

## EL TEATRO ENTRE EL ARTE Y LA VIDA: A PROPÓSITO DE ALGUNOS PROYECTOS ESCÉNICOS DE AUTORÍA FEMENINA PRESENTADOS EN MADRID EN EL OTOÑO DE 2019

Alicia Blas Brunel y Ana Contreras Elvira\*

### ABSTRACT

In the following article, taking as an example three plays directed by women and premiered in the Autumn of 2019 in Madrid, we analyze, from a feminist perspective, some of the characteristics of the theatrical expressions of our time, focusing on the relationship between production-circulation-reception processes of art and its connections with the sense of female spiritual authority and artistic authorship. In this same vein, and taking them into consideration, we attempt to start a reflection on the importance of completing a theatrical genealogy in which the feminine contributions are not excluded.

**KEYWORDS:** Contemporary Spanish theater, feminism, women's stage direction, feminist spirituality, mysticism, canon expansion.

### RESUMEN

En el siguiente artículo, tomando como ejemplo tres obras dirigidas por mujeres y estrenadas en el otoño de 2019 en Madrid, se analizan, desde una perspectiva feminista, algunas de las características propias de las expresiones escénicas de nuestra época, centrándonos en la relación entre los procesos de producción-circulación-recepción del arte y sus conexiones con el sentido de la autoridad espiritual y de la autoría artística femeninas. De la misma manera, a partir de ellas, se pretende iniciar una reflexión sobre la importancia de completar una genealogía teatral en la que las aportaciones femeninas no sean excluidas.

**PALABRAS CLAVE:** teatro español contemporáneo, feminismo, dirección escénica de mujeres, espiritualidad feminista, misticismo, ampliación del canon.

“La vida de la mujer es la vida del alma”

María Zambrano, 1945

---

\* Alicia-E. Blas Brunel (alিয়ে30@gmail.com) es titulada en Dirección de Escena y Profesora Titular de Espacio Escénico en la RESAD de Madrid desde 1999. En la actualidad da clases de Proyectos de escenografía en la ESD de Madrid y coordina la asignatura “Pedagogía Teatral” en la RESAD. Ana Contreras Elvira (anacontreraselvira@gmail.com) es Profesora Titular del Departamento de Dirección Escénica de la RESAD y directora de escena. Sus líneas de investigación se centran en las últimas tendencias del teatro y las artes vivas, la pedagogía artística, el teatro medieval y del siglo XVIII.

## INTRODUCCIÓN

El pasado otoño de 2019 tuvieron lugar en Madrid dos festivales de teatro: el prestigioso *Festival de Otoño* (FO) de Madrid—que con 37 ediciones es sin lugar a duda el festival más importante del estado español—y la primera edición de uno de nuevo cuño y modesto presupuesto, el *Festival Místicas* (FM). A las diferencias de presupuesto y trayectoria hay que añadir que el primero es un festival público financiado por la Comunidad de Madrid, mientras que el segundo responde a una iniciativa particular subvencionada por la convocatoria de ayudas 2018-19 del Ayuntamiento de Madrid.

Sin embargo, también guardan ciertas concomitancias y similitudes. En tiempos de despertar feminista en España, tras el “Me Too”, las movilizaciones masivas con motivo del 8 de marzo y “el juicio la manada”, ambos festivales promovieron las propuestas femeninas.<sup>1</sup> En el Festival Místicas<sup>2</sup> directamente era una de sus líneas de programación básicas, pues surgió con el propósito de “difundir principalmente espectáculos basados en las vidas y obras de escritoras que vivieron en beaterios y conventos entre los siglos XII-XVIII”, prestando especial atención al trabajo realizado por creadoras: “La programación del Festival Místicas respeta el principio de igualdad y adopta acciones positivas, buscando la paridad en las composiciones de los equipos y atendiendo especialmente a los espectáculos impulsados por mujeres” (Festival). En el caso del Festival de Otoño, de una forma menos explícita: “Asimismo, ofrecerá una oda a la resistencia, en su apuesta por visibilizar y reivindicar el trabajo de compañías que llevan la friolera de tres décadas a la vanguardia de la escena española, como Matarile, Mal Pelo o El Canto de la Cabra” (Festival de Otoño). Compañías todas ellas dirigidas por mujeres: Ana Vallés (“una de las protagonistas de nuestro cartel”, como escribe la directora del FO, Carlota Ferrer), María Muñoz y Elisa Gálvez, respectivamente, como puso de relevancia la periodista Laura Corcuera cuando las convocó junto a Sara Molina y Pau Pons (co-directora de El Pont Flotant), también programadas en el FO.

Los espectáculos presentados fueron muy diferentes, incluso podemos decir que pertenecían a disciplinas escénicas, géneros y estilos distintos, pero, más allá de diferencias

---

<sup>1</sup> No son los únicos, pues también la edición del Festival de Almagro 2019 se presentó como la edición más feminista de su historia, con la figura de Sor Juana Inés de la Cruz como personaje central. Además, tras el trabajo llevado a cabo por Clásicas y Modernas en su programa para instaurar las temporadas de igualdad y la Liga de las Mujeres profesionales de Teatro, entre otros colectivos, muchos teatros e instituciones teatrales (CDN, CNTC, etc.) han comenzado a llevar a cabo programaciones paritarias. En la cartelera, además, abundan las obras sobre figuras femeninas del pasado (Carmen de Burgos, Elena Fortún, Rosario de Acuña), teoría feminista (*Una habitación propia*, *Feminismo para principiantes*, *Man Up*), violencia de género (*No solo duelen los golpes*, *Jauría*), etc.

<sup>2</sup> La programación del Festival Místicas constaba de diversas actividades y cinco espectáculos creados a partir de la vida y las obras de mujeres místicas, visionarias, beatas o monjas, como Santa Hildegarda von Bingen, Sor Juana Inés de la Cruz, Sor Marcela de San Félix, Santa Teresa de Ávila y sus discípulas. Mujeres que, además de su espiritualidad y escritura, tuvieron en común la reivindicación su autoridad y su autoría (Surtz), pero también fueron maestras y escribieron en lengua materna, reivindicando en sus prácticas lo que Luisa Muraro denomina el “orden simbólico de la madre”.

estilísticas, conceptuales<sup>3</sup> o de producción, guardan semejanzas que pueden ser analizadas como síntomas de dinámicas propias de la escena española contemporánea, a partir de los cuales reflexionar sobre algunas de las cuestiones que caracterizan a gran parte de las expresiones dramáticas, y posdramáticas (Lehmann) de nuestra época (Fischer-Lichte y Roselt). Tomando como ejemplo obras de los festivales arriba reseñados,<sup>4</sup> en el siguiente artículo nos centraremos en la idea de creación y en su relación con los procesos de producción-circulación-recepción del arte, no sólo teatral, necesarios para la comprensión de nuestra construcción identitaria, social e individual, y sus conexiones con el sentido de la autoridad y la autoría.

Los seleccionados, como el resto de los programados en FM y las cinco producciones aludidas del FO, resultan especialmente significativos porque para sus impulsoras/es no solo son proyectos artísticos, sino vitales y, en muchos casos, gestados al margen de los ritmos y exigencias del mercado.<sup>5</sup> Formas de hacer que no responden a los modos empresariales al uso. Espectáculos hechos por profesionales, pero que tienen como objetivo un lucro que va más allá de lo material, y que se pueden desarrollar en circuitos y espacios no convencionales, incluso fuera del off teatral. A veces, marginales y periféricos, de la misma

---

<sup>3</sup> Así, los espectáculos de FM, como se ha dicho, se basan en figuras del pasado, mientras que los del FO son trabajos de creación con referencias contemporáneas y, sin embargo, los puntos en común, aunque puedan parecer sorprendentes, son síntomas del espíritu de la época.

<sup>4</sup> Los espectáculos que tomamos como ejemplos son: *Daimon y la jodida lógica*, de Matarile Teatro, creado y dirigido por Ana Vallés; pudo verse dentro del FO en la sala José Luis Alonso del Teatro de La Abadía los días 23 y 24 de noviembre de 2019, con los performers (actores/bailarines/músicos): Ricardo Santana, Nuria Sotelo, Celeste, Alba Loureiro, Cristina Hernández Cruz, Nacho Sanz, Jorge de Arcos Pozo, Neus Villà Jürgens y Ana Cotoré, y la iluminación de Baltasar Patiño. *Comedia sin título*, texto inacabado de Federico García Lorca, con dramaturgia y dirección de Sara Molina, iluminación de Joaquín Cutillas y un reparto integrado por: Ana Contreras, Mónica Francés, Cristina García Morales, Malick Gueye, Álvaro Holgado, Queen Idehen, Borja López, José Luis Lucas, Victoria Mariani, Serigne Mbaye, Santiago Ortiz Casanova, José Antonio Pérez Ferrer Miguel Rojo y José Manuel Ruiz Martínez. Estreno absoluto dentro del FO, los días 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2019, en la Sala Negra de Teatros del Canal. Finalmente, *Como alambre muy delgado*, con dramaturgia y dirección de Ana Contreras, a partir de la vida y la obra de Juana de la Cruz, programado en Zapadores Ciudad del Arte dentro de FM el día 27 de octubre de 2019, con la participación de: Laura Alonso, Isabel Arcos, Leire Asarta, Antonio Cabo, Mercedes Carrión, Ana Contreras, Lara Contreras, María Victoria Curto, Teresa García, Begoña Grande, Victoria Gullón Diego, Jaime Oms, Laura Polo, Isabel Real, Reyes Rodríguez Fernández-Salguero, Silvina Rodríguez; El Ensemble de la Abadesa, integrado por Susana Martín Dudoignon, Ana María Narbona Fernández, Andreína Williams Araujo y Ángel Chirinos (director); y la colaboración de Diego Costa, Joseba Ibarra, Cora Knulle y Anita Navarro. Todos ellos, por lo tanto, son espectáculos con amplio reparto y dirección femenina.

<sup>5</sup> Se trata de espectáculos profesionales, pero que no se conciben como mero entretenimiento, con el único objetivo de gustar o vender, sino como instrumentos para la expresión de una necesidad de comunicación de las artistas. Por ello, precisamente, porque tienen algo que contar, conectan con el público. O al menos con un tipo de público: su público.

forma que hicieron las beguinas cuando trabajaron en los suburbios o las monjas de clausura al retirarse del mundo.<sup>6</sup> Proyectos que presentan un eclecticismo en las formas, pero también una búsqueda de nuevos lenguajes y un acercamiento a las artes vivas, en línea con lo que se está haciendo en otros lugares,<sup>7</sup> y que expresan algo que no puede hacerse según las reglas del teatro convencional, sencillamente porque son preocupaciones, temas e imaginarios que no entran dentro de lo que este teatro (burgués) considera representable o interesante.

Nuestra tesis, por tanto, es que es necesario rastrear una genealogía, una teoría, unas prácticas y unos procesos desde una perspectiva en gran medida feminista, para entender muchas de nuestras carencias, incertidumbres y dudas, pero también para abrir nuevos caminos, gracias a los cuales cerrar algunos círculos cuyos silenciosos vacíos nos dejan atrapadas en el vicioso sin fin de la endogamia y el narcisismo autorreferencial. Para concretar, vamos a ahondar en tres aspectos que, entendidos como síntomas de época, nos permiten reflexionar, o más bien, y por utilizar la terminología de Donna Haraway, hacer una “difracción activa” y crítica,<sup>8</sup> dentro y fuera al mismo tiempo,<sup>9</sup> sobre el papel del teatro

---

<sup>6</sup> La mención no es gratuita, a tenor de lo dicho sobre el Festival Místicas, pero también es aplicable a los mencionados espectáculos del Festival de Otoño. Sería una más, entre las muchas señales—incluyendo el auge de lo que se ha denominado *tercera oralidad* que ha posibilitado paradójicamente el desarrollo tecnológico que ha dado lugar a la conocida como Sociedad de la Información y la Comunicación—que confirman la célebre apreciación de Umberto Eco de la actualidad como una *nueva Edad Media*.

<sup>7</sup> Si bien en otros países el circuito de artes vivas ocupa espacios centrales en teatros, festivales y escuelas, mientras que en España son marginales. La creación de Naves Matadero Centro Internacional de Artes Vivas y el apoyo de Canal a la creación contemporánea durante las últimas temporadas han sido un espejismo ya roto.

<sup>8</sup> “La difracción es una tecnología narrativa, gráfica, psicológica, espiritual y política para crear definiciones consecuentes” (Haraway 30). Desde esta perspectiva, se trataría de producir y complejizar la teoría, para lo que Haraway propone especificar desde qué punto de vista se parte, y por qué ese y no otro. De esta manera se hace explícito el posicionamiento político—ya que los puntos de vista no son nunca neutros—de una manera ética (explicando cuál es el enfoque sin dar lugar a ambigüedades).

<sup>9</sup> Como mujeres de teatro que somos, todas nuestras investigaciones teóricas a propósito de este, inevitablemente se han hecho siempre desde una posición en cierta forma “participante”. Sin embargo, en esta ocasión, la implicación personal y el carácter cualitativo de la aproximación es aún más directa, por contar con la principal impulsora y directora artística del Festival Místicas, directora de *Como alambre muy delgado*, colaboradora de la compañía Matarile Teatro y actriz de la última obra de Sara Molina, entre las autoras de este artículo. Nos ha parecido que construir una reflexión-difracción conjunta desde esta doble perspectiva, de creadoras y espectadoras, ya que la otra autora “solo” ha “participado” en dichas obras como público, podía ser enriquecedora. Así que, a pesar de los riesgos, hemos asumido los de abrir metafóricamente la caja del famoso gato de Schrödinger, para explicitar, gracias a la investigación performativa (Lorente) y a las aportaciones del conocimiento situado (Haraway), que no sólo se podía estar “dentro” y “fuera” al mismo tiempo, sino que, como propone la teoría antes mencionada, toda cognición es siempre “parte y producto de la actividad, el contexto y la cultura en que se desarrolla y utiliza” (Díaz Barriga).

en la actualidad, apoyándonos en tres ejemplos prácticos elegidos como muestra de una panorámica mucho más amplia.

### DAIMON Y LA JODIDA LÓGICA: LIMINARIDAD Y SUBJETIVACIÓN.

La vida, ¿cuál? ¿La que se transmite como una advertencia, como un secreto de virtud secreta, para que todos alcancen su objetivo? ¡Esa! ¡O, más bien, el no vívido destello de nuevos sueños sobre sueños cansados! ¡Y la fe inagotable de querer desear! ¿Esa vida? La vida, ¿cuál?

Ana Vallés, *Daimon*, 2019

En los últimos años hemos asistido a una auténtica avalancha de trabajos autobiográficos en la escena española o, más en concreto, de autoficción. Se trata de propuestas escénicas donde autores o performers, muchas veces la misma persona, hacen de su vida espectáculo. Un síntoma de la época, que responde a la preocupación por “lo real”, una vez rota la ilusión realista, y a las prácticas adquiridas en las redes sociales extrapoladas a la escena. Prácticas que responden a esta fase del capitalismo en la que el trabajador autónomo debe “venderse”, convirtiéndose a sí mismo en mercancía (Rolnik). Desde este planteamiento, los unipersonales autoficcionales, que hoy ya podemos considerar como un género propiamente dicho, son un producto de la crisis y la precariedad.<sup>10</sup> Como comenta la premio nobel Olga Tokarczuk en el terreno de la literatura, pues el fenómeno no es privativo de las artes escénicas, “la hoy imperante literatura del yo, si bien da «una gran ágora donde todos pueden contar su destino» se ha acabado convirtiendo en ‘un coro de solistas, voces ahogándose unas a otras: nos falta la parábola’” (Geli).

Por ello, uno de los conceptos que mejor pueden ayudarnos a entender la escena y el arte de hoy día, además de la recuperación de la dimensión mitológica de la que también habla Tokarczuk, gracias a la cual desarrollar “nuevas formas de contar la historia del mundo”, desmontando, entre otras cosas, los mitos fundacionales del patriarcado basados sobre la competitividad y el individualismo, es el de “extimidad”,<sup>11</sup> ya que mediante él

---

<sup>10</sup> *ProtAgonizo* de Esther Bellver (2009), *Autorretrato de un joven capitalista español*, de Alberto San Juan (2013), *No es país para negras*, de Silvia Sopale (2014) o *Lo que no dije*, de Amaranta Osorio (2018), son solo algunos ejemplos. Sin embargo, no es algo únicamente achacable a la escena española, sino una tendencia internacional que ha desbordado por completo el ámbito teatral, hasta el punto de que incluso lo que originalmente nació como un pequeño monólogo autorreferencial escrito para el Festival Fringe de Edimburgo de 2013, se ha convertido en 2019 en una de las series de televisión más aclamadas de la temporada: “Fleabag”, otorgando categoría de estrella a su ahora multigalardonada —entre ellos seis premios Emmy y 2 Globos de oro 2020— creadora, guionista y actriz Phoebe Waller-Bridge, formada en la RADA de Londres.

<sup>11</sup> “Extimidad” (“hacer externa la intimidad”). En la actualidad, se suele utilizar para hacer alusión a aquellos que, de modo habitual, trasladan al contexto de la red social el conjunto de acontecimientos vitales que les incumben, redactando lo que podría llamarse una autobiografía en tiempo real. Como dice la antropóloga y ensayista Paula Sibilia, aunque es interesante aceptar la potencialidad positiva de

podemos reflexionar sobre la paradójica privatización de lo común simultánea a la colectivización de lo privado, la falta de pudor y de sentido de la intimidad, y la preocupante expansión del trastorno de personalidad narcisista que pone de manifiesto la humanidad actual. En cualquier caso, los límites, incluyendo los que separaban el “dentro” del “fuera” de la mente y el cuerpo humanos—espacial y metafóricamente—pareciera que, poco a poco, se han hecho tan porosos y flexibles que casi se han borrado por completo. Así, por ejemplo, hasta tiempos recientes el género autobiográfico era esencialmente escrito, pues la exposición de las intimidades requería cierta soledad y secreto. Tradicionalmente no era propio del teatro, que siempre fue un arte social. La cuestión es qué está ocurriendo en una sociedad como la nuestra para que se produzca algo tan contradictorio, en su propia definición, como un “teatro autobiográfico”.

La respuesta puede tener que ver con la extensión de la vulnerabilidad exhibicionista del artista de la que habla la psicoanalista Lola López Mondéjar, y sus efectos sobre la identidad y lo que denomina “el adelgazamiento de la subjetividad”, ahora que, como dijera (Beuys y Bodenmann-Ritter), todo el mundo puede ser uno, y parece fácil, gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, conseguir los “15 minutos de fama” de los que hablaba Andy Warhol al final de los años 60: conscientes de ser creadoras y personajes de nuestra propia vida, rodeados de noticias sospechosas y “celebridades” falsas, la ficción parece haberse “agotado” como espectáculo. Ana Vallés, en una entrevista concedida a Julio Castro cuando *Daimon* era todavía un proyecto, daba esta explicación: “[...] no me gusta el teatro hecho desde ningún tipo de falsedad o impostura, máscara o personaje, necesito que se hable desde un “yo” creíble” (Castro). Así, toda la obra de *Daimon* puede entenderse, como afirma el mismo periodista, como “otro análisis del yo”. En este caso “el yo creador” de Ana Vallés, pero también el de muchas otras: “Pero a mí me interesa más el daimon que también es yo, nuestro yo incomprensible, una parte de nosotros que conecta con lo irracional, con el misterio, con lo fantástico; una puerta a lo extraordinario, a lo que nos salva, a lo sublime o a la locura” (Vallés).

Un “yo” que se desdobra en todas las presencias que aparecen en la escena, tanto físicas como virtuales,<sup>12</sup> pues todas reflejan algo de Vallés: sus obsesiones, sus reflexiones y hasta su corporalidad. Reflexiones literalmente difractadas por los espejos de la gran bola de discoteca que recorre el escenario y por los otros múltiples espejos de elementos escenográficos y vestuario que aparecen, como materializando la teoría



[Foto: Baltasar Patiño]

---

las redes digitales, conviene también prestar atención a “las voces más atentas a su lado menos luminoso” (Sibilia 13).

<sup>12</sup> En la escena final se construye una mesa y en sendas pantallas, entre las actrices, aparecen Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Marguerite Duras, Louise Bourgeois, Xan Cejudo, Thomas Bernhard, Pier Paolo Pasolini, Mircea Cartarescu, autores citados a menudo por la directora en otros espectáculos, entre otros.

de Haraway antes aludida. Imágenes, pensamientos y fragmentos que ya estaban en germen en otros espectáculos y que aquí se ofrecen reunidos como en el Aleph del cuento de Borges—un punto que contiene todos los puntos del universo—o como un testamento estético-vital. Frente a la crisis, la violencia, el auge de los fascismos y de las confrontaciones dicotómicas, Ana Vallés, como tantas otras creadoras, huye de lo que se conoce como “teatro político” o “teatro comprometido”, teatro para convencidos, y habla de sí y del teatro, porque al fin y al cabo el teatro es su vida, y esta es real: “¿Te parece que esto puede ser importante para ti, para mí, para nosotras/os? Yo creo que sí” (Vallés, cit. Becerra). Y eso mismo piensa el crítico: “... estoy hablando de lo excepcional. Y de cómo el arte y el amor, en cierta medida, o en cierta desmedida, contribuyen a intensificar nuestra vida y a liberarnos de caer en lo que nos opaca y nos acaba por hundir” (Becerra).

En realidad, y a pesar de lo dicho, como la misma directora señala, “A veces hablo críticamente del mimismo, del yo, yo, yo, pero las fronteras son tan delicadas [...] Hay que huir de alguna manera de hablar del yo, ese yo tiene que trascender para ser compartido. Lo único que busco en ese yo es que pueda ser una forma de comunicar” (Herrero). Por eso en *Daimon* se vuelve al mito clásico, que da título a la función, y no se trata de un unipersonal (al contrario de otra de las obras de Vallés: *Teatro invisible*), sino de un espectáculo coral construido y ejecutado por una gran compañía—en el que por primera vez en los últimos tiempos no actúa la directora—que pretende trascender y comunicar.

Como conclusión podemos decir, por tanto, que el primero de los aspectos a considerar hace referencia a la conexión entre arte y vida, y a las posibles concomitancias e implicaciones, sociales y psicológicas, que pueden observarse en la ruptura de los límites establecidos que supone, especialmente en el caso de la creación femenina, incluyendo la separación entre creación-expectación. La propia Vallés declara:

Antes partía siempre, de forma no muy consciente, de una separación entre los que habitamos el escenario y el público, los otros. Desde hace tiempo me acerco más a la idea de un nosotros que englobaría a unos y otros; sin diferenciación. Yo me situó como espectadora: pero no ocupo momentáneamente el espacio del espectador, ni me pongo empáticamente en su lugar, no: el espectador soy yo. (43)

Al igual que ocurriera en el final del siglo XIX con el simbolismo, pareciera que en el inicio del XXI la aparente no-ancilaridad de su esteticismo individualista (Dubatti), paradójicamente, permita una instrumentalidad que le otorga al teatro una nueva conciencia política y social (Innes), más próxima a la experiencia propia de una práctica estética imbricada, en la que, como expone Estela Ocampo, “... la actividad artística se subsume en una idea totalizadora del mundo” de la que es dependiente (6), que a la del arte dramático propiamente dicho, entendido como arte autónomo, espejo de la sociedad, o de una parte de ella, y distracción ociosa.

No podemos olvidar que en la dialéctica y en el diálogo está el principio de la política: “Siempre esperamos algo de los demás y hacemos las cosas para alguien. También en el

teatro” (Vallés). Como decía la teórica feminista Kate Millet, “lo personal es político”. Por eso su carácter liminal (Diéguez) va más allá, y hace obsoletas o inhábiles oposiciones como las planteadas entre intención comunicativa y expresión espontánea, imagen y palabra, yo y el otro. O, mejor dicho, en los casos concretos que nos ocupan, “las otras”. Porque, precisamente, uno de los temas que ponen sobre la mesa una propuesta como esta, aunque sea inconscientemente o en segundo plano, es el cuestionamiento de la propia definición de identidad cerrada, estable y monolítica, asociada a una masculinidad representante de un universal atemporal y neutro, “testigo modesto” y epítome de una supuesta “objetividad invisible” (Haraway): la “otredad” (femenina)<sup>13</sup> como respuesta a la “mismidad” (masculina) (Ramos Palomo y Vera Balanza).

### COMEDIA SIN TÍTULO: LA VISIÓN FEMENINA COMO ORÁCULO POLÍTICO.

Ahora nos encontramos con el problema de la escena actriz. Digámoslo claro. El problema es que sois cuatro actrices y cualquiera de vosotras lo podría hacer. Pero elegir una supone optar por una lectura, anulando el resto de las posibilidades.

Sara Molina. *Comedia sin título*. 2019.

Si las obras deben juzgarse por lo que son, y no desde parámetros propios de otras estilísticas, la de Vallés debería apreciarse desde su interés por lo trascendente, no por un apego a “lo histórico”—entendido tanto como narrativo o como político—que le es completamente ajeno. Así, en la revista que la compañía Matarile dio a los espectadores en el FO, la directora comentaba: “O, lo más esencial: ¿por qué admitimos la historia como un recuento de logros y hazañas (todos masculinos, claro) y no como lo que es, una pesadilla mortal que aplasta todo lo que está vivo?” (Vallés 47). De esta manera, se sitúa fuera de la Historia y, por lo tanto, del “mundo”.

En el ámbito religioso la palabra “mundo” remite a lo que se denomina “el siglo”, “o sea, lo no religioso, lo secular o seglar, eso cuyo tiempo se medía en siglos, no con la obra infinita de la eternidad” (Rivera Garretas 12). Si bien, como sigue diciendo la académica, a partir de Sor Juana Inés de la Cruz, tomó una nueva significación que “reconocemos enseguida en la palabra mundana. La mundana está en la realidad de una manera indefinible [...] La mujer que no es de este mundo lo habita libre de patriarcado” generando “camino para conocer y conocerse que no nacen del poder y la fuerza sino de la práctica de la relación” (Rivera Garretas 12-13).

---

<sup>13</sup> Según Celia Amorós, “desde la Grecia antigua, podemos constatar que la conceptualización ideológica de lo femenino, en las fases más tempranas de este proceso de elaboración racional, se perfila como diferencia; no ya con respecto a lo masculino—diferencia obvia y recíproca—sino con respecto a aquello que, en cuanto objetivación de lo genérico humano, es pensado bajo las connotaciones de lo neutro” (vii).

Desde esta perspectiva, esa obsesión por el Yo de la que hablábamos en el apartado anterior no puede entenderse como encastillamiento narcisista, o una huida egoísta a la torre de marfil del esteticismo, sino como una salida del mundo y su “jodida lógica”: un enclaustramiento de supervivencia, como en su día hicieran las místicas perseguidas, o como el refugio en su círculo privado de las artistas que desafiaban la moral victoriana (Blas Brunel). En todo caso, la preocupación por el otro y el nosotros está siempre ahí: “Hacer hincapié en la bienvenida, en el hecho de querer estar con otra persona, que de por sí ya es expresivo. Laurie Anderson se preguntaba: ¿estás realmente aquí o es solo arte?” (Vallés 47).

La postura de Vallés y Molina son similares, pero, además, esta última ahonda explícitamente en el porqué, y en la dificultad de hacer un teatro “autorreferencial” pero, podríamos decir, no “autoficcional”: “No me gusta utilizar la escena para decirle a la gente lo que le pasa, sino para decir lo que nos pasa a nosotros y esto, sin exhibicionismo, es muy difícil” (Cornago y Molina 18). Por eso, ese volverse hacia el interior en el “presente”, no solo como actualidad sino como dádiva desinteresada, quizás sea también una forma de buscar “lo divino” (implícito en la figura del daimon, pero también en la *Comedia*, cuyo último acto debía ocurrir en un cielo poblado de ángeles<sup>14</sup>), de manera idéntica a Teresa de Jesús, quien afirmaba que no se puede entrar en el cielo sin entrar en nosotros (1-11). Es decir, una forma de buscar sentido dentro, cuando todo lo de fuera ha dejado de tenerlo. Pero también es una manera de colocarse de manera honesta y disponible en la posición de dialogar con “lo diferente”; de hablar, pero sobre todo de prestar atención al universo: el microcosmos reproduciendo el macrocosmos. Así, Sara Molina establece un diálogo y, sobre todo, una escucha con Lorca, con los performers y con el público: “Hannah Arendt decía que ver el mundo desde el punto de vista del otro era el conocimiento político por excelencia. El teatro de ser uno y lo otro por un instante” (Cornago y Molina 27).

Mientras que al final de *Daimon* se construye en escena una reunión de *maestros* que parece también una última cena—donde los referentes muertos de la autora, merced a la tecnología virtual, hablan entre la muda presencia de las performers vivas, o, mejor dicho, ante su elocuente corporalidad y su atenta escucha—Molina lleva a cabo una exégesis cuasi-bíblica de la *Comedia sin título*, que interrumpe a menudo para que actores y actrices introduzcan sus propios relatos y reflexiones, textos de la directora y ajenos. Citando, eso sí, unos referentes que en gran medida son los mismos que los de Vallés, los mismos que los de la mayoría de nosotras. Y entre los que, como es habitual, hay una notoria ausencia de mujeres.

Lo deja claro Cristina Morales—Premio Nacional de Narrativa 2019—en la propia escenificación cuando, actuando como un personaje que se autodenomina “la Autora”, quiere responder al del “Autor”, alter ego del propio Lorca. La “Señora García” (ella) se

---

<sup>14</sup> No de manera casual, los ángeles, mensajeros e intermediarios con lo divino, tienen una gran presencia en el pensamiento y el arte contemporáneo, desde que Walter Benjamin hablara del “angelus novus” en su célebre “Tesis IX sobre la filosofía de la historia” (310), introduciendo una crítica a las ideas de continuidad, causalidad y progreso histórico que recuerdan mucho a las palabras de Ana Vallés con las que encabezamos este apartado.

sitúa al mismo nivel que el “Sr. García”, pues curiosamente ambos coinciden en el apellido paterno, aunque sean más conocidos por el materno. Indignada, expone que quiere traer a la escena las palabras de *otras*, y cita a algunas autoras como Virginie Despentes o Clarice Lispector, con el objetivo explícito de que se escuchen también discursos femeninos, haciendo, de ese modo, una reivindicación de su autoridad y autoría y, por extensión, de las de la directora. Una autoridad que no es un ejercicio de poder, sino “un ayudar a crecer”,<sup>15</sup> y una autoría cuyo significado último no es el mero reconocimiento, sino un ejercicio de responsabilidad frente al propio discurso: un discurso conscientemente “situado” (Haraway), en el que su subjetividad solo es una entre otras muchas.



[Foto: Juan Balaguer]

Así, en la *Comedia* se suben a escena personas reales que cuentan sus peripecias vitales. Federico García Lorca decía: “La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro, sino en la mitad de la calle; y no quiere, por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura; quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones” (832), y Sara Molina ha reunido a 15 actores y no actores para enunciar, que no “interpretar”, su texto. Cuando Serigne Mbaye, que llegó a España en patera, dice: “... él sigue llamando a las costas en espera de nuevos ahogados, esto es lo que le importa al hombre”, lo hace con una autoridad incontestable.

Pero nosotras “no somos hombres”, y Molina, aunque no tiene como principal objetivo sacudir la conciencia de los espectadores, lo hace, al presentar en escena una pluralidad de discursos sobre el arte y lo real, la estética y la ética, una “ética de la alteridad”, que va más allá de Levinas.<sup>16</sup> Para el filósofo lituano de origen judío, el valor absoluto de lo humano era la responsabilidad por el Otro—quien se presenta a través de su rostro—dándole prioridad sobre el yo: eso es la santidad. Algo así viene a decir Lorca, quien, no de manera gratuita, sitúa los tres actos de su inacabada *Comedia* en el teatro, el depósito de cadáveres y el cielo. Como un Dante perdido en los oscuros sótanos del infernal teatro del mundo, metamorfoseado gracias a la tramoya en el mágico bosque de *El sueño de una noche de verano*, el plan de Lorca era enviar al autor al purgatorio y al cielo. Las alusiones a la *Divina Comedia* no son triviales, de ahí que Molina describa en su última intervención uno de los posibles finales probados por la compañía, en el que uno de los actores contaba cómo solo tres hombres, que él supiera, fueron al cielo y volvieron para contarlo. Uno de ellos fue Dante, quien afirmaba que había llegado a ver a Dios, y que Dios era un punto en la pupila de Beatriz.

<sup>15</sup> Este es el significado etimológico de la palabra, aunque después pasara a designar el poder del paterfamilias, significación que es la más común hoy.

<sup>16</sup> Levinas ha desarrollado su humanismo del otro y la ética de la alteridad en múltiples publicaciones. Entre ellas: *Ética e infinito* (2000), *Humanismo del otro hombre* (2003) y *Totalidad e infinito* (2006).

Aunque la Biblia habla en numerosos versículos de la invisibilidad de Dios (1ª Timoteo 1:17, por ejemplo), Dante “lo ha visto”, y está en los ojos de Beatriz. Para ver a Dios, hay que “mirar a la otra” frente a frente, porque precisamente esta le recuerda que es necesario conducir su mirada más allá: “[...] porque no solo en mis ojos está el Paraíso” (Alighieri XVIII, 21). Por eso, es necesario mencionar también otros dos grandes mitos de la cultura occidental sobre “lo que puede y no puede ser mirado” (Vernant) y los peligros y consecuencias de hacerlo, para entender la dimensión que la propuesta adquiere en un patriarcado falologocéntrico oculocentrista como el que vivimos—también en el teatro—y que desde esta perspectiva es mostrado como el mismo Infierno ya que, como también decía Ana Cotoré en *Daimon*: “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” (Alighieri III, 9). Se trata de la leyenda de Medusa, y del injusto castigo a través del cual adquiere la capacidad de transformar en piedra—y por tanto paralizar—a quien la mira directamente a los ojos, y el de Eurídice, y cómo el dios del inframundo prohíbe a Orfeo volver la vista hacia ella antes de que ambos salgan completamente de él. Pareciera que seguimos en el Hades y que la prohibición sigue pesando sobre la cabeza de poetas y artistas,<sup>17</sup> porque las mujeres siguen sin voz y siendo vistas a través de planos que las constriñen y objetualizan para, y desde, la mirada masculina (Mulvey). Sin embargo, Dante (y Molina), ponen de relevancia cómo la ética, pero también la identidad, se construyen en las relaciones cara a cara: no solo con el Otro al que se refiere Levinas, sino también con las Otras, ya que no es solo un asunto de “cabezas, o de “mentes racionales”, sino, sobre todo, y fundamentalmente, “de” y “en cuerpos”. Cuerpos vivientes que construyen, y no solo transmiten, significados, ya que su propio texto, o textos que se materializan a través del cuerpo recobrado: Ni sujeto, ni objeto (Kristeva, *Sobre la abyección*), “Texto, mi cuerpo”, que diría Hélène Cixous (256).

#### COMO ALAMBRE MUY DELGADO: EL VIAJE HEROICO DE LA MUJER COMO CONCLUSIÓN.

Parece que todos los miembros de mi cuerpo están llenos de unos rayos resplandecientes, como alambre muy delgado, impalpables, que no puedo comprender de qué especie sean. Pero descienden y me ligan de tal modo que no me dejan ir donde quiero, sino donde me ponen. Y estos rayos que me tienen asida desde el espíritu hasta el cuerpo, son signo y figura de que, aunque estoy donde dios quiere ponerme, no está mi alma arrancada del cuerpo. Por eso no gozo de la libertad de los bienaventurados.

Juana de la Cruz, 1509

---

<sup>17</sup> Estas estructuras míticas, incluyendo la “pérdida de la cabeza” a ellas asociadas, pueden explicar por qué molesta tanto el lenguaje inclusivo, y por qué es tan necesario. Julia Kristeva en *Visions capitales: Arts et rituels de la décapitation* apunta a una “visión sagrada y transgresiva” que, atravesada por afectos y sentimientos, se prolonga después de que “la cabeza sea cortada”, y libera a la vista de la tiranía de la racionalidad patriarcal al convertir la ausencia en “icono”.

Para que el ágora de la *Comedia sin título* fuera posible era necesaria la presencia de los y las performers, y no su representación. La “presencia” no tiene que ver, o no solo, con el “presentar”, como se dice a menudo en la teoría teatral contemporánea, sino con el “contemplar” (“cum-templum”) con una fisicidad plena. Darse tiempo para ver, oír, oler, tocar o saborear, “con” otras, como, por ejemplo, pudimos experimentar los espectadores de *Modo de visitar conventos* en la función que tuvo lugar en el Convento de Santa Ana y San José dentro de FM, o como pedía Gertrude Stein en sus piezas paisaje. De esta manera, el teatro, tal y como lo concibe Molina en la *Comedia*, cuya trama acontece curiosamente en uno, vuelve a ser, como en la Edad Media, un espacio lleno de simbolismo donde se dramatiza de forma ritualizada lo real: un “teatro de la presencia” frente al “teatro de la representación” de la modernidad (Egginton). Un teatro de “las visiones”, no solo de “lo visual”, que, como un oráculo, o una prefiguración activista (Boyd y Mitchell), nos invita a reflexionar sobre nuestro futuro desde el ahora.

Como hemos dicho antes, tanto *Daimon y la jodida lógica* como la *Comedia sin título* estaban poblados de personajes sobrenaturales: “Ángeles, sombras, voces, lirras de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante” (García Lorca 831). Igual ocurre en la tercera obra que comentamos: en *Como alambre muy delgado* de Ana Contreras, basada en textos de Juana de la Cruz, lo maravilloso y lo cotidiano de la enfermedad, el sexo o el capitalismo, se entrelazan de manera indisoluble y audaz, lo cual no deja de llamar la atención en esta época en que la supuesta defunción de Dios se confirmó hace tiempo, y lo espiritual se reduce demasiado frecuentemente a mera superstición. Quizás, como afirmaba Daniel Paul Schreber, presidente de la Corte de Apelaciones de Dresde a finales del siglo XIX, y paciente psiquiátrico cuyos delirios registró él mismo en su célebre *Memorias de un enfermo de nervios*<sup>18</sup>, “el dios muerto pesa más que el dios vivo, y más que el otro os devora” (Calasso 111).

La teórica Bonnie Marranca, creadora en los 70 de la expresión *Teatro de las imágenes* (1977), ya anticipó a finales del XX que “La unión extática de arte, ciencia y espíritu creará el arte del nuevo siglo [...] y lo que podemos discernir son ya los caminos de una nueva visión del arte, que es siempre una nueva ecología”. En los espectáculos aludidos hasta ahora, pero también en muchos otros, se vislumbran algunas de esas posibles vías, en la tradición de sibilas y místicas, que permitirán franquear el colapso en el que la crisis actual nos tiene inmersas. Vallés y Molina, de alguna forma en esa línea, ya escenificaban sus

---

<sup>18</sup> Desde que Sigmund Freud tomara su texto para describir la paranoia, el caso de Schreber es paradigmático no solo para el psicoanálisis, sino también para los estudios culturales y la crítica del arte, ya que permitió reflexionar sobre las relaciones entre el poder y la psicosis a Canetti, Deleuze y Guattari, Santner o Lacan, entre otros muchos. Entre sus extrañas alucinaciones contaba con la muy reveladora idea de que, por lo que supone de cuestionamiento de la autoridad simbólica patriarcal, que se estaba “transformando en mujer” para atraer los rayos fecundantes de Dios y salvar así a la humanidad de su extinción, conectando con ello, como nos recuerda Margarita Saona (59) que hará después Julia Kristeva, “maternidad, paranoia y disidencia” (Kristeva y Goldhammer).

visiones o, como las denomina Molina, “fantasías”: la vivencia de la comunidad que supone una gran compañía—frente a los unipersonales en boga—la preocupación por lo invisible y por lo real, la construcción honesta del yo como disposición para prestar oídos y dar la palabra, la ruptura de los límites entre actores y no actores, y entre espectadores y artistas.



[Foto: Antonio Hernández Nieto]

Maureen Murdock denomina “El alejamiento de lo femenino” (*Viaje; Ser*), que lleva, tras una serie de pruebas y un periodo de inmersión interior, a tomar conciencia del vacío que supone la identificación tóxica con la masculinidad y la falta de otros referentes, y lo necesario que es “recuperar nuestro lugar en el mundo, porque cuando vives en un mundo donde tu cuerpo y tus experiencias como mujer no existen... mal, es vivir en un mundo muy extraño” (Contreras, cit. Vicente).



[Foto: Antonio Hernández Nieto]

*Como alambre muy delgado* va más allá, al compartir la vida y la obra de una de esas posibles “madres perdidas” y, además, hacerlo desde una pluralidad multidisciplinar de voces diversas que resaltan el valor de la sororidad: la beata y después monja y párroco Juana de la Cruz (1481-1534), conocida como “madre literaria” de Teresa de Ávila (Surtz) y teóloga en “lengua materna”,<sup>19</sup> presentando un relato que parte de lo biográfico, pero que pone de manifiesto etapas arquetípicas universales, entre las que es de especial relevancia la salida de lo que

Contraria al oclocentrismo monofocal patriarcal, también en lo espacial, la propuesta de *Como alambre muy delgado* es la de un teatro inmersivo, de participación multisensorial<sup>20</sup> e itinerante, que rebasa todo límite estanco: empezando por la cuarta pared y terminando por la piel humana. Una indagación sobre la pasión y el dolor, que incluye ceremonias iniciáticas, suspensiones y artes corporales extremas,<sup>21</sup> pero

<sup>19</sup> Entendida como integración en el “orden simbólico de la madre” (Muraro), y no como mera lengua nacional.

<sup>20</sup> Es significativo que lo que habitualmente es entendido como “producción artística” tenga que ver sobre todo con los sentidos de la vista y el oído. Consideraciones morales, políticas y religiosas establecieron una jerarquización de los sentidos, gracias a la cual el gusto y el olfato quedaron denostados. La conexión entre los sentidos de proximidad y el sexo ha conducido a considerar que, como decía Flora Davis, “todo lo que proviene de la mente es bueno, digno de fe y limpio, mientras que lo que proviene del cuerpo se hace sospechoso y susceptible de desprecio” (187).

<sup>21</sup> La propuesta ahonda en la relación entre las prácticas espirituales medievales y las artes corporales contemporáneas. Relación, por otro lado, que ya vio Erika Fisher-Lichte en su *Estética de lo preformativo* y, sobre todo, en *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. Las prácticas ascéticas de las monjas medievales y las experiencias místicas narradas por sor Juana y otras

también poesía mística, danzas sufíes, música religiosa, meditación contemplativa, comida, bebida, instalaciones visuales a cargo de la artista contemporánea Lara Contreras, fuegos artificiales e imaginería católica. Presentada en un antiguo cuartel en el extrarradio de la ciudad, convertido ahora en centro de arte, su dramaturgia escénica, siguiendo la estructura del viacrucis, sumergía al público en un viaje, físico y metafórico, por un tipo de vida conventual, a medio camino entre el ritual comunitario y el perfeccionamiento individual, que podría ser también la de cualquiera de nosotras. Porque a propósito de *las visiones* surge también la compleja cuestión de la relación entre la “visión femenina” y la “mirada masculina”.

Entre otras cosas, siempre que hay desnudos femeninos en escena, como es el caso de los espectáculos tratados, cabe la pregunta de si esos cuerpos se muestran a y son mirados por una mirada masculina exclusivamente. Siempre que aparece el detalle decorativo, o la interioridad de lo pequeño y cotidiano, nos preguntamos si no estamos dando una visión ingenua, poco profesional o superficial al tema. ¿Es posible escapar de estas jerarquías discriminadoras? Todo “dispositivo de la mirada” es un dispositivo de “construcción” de esta, y, sobre todo, de orientación de la atención y el valor. Vallés afirmaba que la nuestra es “Una Historia de cientos de años de no escuchar» (cit. Becerra). Por eso el viaje planteado en la obra de Contreras se incluye un “ritual de vestición” que implica la aceptación de la pertenencia a un colectivo desde la renuncia al individualismo, y un “matrimonio místico” que, equivalente a lo que Murdock denominaba “matrimonio sagrado”, implica la reintegración, tras la “sanación” de sus fragmentos, de los aspectos femeninos y masculinos en una misma y en una red de sororidad. Una práctica de despatriarcalización que nos permitiría empezar a vivir en plenitud, y no como personajes secundarios de la vida y el arte de otros.

En *La creación de la conciencia feminista*, Gerda Lerner expone la dificultad de las mujeres para acceder al saber sin la construcción de un “discurso emancipador” colectivo. Tanto la propuesta de Lerner como la de Murdock, así como la puesta en escena de Contreras, pasa por reconciliarse simbólicamente con la madre, y con ello a autorizar a las mujeres, reconociéndonos como parte de una genealogía global. Una genealogía que no pretende ser excluyente, sino completar la existente. Eelka Lampe en “La paradoja del círculo: el encuentro creativo de Anne Bogart con las tradiciones interpretativas del este de Asia” encontraba interesantes conexiones entre la influencia de culturas no occidentales, el feminismo y el cuestionamiento del orden del ojo patriarcal (Celaya), que bien podemos analizar también en relación con el paternalismo despectivo y discriminador, con el que la academia



[Foto: Antonio Hernández Nieto]

---

visionarias, estarían en conexión con ciertas performances y sobre todo con las modificaciones corporales realizadas por movimientos contemporáneos como el de los llamados Nuevos Primitivos, de los que habla Ana Belén Rojo en su libro *Modificaciones corporales extremas: Una aproximación sociológica al fenómeno*.

dificulta la emancipación del espectador del “imperio del ojo”—del que nos hablaba Camille Paglia—e incluso de la “ideología de lo visible” (Phelan). Somos cuerpos vivientes con percepciones diversas, fragmentarias e incompletas (Asselin, Lamoureux y Ross) que, sin embargo, van más allá de las retinianas, y que, por tanto, como pudo experimentarse colectivamente en *Como alambre muy delgado*, son difíciles de domesticar y reducir a un modelo uniforme individualista (Blas y Contreras), ya que, además de a las creadoras olvidadas, la misoginia y el menosprecio alcanza a un público conformado mayoritariamente por mujeres desde hace años (Chansky), pero que gracias a propuestas como estas empieza a tener su lugar y reconocimiento, pues “El teatro es una cuestión de fe, creemos en algo que es invisible, y el público va y cree con nosotros en algo que no existe” (Contreras, cit. Vicente) y que, como ya decían The Diggers de San Francisco en los años 60, con su “If you can act it up, it’s real” (Gaillard), a fuerza de “actuarlo” puede acabar siendo real.

### Obras citadas

- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Madrid: El Acantilado, 2018.
- Amorós, Celia. “Presentación: lo femenino como ‘lo otro’ en la objetivización conceptual de lo genérico humano.” *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua*. Ed. Eulalia Pérez Sedeño. Madrid: Siglo XXI, 1994. vii-xxii.
- Asselin, Olivier, Johanne Lamoureux y Christine Ross. *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*. Montreal: McGill-Queen’s UP, 2008.
- Becerra, Alfonso. “Más Daimon y menos jodida lógica: la apoteosis de Matarile Teatro.” *Artezblai: El Periódico de las Artes Escénicas* (9 de Septiembre de 2019). <<http://www.artezblai.com/artezblai/mas-daimon-y-menos-jodida-logica.-la-apoteosis-de-matarile-teatro.html>>.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia.” *Obras*. I/2. Madrid: Abada, 2012.
- Beuys, Joseph, y Clara Bodenmann-Ritter. *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Editorial Visor, 1995.
- Blas Brunel, Alicia. “‘The Pioneer Players’: la fusión de arte y vida como otra forma de teatro político.” *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 146 (2013): 62-64.
- Blas, Alicia y Ana Contreras. “Donne perdue e storiografia malpensante: il recupero della storia delle donne nelle arti dello spettacolo e la costruzione di un canone teatrale ad ampio spettro.” *El universo escénico de las mujeres: de la escritura a la representación*. Ed. Eva María Moreno Lago. Roma: Aracne editrice, 2018. 19-38.
- Boyd, Andrew y Dave Oswald Mitchell. *Bella revuelta: la caja de herramientas para hacer la revolución*. Santander: Milrazones, 2014.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990. 270-282.
- Calasso, Roberto. *El loco impuro*. Madrid: Sexto Piso, 2008.

- Castro, Julio. "Donde reside el Daimon y la jodida lógica: regresa Matarile con otro análisis del 'yo'." *La República Cultural* (4 de diciembre de 2019). <<https://larepublica-cultural.es/articulo13265>>.
- Celaya, Abraham, ed. *Anne Bogart: los puntos de vista escénicos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2007.
- Chansky, Dorothy. "Fall Girls of Modernism. Woman and/as Audiences." *Composing Ourselves: The Little Theatre Movement and the American Audience*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2004. 107-148.
- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.
- Contreras Elvira, Ana y Alicia Blas Brunel. "De las plazas al coliseo: revueltas en los teatros y vuelta a las calles. Lecturas de estructuras escénicas y texturas espaciales." *Aspectos actuales del hispanismo mundial: literatura, cultura, lengua*. Ed. Christoph Strosetzki. Münster: De Gruyter, 2018. 415-435.
- Corcuera, Laura. "Conversación de otoño." *El Salto* (4 de Diciembre de 2019). <<https://www.elsaltodiario.com/teatro/conversacion-directoras-festival-otono-maria-munoz-sara-molina-pau-pons-elisa-galvez-ana-valles>>.
- Cornago, Óscar y Sara Molina. *Fragmentos: un recorrido por la obra de Sara Molina. Un proyecto de Óscar Cornago y Sara Molina*. Granada: Junta de Andalucía y Diputación de Granada, 2012.
- Davis, Flora. *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza, 2001.
- Díaz Barriga, Frida. "Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo." *Revista Electrónica de Investigación Educativa* 5.2 (2003). <<https://redie.uabc.mx/redie/article/view/85>>.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios*. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- . "Vanguardia artística y política en los procesos del teatro." *Puesta en escena y otros problemas de teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2017. 39-68.
- Eco, Umberto. *La nueva Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Egginton, William. *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality and the Question of Modernity*. Albany: State U of New York P, 2003.
- Festival Místicas. "Espectáculos." *Festival Místicas*. Noviembre de 2019. 1 Ene. 2020 <<http://festivalmisticas.com/espectaculos>>.
- Festival de Otoño. "El festival." *37 Festival de Otoño*. 15 de Noviembre de 2019. 2 Ene. 2020 <<http://www.madrid.org/fo/2019/elfestival.html>>.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- . *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. New York: Routledge, 2005.

- Fischer-Lichte, Erika, y Jens Roselt. "La atracción del instante: puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral." *Apuntes: Escuela de Teatro Universidad Católica* 130 (2008): 115-125.
- Gaillard, Alice. *Los Diggers: revolución y contracultura en San Francisco (1966-1968)*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2010.
- García Lorca, Federico. *Teatro completo*. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Verbum, 2018.
- Geli, Carles. "Olga Tokarczuk: 'Internet es cada vez más una historia contada por un idiota'." *El País* (7 de Diciembre de 2019). <[https://elpais.com/cultura/2019/12/07/actualidad/1575742388\\_746719.html?fbclid=IwAR1w883VQJx7CwUFcpXMW37sPnhj6fE-kSiaWRBOcQffYiE58fuFO1IQG-c](https://elpais.com/cultura/2019/12/07/actualidad/1575742388_746719.html?fbclid=IwAR1w883VQJx7CwUFcpXMW37sPnhj6fE-kSiaWRBOcQffYiE58fuFO1IQG-c)>.
- Haraway, Donna. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial." *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1997. 329-333.
- Herrero, Julián. "La tormenta perfecta de Ana Vallés." *La Razón* (20 de Noviembre de 2019) <[https://1313f5ae-65e9-ed7f-e835-f6ce544bfac0.filesusr.com/ugd/3a8ab7\\_dafffc25ca0f47588345f7aded14eda8.pdf](https://1313f5ae-65e9-ed7f-e835-f6ce544bfac0.filesusr.com/ugd/3a8ab7_dafffc25ca0f47588345f7aded14eda8.pdf)>.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Kristeva, Julia. *Sobre la abyección: ooderes de la perversión*. México: Editorial Siglo XXI, 2006.
- . *Visions capitales: arts et rituels de la décapitation*. Paris: Editions de la Martinière, 2013.
- Kristeva, Julia, y Arthur Goldhammer. "Stabat Mater." *Poetics Today* 6.1-2 (1985) 133-152.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato/CENDEAC, 2013.
- Lerner, Gerda. *La creación de la conciencia feminista: desde la Edad Media hasta 1870*. Pamplona: Katakarak Liburuak, 2019.
- Levinas, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: Machado Libros, 2000.
- . *Humanismo del otro hombre*. México: Siglo XXI, 2003.
- . *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme, 2006.
- López Mondéjar, Lola. *La espina en la carne: psicoanálisis y creatividad*. Madrid: Psimática Clínica, 2015.
- Lorente, Jose Ignacio. "Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas." *RIDU: Revista d'Innovació Docent Universitària* 7 (2015): 97-115.
- Marranca, Bonnie. *Ecologies of Theater: Essays at the Century Turning*. Minneapolis: Consortium, 1996.
- . *The Theatre of Images*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1977.
- Millett, Kate. *Política sexual*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.
- Muraro, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y horas, 1994.

- Murdock, Maureen. *El viaje heroico de la mujer: etapas y claves del proceso femenino*. Madrid: Gaia, 1999.
- . *Ser mujer: un viaje heroico. Un apasionante camino hacia la totalidad*. Madrid: Gaia, 2016.
- Ocampo, Estela. *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria, 2007.
- Paglia, Camille. *Sexual personae: arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar, 2006.
- Phelan, Peggy. “La ontología de la performance: representación sin reproducción.” *Estudios avanzados de performance*. Ed. Diana Fuentes y Marcela Taylor. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 91-122.
- Ramos Palomo, Dolores y María Teresa Vera Balanza. *Discursos, realidades, utopías : la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- Rivera Garretas, María Milagros. *Sor Juana Inés de la Cruz: mujeres que no son de este mundo*. Madrid: Sabina Editorial, 2019.
- Rojó, Ana Belén. *Modificaciones corporales extremas: una aproximación sociológica al fenómeno*. Madrid: ACCI (Asociación Cultural y Científica Iberoamericana), 2017.
- Rolnik, Suely. “El inconsciente colonial-capitalístico.” *Esferas de insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019. 25-88.
- Saona, Margarita. “Maternidad y paranoia en el estado autoritario: leyendo a Eliot desde Schreber.” *Perifrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 3.6 (2012): 55-72.
- Schreber, Daniel Paul. *Memorias de un enfermo de nervios*. México: Sexto Piso, 2008.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Surtz, Ronald E. *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain: The Mothers of Saint Teresa of Avila*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2016.
- Teresa de Jesús. *Las moradas del castillo interior*. Madrid: EDAF, 2015.
- Tokarczuk, Olga. “El narrador tierno.” *WMagazin* (9 de Diciembre de 2019). <<http://wmagazin.com/relatos/la-nobel-de-literatura-olga-tokarczuk-reivindica-la-ternura-para-mejorar-el-mundo-la-vida/#el-narrador-tierno>>.
- Vallés, Ana. “Programa de mano de Daimon y la jodida lógica.” *37 Festival de Otoño*. Noviembre de 2019. 20 Dic. 2019. <<http://www.madrid.org/fo/2019/daimonyla.html>>.
- Vernant, Jean-Pierre. *La muerte en los ojos: figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Vicente, Álvaro. “Ana Contreras y la mística como expresión antisistema.” *Godot* (2019): <<http://www.revistagodot.com/ana-contreras-y-la-mistica-como-expresion-antisistema/>>.