EL UNIVERSO LITERARIO DE EUGENIA VALENCIA: UNA APROXIMACIÓN NARRATOLÓGICA Y TEATRAL

Ana María Alonso Fernández
CEPA Oviedo
anamafe@educastur.org

Introducción

El presente estudio es una aproximación a dos obras de la joven autora Eugenia Valencia, nacida en Asturias en 1995. Graduada en Filología Española por la Universidad de Oviedo, es docente de Lengua y Literatura desde 2020, lo que la ha llevado a impartir clase en diferentes lugares como Fuerteventura y Burgos. Además, es Máster en Investigación Literaria y Teatral por la UNED (2025).

Su carrera literaria comenzó en 2020 con la publicación de su primera obra *Terrazas en noviembre*, finalista del certamen "Corcel negro". Actualmente, trabaja como profesora en Oviedo y colabora con un innovador proyecto teatral llevado a cabo por el instituto de Lerma, Burgos, para el que ha compuesto algunos títulos como *El fin de la primavera* (2022), *La policía del silencio* (2023) o *Un barquito de papel (*2024). Su última obra es la novela *Amor para cuerdos* (2026).

A continuación analizaremos la obra teatral *Un barquito de papel* (2024) y la reciente novela *Amor para cuerdos* (2026), para sumergirnos en el universo creativo de esta autora de prometedor futuro.

Análisis narratológico de *Amor para cuerdos*

En el brillante arranque de la novela, el lector se introduce ya en el mundo interior de uno de los personajes principales, Martín, mediante una descripción con reminiscencias de realismo mágico: "Martín de la Riega Iturriaga se despertó aquella mañana de octubre con la extraña sensación del éxtasis trágico que la llegada de un nuevo día venía produciéndole en los últimos meses" (11). Desde

una perspectiva narratológica, este comienzo resulta significativo porque la presentación del personaje no se limita a registrar una acción externa, sino que incorpora de inmediato su dimensión psicológica. El relato construye así una entrada en la conciencia del personaje que condiciona la percepción posterior de los acontecimientos. Como señala Bal (1990), el texto narrativo organiza la relación entre acontecimientos, personajes y perspectiva a través de distintos niveles de construcción narrativa; en este caso, la interioridad de Martín funciona como una de las primeras puertas de acceso al universo ficcional.

Amor para cuerdos presenta ecos de lo real maravilloso, como el capítulo "La tentación gastronómica", que es un guiño a *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel en pasajes como "La música ligera invadía el ambiente fusionándose con el sonido de la sartén en la que los pimientos rojos y verdes comenzaban a cocinarse" (66). También resuenan las voces y rimas de Rubén Darío en los primeros encuentros de Martín con Marina: "Los versos de Darío comenzaron a surgir de su boca de fresa. Y Martín comprendió entonces lo que era la poesía, preguntándose por qué estaba triste aquella princesa de marcadas ojeras" (16).

Asimismo, la novela contiene un agudo análisis social, no exento de ironía, que aproxima la novela de Eugenia a los textos realistas. Así, leemos la crítica a una universidad endogámica y arribista en el personaje de Romi: "Formaba parte de ese selecto grupo de enchufados (…) su ascenso en la ilustre institución endogámica de la universidad" (45). Y no debemos olvidar los ecos cernudianos en la eterna lucha entre la realidad y el deseo, entre las normas y los sueños del personaje: "tú escribes tu tragedia, como yo compongo la mía, con un cómodo papel secundario de olvido para nuestro personaje" (44). Lo paródico asoma -sin sarcasmo, de manera contenida, a la manera de Cervantes- en varios pasajes, sobre todo en la descripción del encuentro madrileño entre un Martín expectante, a punto de casarse, y una Marina, su antaño "Malinche", plegada al pragmatismo de la vida: "el héroe avanzó entonces con sigilo y determinación, intentando almacenar esta gesta en la épica de su vida" (34). Martín, como se afirma en algún

pasaje, tiene mucho de madame Bovary: “se había convertido en una madame Bovary masculina. Un hombre con una realidad perfecta ante los ojos de la sociedad pero con una vida paralela en el egoísta universo de la imaginación” (109).

A la manera galdosiana, se disecciona el pretencioso mundo de los intelectuales, entre los que se incluye, en un ejercicio de autocrítica, el “yo narrativo”: “Ambos rieron con complicidad y abandonaron la sala. Tras ellos iba quedando solo Velázquez con su corte, repitiendo eternamente la misma escena que fascina día tras día a los plebeyos de la inteligencia que deambulamos de vez en cuando por los templos de la cultura” (38). Señalemos también el guiño a Clarín en “como si un sapo baboso le recorriese el cuerpo” (46). El conflicto lorquiano entre la autoridad y el deseo de libertad llena las páginas del libro: “la jaula de cristal que tenía por casa” (23). Este pasaje resulta especialmente interesante porque la voz narrativa deja entrever una posición valorativa respecto del mundo representado.

La locura frente a la sensatez constituye uno de los ejes temáticos del libro, en una referencia a Poe: la monstruosidad como liberadora y la locura como elemento caracterizador de los protagonistas: “yo tengo pánico de la locura” (73). De esa oscuridad surge, de modo paradójico, la creación y la literatura: “entonces escribe una novela” (73). El motivo de la escritura dentro de la propia historia introduce además una dimensión metaficcional, ya que la literatura aparece como tema y como posible respuesta a la experiencia vital. El relato reflexiona así sobre su propia condición de relato: vivir, recordar, interpretar y escribir se aproximan entre sí. Esta dimensión autorreflexiva puede relacionarse con la concepción de la narrativa como un espacio en el que el lector participa activamente en la construcción de sentido (Eco, 1996).

Ya desde su ilustración y el título se aprecia el oxímoron que intenta reconciliar el amor cuerdo con el visceral, lo racional y la cordura. El conflicto se resuelve cuando la autora afirma: “la auténtica felicidad reside solo en el corazón de los pocos locos que tienen una razón por la que luchar”. (21) De ahí el tatuaje

i*n aeternum*, a modo de *leitmotiv* de la historia de amor entre Martín y Marina: “el amor es para los cuerdos, pero el nuestro fue para la eternidad” (124). El título adquiere así una función estructuradora: no constituye únicamente una etiqueta externa, sino que anticipa una oposición semántica -cordura/locura, razón/deseo, norma/libertad- que recorre el conjunto de la novela. La recurrencia de estos motivos contribuye a la cohesión interna del relato y permite hablar de una isotopía temática que atraviesa la construcción de los personajes y de sus conflictos.

La locura y la soledad que anidan en los personajes los llevan al mundo de la enfermedad y al alejamiento de la realidad. En el capítulo “El origen del mal” se narra la génesis de la terrible enfermedad que anida en la joven: “sus ojos comenzaron a disociarse de la realidad y en los espejos ya no existía una jovenzuela minúscula, sino que había en ellos una especie de mole deforme” (102). Poco después ella afirma: “odio mi cuerpo y detesto que cualquiera de vosotros venga a decirme lo hermosa, lo delgada y lo elegante que soy” (75). El tercer vértice, además de la locura y la soledad, es la culpa: “la culpa de ser diferente. Una culpa por la que pagaría el resto de su vida” (103).

Las cicatrices de los protagonistas son físicas y, sobre todo, interiores: Martín y sus manías y rutinas repetidas para esconder su dolor y soledad, cuyo único alivio es el *Diazepam*. En palabras de Marina, “eras la combinación perfecta entre el caos y el orden” (52). Cuando ambos se “desnudan” ante el otro, comprenden que “estaban unidos por unas mismas cicatrices” (56). La cicatriz funciona aquí como imagen recurrente que condensa pasado, sufrimiento y memoria. Puede entenderse, por tanto, como un motivo narrativo que conecta caracterización y estructura temática: lo que los personajes han vivido permanece inscrito en ellos y reaparece en el presente de la historia.

El tiempo, sus vaivenes y sus caprichos recorren los capítulos en un balanceo que alterna pasado y presente. La insistencia en el “hoy” -que oprime y atenaza- y la esperanza de un mañana de sueños cumplidos articulan una temporalidad marcada por la tensión entre memoria, presente y expectativa futura. Esta organización puede analizarse a partir de las categorías de orden, duración y

frecuencia desarrolladas por Genette (1989): el relato puede alterar el orden cronológico de los acontecimientos mediante analepsis y prolepsis, acelerar o ralentizar su presentación y repetir determinados hechos desde perspectivas diferentes. En *Amor para cuerdos*, la alternancia entre pasado y presente contribuye a revelar progresivamente la historia de los personajes y evita que el lector reciba toda la información de manera lineal.

En cuanto a los espacios, dos son los lugares por los que transitan los protagonistas: la urbe madrileña, frenética y llena de contrastes, vitalista y a la vez sosegada. El templo de Debod les permite materializar su deseo de ir a Egipto: “el templo de Debod apareció ante los ojos de la pareja en su peregrinación espiritual desde la realidad al sueño” (117). El espacio, por tanto, no actúa como un mero escenario físico, sino como una prolongación simbólica de los estados de ánimo y de las aspiraciones de los personajes. Como ha señalado la crítica narratológica, el espacio participa en la construcción del mundo narrado y puede adquirir valores psicológicos, sociales y simbólicos (Garrido Domínguez, 2007). Madrid se convierte así en el espacio de la experiencia cotidiana, mientras que el templo funciona como umbral entre la realidad y el deseo.

Por otra parte, tenemos el norte, “el Cantábrico triste y real que se despierta cada día preparado para una nueva jornada de llovizna constante y huesos entumecidos” (19). De Oviedo se mencionan la calle Mon, la bohemia y el mundo universitario, con esas “hojas marrones que conquistaban los jardines del campus” (19). La precisión de estas referencias geográficas favorece el efecto de verosimilitud del universo ficcional, al tiempo que permite asociar determinados lugares con estados emocionales y experiencias concretas.

Amor para cuerdos es una urdimbre de referencias intertextuales que apuntan al universo de la autora, desde el arte -Velázquez- hasta las ya mencionadas citas literarias, la música -Sabina-, el guiño al *Volkswagen Beetle*, el perfume de *Nina Ricci* o la mitología presente en la escultura de Atalanta e Hipómenes de La Cibeles, cuya historia reproduce la de los protagonistas: “somos como esos leones, estamos condenados a tirar del carro sin poder mirarnos” (60).

El concepto de intertextualidad permite comprender que los significados de un relato no dependen exclusivamente de su argumento, sino también de las relaciones que establece con otros discursos. En este sentido, la lectura que propone Eco (1996) sobre los “bosques narrativos” resulta pertinente, pues el lector debe reconocer determinadas señales y activar conocimientos culturales para completar el sentido del texto.

El detallismo y la precisión recuerdan a una de las obras emblemáticas de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*. Sabemos la importancia del año 2017, que se repite en varios pasajes, así como las horas, los días de la semana y las fechas. Este procedimiento contribuye a dotar de densidad temporal al relato y a reforzar la impresión de que los acontecimientos están inscritos en una cronología concreta. La combinación de datos precisos y de una historia marcada por la subjetividad permite articular dos efectos complementarios: verosimilitud y significación simbólica.

Escrita en tercera persona, la voz narrativa a veces se sitúa por encima de los personajes de manera omnisciente, mientras que en otras ocasiones focaliza alternativamente en Martín y Marina, con alguna alusión al lector cómplice: “Evidentemente, para sorpresa de ningún lector, se besaron” (51). Esta observación constituye uno de los puntos más relevantes desde la perspectiva narratológica. Conviene distinguir entre voz y focalización: la primera responde a la pregunta de quién narra, mientras que la segunda se refiere a desde qué perspectiva se presenta la información. La novela emplea una voz narrativa en tercera persona que puede adoptar diferentes grados de conocimiento y aproximación a los personajes. Esta movilidad de la focalización permite acceder a distintas conciencias y construir una percepción plural de los acontecimientos (Genette, 1989).

Sugerentes metáforas y metonimias habitan el libro, como en el momento en que Marina prueba el guacamole: “el sabor a otro lugar se apoderó de la boca de la joven como un salvavidas que la aferraba a la existencia” (67). Otros ejemplos son “una vida vaporizada”, la “cicatriz de la vida” o el flechazo amoroso -

"dos sujetos sintieron entonces el pinchazo en el pecho que avisa de la conexión inevitable" (16)-, así como el tatuaje entendido como "mapa de las emociones". Estas imágenes no desempeñan una función meramente ornamental. La figuración lingüística participa en la construcción de la subjetividad y permite transformar experiencias abstractas -amor, pérdida, dolor, deseo- en imágenes perceptibles. De este modo, el discurso narrativo no solo transmite información sobre la historia, sino que determina el modo en que esa historia es experimentada por el lector (Chatman, 1990).

Como cierre final y a modo de conclusión, citaremos este pasaje del libro: "el paraíso a veces es también un lugar frío y extraordinariamente cotidiano" (69). De ahí que los actos de generosidad y bonhomía sean quienes permiten enterrar el dolor.

Emigración, sueño y metateatro en *Un barquito de papel*

Un barquito de papel es una obra teatral en homenaje a los emigrantes que, como el bisabuelo de la autora, abandonaron su tierra en busca de un futuro más próspero. La obra sitúa este fenómeno histórico como eje de una trama en la que emigración, educación, pobreza, deseo y representación teatral aparecen estrechamente vinculados. La acción se organiza en cinco actos, de los cuales el primero y el último son particularmente breves. La trama comienza en 1905, cuando Manuel escribe una carta a su madre desde La Habana. A continuación, una analepsis conduce al espectador hasta cinco años antes, a un pueblo asturiano pobre y gris que recibe la noticia de la apertura de una nueva escuela promovida por la familia Menéndez Orviz.

Desde una perspectiva teatral, la obra se puede analizar no solo como relato de emigración, sino como una pieza en la que el propio teatro se convierte en instrumento de transformación individual y colectiva. En este sentido, *Un barquito de papel* articula dos niveles de ficción: por una parte, la historia de los habitantes del pueblo y sus aspiraciones; por otra, la representación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, cuya preparación y puesta en escena ocupan una parte sustancial de la acción.

El núcleo temático de *Un barquito de papel* es la búsqueda de una vida mejor. La emigración hacia América funciona simultáneamente como realidad histórica, como horizonte de expectativas y como construcción imaginaria. América no constituye únicamente un espacio geográfico situado al otro lado del océano: es, sobre todo, un lugar proyectado por los personajes como posibilidad de transformación.

Esta dimensión explica la elección de *La vida es sueño* como obra que los habitantes del pueblo deciden representar. El título calderoniano funciona a modo de clave interpretativa de la pieza: los personajes viven entre la realidad material de la pobreza y la capacidad de imaginar una existencia distinta. El sueño teatral y el sueño migratorio terminan así convergiendo. Manuel identifica América con «un manantial de esperanza» y con «un lugar de luz en el que puedes elegir qué ser» (16), mientras Esperanza introduce una perspectiva más realista y recuerda que la experiencia migratoria no conduce necesariamente al éxito: «Manolito se marchó lleno de ilusiones y volvió solo con una maleta cargada de libros» (39).

El contraste entre ambos personajes evita una lectura excesivamente idealizada de la emigración. Manuel encarna el impulso hacia el futuro; Esperanza, en cambio, introduce la memoria de las experiencias frustradas. El conflicto no se establece, por tanto, entre ilusión y verdad, sino entre dos formas legítimas de enfrentarse a una realidad marcada por la precariedad. El propio nombre de Esperanza posee además un evidente valor simbólico. La insistencia en que «lo último que se pierde es la esperanza» transforma el nombre propio en un elemento recurrente de la construcción temática.

Manuel es el protagonista y representa la lucha por conseguir los sueños. El joven comprende que la educación y la cultura pueden modificar las condiciones de vida del pueblo y por eso parte del teatro, de la representación de *La vida es sueño*, para lograr su meta personal y mejorar la vida de sus vecinos y familiares.

Esperanza introduce una perspectiva complementaria, como hemos señalado. Su vínculo afectivo con Manuel y sus celos de Margarita generan el

conflicto amoroso. Frente al idealismo de Manuel, representa la conciencia de los riesgos de la emigración. Está dispuesta a sacrificarse permaneciendo en el pueblo para que Manuel pueda marcharse.

Especial interés presentan los Menéndez Orviz, los denominados «americanos». Pedro y Eva representan dos respuestas opuestas al regreso del emigrante enriquecido. Pedro conserva el vínculo con su tierra de origen y entiende la construcción de la escuela como una forma de devolver al pueblo parte de aquello que la emigración le permitió conseguir. Eva, por el contrario, adopta una actitud clasista y pretende borrar sus propios orígenes. El conflicto entre ambos convierte la experiencia migratoria en un problema de identidad social.

Pedro formula de manera explícita una concepción comunitaria del progreso cuando recuerda que nadie debería avergonzarse de haber sido pobre y reivindica que sus hijas pertenecen al pueblo como los demás. Finalmente, será él quien materialice el proyecto de crear una escuela en Ferrera. De este modo, la obra establece una relación entre emigración, retorno y responsabilidad colectiva: el viaje de ida no tiene como única consecuencia el enriquecimiento individual, sino que puede generar una obligación moral de regreso y transformación del espacio de origen.

Victoria ocupa una posición singular. Su percepción de la realidad se encuentra desplazada hacia una dimensión imaginaria: vive rodeada de súbditos, con una corona y unos ideales propios, y proyecta construir un barco de papel que le permita alcanzar América. El barco del título adquiere así un fuerte valor simbólico: es un objeto frágil que, sin embargo, permite materializar el deseo de atravesar el océano.

La trayectoria de Victoria permite profundizar en una de las cuestiones fundamentales de la pieza: la capacidad de la ficción para ofrecer una forma de reconocimiento que la realidad niega. Esta idea alcanza su culminación cuando, durante la representación de *La vida es sueño*, Victoria interpreta el pasaje de Segismundo y la acotación señala que, gracias a la ficción, recibe por primera vez el reconocimiento de un pueblo que en la realidad la ignora.

El teatro aparece entonces como un espacio alternativo de existencia. No se limita a reproducir la realidad social del pueblo, sino que permite modificar provisionalmente las posiciones que ocupan sus habitantes dentro de ella. La persona marginada puede convertirse en protagonista; quien carece de reconocimiento puede obtenerlo; quien sueña con otra vida puede representarla. Esta función transformadora aproxima la pieza a una concepción del teatro entendido como práctica social y comunicativa, de modo semejante a las piezas de Alejandro Casona.

La organización espacial de la obra reproduce las diferencias sociales que atraviesan la comunidad. Frente a la pobreza del pueblo se sitúa Villa Amada, descrita como una «hermosa casona indiana de jardines versallescos y estilo modernista» (8). La oposición se formula expresamente mediante la contraposición de «negro, miseria y carbón» frente a «luz, riqueza y flores».

El espacio deja, por tanto, de ser un mero escenario físico para convertirse en signo. La dicotomía espacial reproduce una dicotomía social y moral: pobreza/riqueza, oscuridad/luz, inmovilidad/movimiento, origen/destino. En términos de semiología teatral, puede entenderse el espacio como un sistema significante que contribuye a construir el sentido global de la obra.

La importancia del espacio se intensifica con el desván donde se realizan los ensayos. Ese lugar aparentemente marginal se transforma progresivamente en un espacio de imaginación y creación. Allí se genera una «atmósfera de fantástica realidad» y los personajes pueden experimentar una forma alternativa de comunidad.

El contraste resulta especialmente significativo: mientras Villa Amada representa la riqueza material, el desván alude a la riqueza simbólica. La primera posee luz, flores y prestigio social; el segundo carece de recursos, pero produce imaginación, cooperación y reconocimiento.

Uno de los rasgos más relevantes de *Un barquito de papel* es su marcada dimensión metateatral, como ya hemos señalado. La acción dramática incorpora la

preparación de otra obra teatral y convierte los ensayos, los problemas de vestuario, la selección de actores, la música y la propia representación en elementos constitutivos de la trama. Desde el segundo acto asistimos a los preparativos para representar *La vida es sueño*, de manera que el teatro deja de ser únicamente el medio formal de la obra para convertirse también en su materia temática.

La metateatralidad produce así un juego de espejos entre la obra-marco y la obra representada. Los habitantes de Ferrera representan a Segismundo mientras ellos mismos viven conflictos relacionados con la libertad, el destino, el deseo y la posibilidad de transformar su existencia. El célebre motivo calderoniano de la vida como sueño se proyecta sobre la situación de los personajes contemporáneos de la acción.

La elección de Calderón no es, por ello, ornamental. La obra insertada funciona como comentario de la obra principal. El sueño de Segismundo se convierte en metáfora de los sueños de los emigrantes, mientras la representación teatral permite a los personajes tomar conciencia de sus propias aspiraciones.

Esta estructura puede analizarse desde la concepción del teatro como relación entre texto y representación desarrollada por Ubersfeld (1989), para quien la lectura del texto teatral debe tener presente los vínculos que mantiene con su realización escénica. En *Un barquito de papel*, esa relación se duplica, puesto que la propia obra representa el proceso mediante el cual un texto dramático llega a convertirse en espectáculo.

La intertextualidad constituye otro de los procedimientos esenciales de la pieza, de manera semejante a la estudiada *Amor para cuerdos.* Además de *La vida es sueño*, aparecen referencias a Rubén Darío, Federico García Lorca, Nino Bravo y Juanito Valderrama. Margarita interpreta «Zorongo gitano» y se alude a canciones como «América» y «El inmigrante». Esta red intertextual amplía el significado de la obra y construye una memoria cultural compartida, culta y popular.

El diálogo se caracteriza por su agilidad, su componente humorístico y su proximidad al lenguaje coloquial. Los intercambios entre los habitantes del pueblo producen una sensación de oralidad y contribuyen a construir la dimensión colectiva de la pieza. El humor cumple además una función estructural. No se limita a provocar comicidad, sino que rebaja la solemnidad de los conflictos y permite presentar las contradicciones de la comunidad desde una óptica cercana y entrañable.

Desde la perspectiva de la semiótica teatral, para Bobes Naves (1987) el diálogo no debe considerarse únicamente como transmisión de información, sino que participa en la construcción de las relaciones entre los personajes y en la configuración de la acción. Según Bobes Naves, el análisis del teatro debe atender además al conjunto de signos que intervienen en la comunicación dramática y no únicamente a los elementos verbales del texto. Su distinción entre texto literario y texto espectacular resulta especialmente pertinente para una obra como esta, en la que las acotaciones, los objetos, el espacio, la luz, el vestuario y la representación dentro de la representación adquieren una función semántica fundamental. Esta autora subraya precisamente que el teatro integra sistemas de signos verbales y no verbales y que el proceso que conduce del texto a la representación posee características específicas.

Las acotaciones adquieren una relevancia particular. Además de proporcionar información sobre espacios, personajes y movimientos, presentan una notable dimensión literaria y visual. Desde el comienzo, la autora incorpora indicaciones relativas al ambiente sonoro, la apariencia de Manuel y el espacio en el que escribe. Más adelante, las acotaciones describen actitudes psicológicas y proponen imágenes de marcado carácter lírico.

Especialmente significativa es la «escena muda» del acto de los ensayos, en la que el juego de luces y el movimiento del decorado expresan el paso del tiempo. El fragmento demuestra que la autora no concibe las acotaciones únicamente como instrucciones auxiliares, sino como parte activa de la construcción del sentido escénico. En consecuencia, expresiones como

«sombreros que cobran vida», «vestidos de novia que vuelven a bailar» o «baúles que son tribunas» no deben entenderse únicamente como imágenes poéticas. Son también propuestas de teatralidad: objetos cotidianos que, mediante la imaginación escénica, adquieren nuevas funciones y significados.

En definitiva, el «barquito de papel» del título sintetiza la poética de la obra: un objeto frágil, aparentemente incapaz de atravesar un océano, pero que materializa la posibilidad de imaginar otro mundo. Del mismo modo, el teatro, aparentemente limitado a una representación ficticia, se convierte en el espacio donde una comunidad puede ensayar otra forma de comprenderse a sí misma.

Conclusiones

Eugenia Valencia posee una voz literaria que explora las contradicciones de la experiencia humana y la posibilidad de la ficción para transformar las limitaciones del ser humano. Desde la complejidad psicológica de Martín y Marina hasta las aspiraciones colectivas de los habitantes de Ferrera, ambas obras sitúan el deseo, la soledad, la memoria y la esperanza en el centro de sus respectivos universos ficcionales. Estos temas adquieren significado a través de procedimientos formales específicos: la riqueza intertextual, la construcción simbólica de los espacios, la articulación temporal y la perspectiva en la novela; la metateatralidad, la expresividad de las acotaciones y la pluralidad de signos escénicos en la pieza dramática.

Las dos obras coinciden en presentar la literatura y el teatro como espacios desde los que se cuestiona la realidad y se anhelan otras formas de existencia. En *Amor para cuerdos*, la escritura, el amor y la aceptación de las propias heridas abren una vía para afrontar el conflicto entre las convenciones sociales y los deseos individuales. En *Un barquito de papel*, la representación teatral se convierte en una experiencia de reconocimiento y transformación colectiva, vinculada a la emigración, la educación y la búsqueda de una vida mejor.

Bibliografía

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología.* Cátedra.

Bobes Naves, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine.* Taurus.

Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos (H. Lozano Miralles, Trad.).* Lumen.

Garrido Domínguez, A. (2007). *El texto narrativo.* Síntesis.

Genette, G. (1989). *Figuras III (C. Manzano, Trad.).* Lumen.

Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Traducción de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

Valencia, Eugenia (2024). *Un barquito de papel*. Obra inédita.

Valencia, Eugenia (2026). *Amor para cuerdos*. Europa Ediciones.