en tiempos de encierro forzado. Es una mujer de 50 años, casada y madre de dos niños, un adolescente y una niña de seis años, con un marido casi ausente. Se han mudado al campo para estar más cómodos, sin embargo, el confinamiento multiplica las demandas de atención de sus hijos, también de sus padres, por lo que se ve sobrepasada en una espiral de emociones que debe aprender a gestionar. Es actriz y su trabajo se ve duramente afectado con el cierre de los teatros y la parálisis cultural. Se debate, pues, entre los roles de madre, esposa y actriz, atenazada en una triple identidad que se traduce en un juego de fuerzas que la quiebra y paraliza.

La eficacia dramática del texto que se desarrolla en 12 escenas radica en la metateatralidad discursiva del personaje de Marcela, quien, en su faceta como actriz, ensaya virtualmente la historia de una mujer que enferma del coronavirus y hace balance de su vida. Mientras directora y actriz matizan y reflexionan sobre el texto, será precisamente a través de la voz ficcional teatral cuando emerge su identidad verdadera, la palabra poética a través de la cual permea su verdad interior, en suma, las palabras que de otro modo no se pronunciarían y que al final desdibujan los límites entre el teatro y la vida. De esa manera la voz real y la de ficción terminan convirtiéndose en una para elevar el tono lírico y simbólico de la obra.

## **3.2. Mujeres solas**

### **3.2.1. *Acabará por hacerte sangre*. Elena Belmonte**

Esta obra articula un diálogo sordo entre dos personajes contrapuestos: Violeta, una mujer de mediana edad, y Darío, su marido, muerto a causa del coronavirus. A ella la vamos conociendo a través de un lenguaje que se va traduciendo en una explosión instintiva y emocional que se estrella contra la indiferencia y, otras veces, el silencio de su estoico interlocutor.

A través de su desarrollo dramático se repasa lo que fue su tormentosa vida en pareja y conforme avanza la acción, el lenguaje kinésico marcado por las acotaciones va dando el barómetro emocional de Violeta, que se mueve entre la agitación, la confusión y el miedo, con una violencia física creciente hacia el otro que irá creando una atmósfera de tensión autodestructiva que terminará disolviéndose. Esa alternancia de actitudes entre

los dos personajes, la movilidad frente al estatismo, concede al texto una gran teatralidad ya que este enfrentamiento marca con efectividad la distinta dimensión en la que se mueven.

Dicho diálogo, que, en realidad, es un monólogo desdoblado de Violeta, se muestra como un instrumento revelador de verdad. Entendemos que el verdadero conflicto dramático de la protagonista tiene que ver con el coste de la pérdida y con la indagación alrededor de todo aquello que nos va matando poco a poco y que algún día deberá gritarse si queremos sobrevivir; entendemos que asistimos al soliloquio de una mujer fracasada que no sabe cómo enfrentarse a la muerte y que debe aprender a dejar marchar al otro, pese a la imposibilidad física de la despedida. Finalmente, al disolverse la tormenta emocional en forma de catarsis, emerge la convicción de que para entender la vida es necesaria la danza con la muerte.

### **3.2.2. *La distancia no es el olvido.* María Jesús Bajo**

Una mujer vive sola tras el confinamiento pasado, no conocemos su nombre, solo una caracterización genérica que nos aproxima a su edad: es la Mujer Madura. Ante el temor de una nueva ola decide mudarse a una casa más cómoda, abandonar su ático en el centro de la ciudad para irse al campo, y ese traslado es la excusa dramática para repasar su vida ante su madre muerta, ahora convertida en su interlocutora a través de la voz de la Mujer Mayor.

Esta interlocución, este nuevo desdoblamiento es posible porque la madre habla desde la atalaya de la experiencia y la liviandad de ser ya solo una voz rescatada, lo que la autoriza para decirle a la protagonista las verdades incómodas que la desestabilizan y constituyen el arranque del conflicto dramático.

Con la pandemia, el aislamiento y el cataclismo de la muerte de la madre, ella se desborda dramáticamente en una amalgama de sentimientos encontrados que tienen que ver con toda su trayectoria vital pasada y su presente. Se tortura por lo que ya es irremediable, en un torbellino de remordimientos al imaginar la soledad de la madre en la residencia, el sufrimiento por su deterioro progresivo, la imposibilidad del acompañamiento y finalmente su muerte sin despedida. De esa forma, se materializan de manera muy explícita todas sus tensiones vitales, y, en especial, las que tiene que ver con su rol de hija y cuidadora, de trabajadora y cuidadora, un rol de género construido y naturalizado por el deber, no por la libertad y el amor.

A través de ese diálogo, que, en realidad, es otro monólogo desdoblado, toman presencia dramática las heridas abiertas que se toman su tiempo para sanar y las palabras que se han dejado de decir, pero también las oportunidades para ordenar, hacer balance y tratar de enmendar errores pasados. Un intento de vivir sin miedo y sacudirse las corazas que impiden el amor y la felicidad.

### **3.2.3. Negro. Juana Escabias**

*Negro* presenta a Lau, otra mujer en crisis (sentimental, laboral y existencial), que se agrava por la situación global ocasionada por el coronavirus. Es una pintora que atraviesa un trance oscuro y vive en soledad absoluta enfrentada a múltiples voces que no responden y que se convierten en un diálogo sordo con un mundo insolidario en el que se le niega la posibilidad del amor y la amistad.

Estructuralmente la obra se articula de manera doble: por un lado, los pequeños fragmentos monologados de Lau que toman cuerpo escénico en grabaciones de voz en el teléfono móvil y que se asemejan formalmente a un diario fechado. En paralelo a esa forma dramática monologada, se entrecruza la forma dramática pura, la interacción dialogada con distintos personajes de su entorno (Eli, Tana, amiga, hermano y doctora), que se convierten solo en voces, casi ecos vacíos al otro lado del teléfono. Exterior e interior van componiendo un personaje que cada vez se siente más ansioso, sin capacidad de acción, anhelando el contacto humano sin conseguirlo.

En esa dualidad desordenada conviven dos tiempos: el tiempo psicológico, interior, que corresponde a una magnitud estancada y el tiempo exterior, cronológico, que avanza inexorable frente al catálogo apabullante de informaciones catastróficas de la radio y la televisión, un hecho que solo consigue aumentar su estado de inestabilidad emocional. Ella consume su tiempo entre el temor por lo que está ocurriendo fuera y una sensación de vacío interior que crece día a día. Las llamadas de teléfono, video llamadas, mensajes de WhatsApp y mensajes de audio se convierten en signos escénicos de la tensión que está soportando la protagonista, una tensión que se irá disolviendo en la desesperanza de un contestador que salta constantemente anunciando que no hay mensajes. Gradualmente, Lau va adelgazando su voz hasta convertirse en un eco del mensaje que ella misma ha grabado y que escucha, certificando su claudicación.