

Trabajo de investigación

**"REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD EN
PROTAGONIZO DE ESTER BELLVER"**



F fotografía: Tomi Osuna

Leticia Bermejo Borobia

Dirigido por la Prof. Francesca Bartrina

Barcelona, 28 de junio de 2011

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD EN PROTAGONIZO DE ESTER BELLVER	8
2.1 <i>PROTAGONIZO</i>	8
2.1.1 AUTORA, ACTRIZ Y DIRECTORA	8
2.1.2 LA ESCENA CONTEMPORÁNEA	9
2.1.3 ANTECEDENTE: <i>MONÓLOGOS DE LA VAGINA</i> DE EVE ENSLER	11
2.2 CARACTERÍSTICAS TEATRALES	14
2.2.1 ¿AUTOBIOGRAFÍA O FICCIÓN?	14
2.2.2 IDENTIDAD EN CONTINUA (RE)PRESENTACIÓN	17
2.2.3 MÚLTIPLES SUBJETIVIDADES	21
2.2.4 EXPERIENCIAS PERSONALES COMO CUESTIONAMIENTO SOCIAL	23
2.2.5 INTERPELACIÓN AL PÚBLICO	25
2.2.6 EL CUERPO	28
2.2.6.1 CUERPO DESNUDO	29
2.2.6.2 CUERPO TEXTUAL	36
2.2.6.3 CUERPO-MEMORIA	37
2.3 PARATEXTOS	38
2.3.1 EL LIBRO	38
2.3.2 EL BLOG	39
2.3.3 REVISTA DE PRENSA	40
2.3.4 LA RADIO	43

3. CONCLUSIONES	44
4. APÉNDICE DOCUMENTAL	47
4.1 LIBRO DE LA REPRESENTACIÓN <i>PROTAGONIZO</i>	47
4.2 PLAN DE COMUNICACIÓN	71
4.3 ENTREVISTAS	73
4.4 REPORTAJES	91
4.5 CRÍTICAS	95
4.6 ILUSTRACIÓN	105
5. BIBLIOGRAFÍA	107

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo parte del interés por analizar una representación escénica contemporánea, realizada por una mujer, en la que el género y la identidad sean el eje central de la obra teatral. La elección de la obra dramática *ProtAgonizo* fue casual ya que tras acudir a ver la representación salí encandilada y era justamente el tema que buscábamos para esta investigación. Nuestro interés se centraba en una obra teatral escrita y protagonizada por una mujer, debido a la invisibilización que sufren en este ámbito escénico, para de esta manera analizar cómo se (re)construye la identidad a través de la representación.

ProtAgonizo reúne varios requisitos que consideramos relevantes para llevar a término la investigación. Por un lado, Ester Bellver es la autora, actriz y productora de la obra por lo que la conjunción de estos elementos permite analizar con mayor amplitud la obra escénica. En este sentido se estudiará la representación y la escritura en primera persona y el cuerpo como elemento escénico y discursivo con múltiples significados. Asimismo, las experiencias personales son una fuente importante del texto y de la representación teatral por lo que se estudiará la subjetividad de la obra en general y del público en particular.

Por otro lado, se trata de una obra modesta, con escasas subvenciones y que se representa en ámbitos alternativos, aspectos que determinan la puesta en escena o la campaña comunicativa, y que también garantizan cierta “libertad” de representación sin la supeditación a factores externos. Por ello, en esta investigación se hará referencia a la situación de la escena contemporánea, los modos de entenderla y la evolución desde sus orígenes.

En este sentido los objetivos que nos proponemos alcanzar con este trabajo de investigación son:

- Estudiar una obra teatral contemporánea escrita, dirigida y protagonizada por una mujer.
- Situar el montaje estudiado en la realidad de las artes escénicas

contemporáneas en el Estado español.

- Profundizar en la escritura y representación en primera persona.
- Analizar el proceso de construcción identitaria a través de representación teatral.
- Reflexionar sobre el cuerpo como elemento escénico y discursivo.
- Mostrar la variedad temática como elemento de cuestionamiento social y de la escritura autobiográfica.
- Evaluar los paratextos surgidos en torno a la representación investigada.

La hipótesis de partida que nos planteamos se centra en cómo se construye la identidad en la representación teatral, concretamente en *ProtAgonizo* de Ester Bellver. Somos conscientes de que son muchos los factores que interfieren en esta construcción identitaria, es decir, que existen múltiples y cambiantes subjetividades, por lo que intentaremos reparar en todas ellas para analizarlas y (re)cuestionarlas para llegar a nuestro objetivo.

El recurso fundamental para llevar a cabo la investigación es el texto de la obra, así como su representación. Al libro, por tratarse de un elemento material, se tiene acceso a lo largo del proceso de investigación, en cambio el acceso a la representación física se remonta al motivo de la elección de la obra, que a pesar de encontrarse en el recuerdo, éste se debilita con el paso del tiempo. Esto se debe a la condición efímera del teatro, ya que cada representación es distinta a las demás. Es por ello que se hará referencia al soporte visual al que se tiene acceso, bien a través del blog de la obra o bien a través de reportajes audiovisuales realizados sobre la representación, con el objetivo de analizar aspectos más allá de los puramente textuales. En este sentido, los paratextos cobran relevancia como instrumentos para la investigación, especialmente el blog y las críticas, entrevistas y reportajes que se han publicado sobre la representación.

Asimismo, para el desarrollo del trabajo se contará con fuentes bibliográficas fundamentales para resolver la hipótesis de la investigación. La representación del género y de la identidad en las artes escénicas es el hilo conductor del trabajo por lo que se toma como referencia fundamental la obra *El teatro del género/ El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual* que compila textos muy variados al respecto y que permiten entender con cierta perspectiva la evolución histórica y cultural de la representación escénica contemporánea. Concretamente, ha sido fundamental para nuestra investigación el artículo de Eduardo Perez-Rasilla “*La vanguardia femenina en la escena española contemporánea. Las creaciones de Ana Vallés*” que nos sitúa en la escena contemporánea en clave femenina. En este sentido también se enmarca la obra de Óscar Cornago *Éticas del cuerpo* que además de situar la escena contemporánea en general se centra en las obras de Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Renfijo, tres referentes de la dramaturgia actual en el Estado español.

Como antecedente fundamental de *ProtAgonizo* se considera la obra de Eve Ensler *Monólogos de la vagina* (1998) que nos permite entender y situar la representación escénica en unas coordenadas concretas, tanto por su estilo narracional como por el tipo de puesta en escena. Asimismo, entendemos que esta obra tiene un objetivo común con la representación de Bellver, que es romper con los tabúes relacionados con la sexualidad femenina.

Para profundizar en la escritura del yo el referente fundamental ha sido Hélène Cixous. Hemos elegido la teoría feminista desarrollada por esta autora porque nos parecen fundamentales sus contribuciones a la escritura y a la representación teatral en femenino. Se contrastará con el concepto de performatividad propuesto por Judith Butler, que nos permitirá entender el teatro como lugar de cuestionamiento social, pero sobre todo identitario, en el que se construyen y afloran múltiples subjetividades. Todo ello intentando no caer en el esencialismo del que nos advierte Diana Fuss y reflexionando sobre las posiciones-sujeto que nos propone Michel Foucault.

Asimismo, analizaremos el cuerpo tanto como elemento escénico como discursivo. Hay que tener en cuenta que Bellver representa la obra desnuda lo que nos permitirá reflexionar sobre la mediatización del cuerpo femenino, los cánones de belleza o el pudor. Cuestionarnos qué entendemos por cuerpo o si el cuerpo puede estar desnudo totalmente en tanto que significativo con múltiples significados.

Esta conjunción e interacción de elementos nos permitirán comprender cómo se configura y representa la identidad en la representación teatral. Pero sin olvidar cómo es percibida por los espectadores, aspecto que analizaremos a través de los paratextos. Como último elemento novedoso, se encuentra la representación radiofónica por fascículos de diez minutos de *ProtAgonizo*, con los que ampliaremos la noción tradicional de teatralidad.

La metodología que hemos empleado se basa en la aplicación del análisis del discurso desde una perspectiva de género al discurso teatral. En este sentido, nos ha parecido especialmente relevante la aportación de Hélène Cixous en su doble condición, tanto como teórica de *escritura femenina* como autora teatral. Asimismo, ha sido fundamental ubicar el texto y el montaje de Ester Bellver en la cartografía de la escenografía contemporánea del Estado español que tiene perspectiva de género. En ningún momento he dejado de hacer visible mi implicación personal en este estudio como lectora, espectadora e investigadora.

2. REPRESENTACIÓN DE LA IDENTIDAD EN *PROTAGONIZO DE ESTER BELLVER*

2.1 *PROTAGONIZO*

2.1.1 AUTORA, ACTRIZ Y DIRECTORA

La andadura profesional de Ester Bellver ha sido muy variada, se inició en el espectáculo como bailarina de revista en el año 1982, sin ningún tipo de formación previa, en representaciones como: *La blanca doble*, *Doña mariquita de mi corazón* o *El tocador de señoras*, entre otras. Su debut como actriz de teatro fue en 1989 en la compañía comercial de Pedro Osinaga, a lo que le suceden multitud de obras además de preocuparse por adquirir una variada formación. Tras su última interpretación, en la obra *El Burlador* de Tirso de Molina y dirigida por Dan Jemmet, se quedó en paro, momento en el que comenzó a escribir una serie de textos autobiográficos. De ellos, y animada por personas cercanas, decidió ordenarlos y hacer una selección de lo que podía llevarse a escena. Para ello crea la compañía de nombre Rotura, por un lado porque coincide con un momento de rotura personal y por otro en honor a una obra dramática de Agustín García Calvo, persona importante en su formación, titulada así¹. Por lo tanto, *ProtAgonizo* es su primera obra como dramaturga en la que, como ella misma admite, protagoniza su propia agonía o agoniza su propio protagonismo². El texto de la obra parte de una necesidad interior y como afirma Hélène Cixous (Serraga 2010: 48) «sentimos muy bien la diferencia entre los libros escritos con fines comerciales y los que obedecen a esa voz, los que pertenecen al universo de la vocación», de la misma manera ocurre con los textos dramáticos. Esa necesidad interior de escribir se

¹ Entrevista publicada en www.districtolatina.es el 11 de febrero de 2010, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

² Reseña informativa de Escenario Madrid en el programa La Otra dirigido por Ignacio Sacaluga en Telemadrid, accesible en: <http://www.youtube.com/watch?v=KpsWIVHpk9s>

debe a una etapa de dolor, de cambio, y para ello, como apunta Cixous, «el mejor tratamiento contra el dolor, lo sabemos, es conseguir pensar el dolor, no domesticarlo o rechazarlo, sino, por el contrario, acogerlo y darle la palabra, escucharlo y aprender algo con él, sea lo que sea» (Serraga 2010: 43-44). Y el resultado de ello es la representación que nos atañe en estas páginas, una obra sincera y escrita desde lo más profundo del yo.

2.1.2 ESCENA CONTEMPORÁNEA

El teatro contemporáneo resulta imposible entenderlo y enmarcarlo dentro los parámetros escénicos tradicionales en los que surgió este arte. En la actualidad convergen en la escena otros elementos visuales, auditivos y representativos, que son parte esencial de la representación y que hacen cuestionar qué elementos son propiamente teatrales y cuáles no lo son. Asimismo, el significado social de denuncia y de representación colectiva se diluye en la actual sociedad contemporánea conformada por individualidades inconexas entre si ya que la aparente invisibilidad de lo social corre en paralelo a la presencia creciente de un yo individual convertido en un producto de mercado (Cornago 2008: 21). Esto no quiere decir que en la escena contemporánea no se encuentren representaciones que huyan de la convencionalidad y de los intereses del mercado para crear obras sencillas y alternativas, que quizás no llenen todas las butacas pero que cuentan lo que quieren en base a sus propias inquietudes artísticas y no en base a los intereses del mercado. Este es el caso de muchas de las dramaturgas contemporáneas en el Estado español que deciden crear en el ámbito de la vanguardia y que unida a su condición femenina, ha dificultado su acceso a los teatros comerciales e institucionales, salvo excepciones, a pesar de que muchas de sus propuestas llevan consigo, implícita o explícitamente, una preferencia por los lugares no convencionales, que van desde las salas alternativas hasta espacios, exteriores o interiores, no propiamente escénicos (Perez-Rasilla 2006: 399).

En contrapartida a esta situación de la escena contemporánea han surgido distintos proyectos y asociaciones con el objetivo de hacerse un hueco y ser sujetos activos del quehacer teatral y así recuperar la voz y este espacio tradicionalmente vetado a las mujeres. Ejemplo de ello es el Proyecto Vaca, Asociación de Creadoras Escénicas constituida en 1998 con la voluntad de potenciar la incidencia de las mujeres creadoras en todos los niveles del sector profesional, realizando una labor permanente de investigación, experimentación y producción en el ámbito de la creación escénica³. En este sentido se enmarcan también el Teatro de las Sonámbulas, la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid, la Asociación de Dones de Art en Valencia, las Federikas en Granada o Q Teatro, entre otras. Por lo que este asociacionismo de mujeres en las artes escénicas es el reflejo de situación artística contemporánea y de la necesidad de buscar formas alternativas de transmitir y crear un espacio y un discurso propio.

En este contexto es en el que se inscribe la obra de Bellver, en la escena alternativa, con una representación propia, y que su condición de mujer junto con el hecho de que muestre su cuerpo desnudo –aspecto que se analizará más adelante – ha dificultado que incluso en círculos alternativos se animen a hacer un hueco a su representación, que a día de hoy sigue en escena activamente. En este sentido, destacar que su obra se ha representado y se representa en salas alternativas de toda la península y que como ejemplo de alternatividad destaca su propia casa que durante dos días consecutivos acogió a espectadores dentro de la segunda edición del Festival de Teatro Íntimo de Madrid. Asimismo, la estrategia de comunicación empleada para su difusión se enmarca en este sentido ya que dista mucho de las empleadas por obras comerciales. Las acciones que Bellver empleó para el estreno de su obra en Madrid se prolongan desde el 25 de agosto de 2009 hasta el jueves 5 de septiembre, día del estreno. Concretamente, las acciones consistían en pintar el suelo con tiza con el logo del espectáculo (dos rombos), pegar carteles sin especificar de qué se trataba, lo que creó gran expectación e intriga; buzonear el barrio de Lavapiés con bolsitas con dos pastillas

³ Para más información sobre este proyecto acudir a <http://www.projectevaca.com/>.

Juanola que tienen forma de rombo; o la realización de una performance desde Rivera de Curtidores hasta la plaza de la Cebada⁴. Este tipo de acciones las realiza en todas los pueblos y ciudades en las que se representa la obra.

2.1.3 ANTECEDENTE: *MONÓLOGOS DE LA VAGINA* (1998)

Como antecedente de esta obra puede considerarse el texto de Eve Ensler *Monólogos de la Vagina* (1998)⁵. Esta obra recoge los testimonios de mujeres muy diversas presentadas en forma de monólogo por su autora y puede considerarse el punto de partida y de inspiración para la creación de *ProtAgonizo*. Se trata de un texto en el que las confesiones aparecen en primera persona con un estilo narrativo que se asemeja a la obra de Bellver. Ciertamente es que los temas que se tratan no son los mismos, ya que el texto de Ensler puede considerarse monotemático porque narra experiencias relacionadas con la sexualidad de las mujeres, se tratan experiencias personales pero del ámbito sexual. En cambio la obra de Bellver parte de la narración de experiencias personales pero relacionadas con toda su trayectoria vital, trata el tema de la sexualidad, pero también el de la educación, el familiar, la amistad... Especialmente, destacar el tono narrativo de ambos textos como nexo común y de semejanza: cómico, irónico y confesional. Así como la importancia que ambas autoras otorgan al tema del tabú para lo que emplearán sus obras para romper con éstos en relación a la sexualidad femenina.

En este sentido, uno de los objetivos de la obra de Ensler es conseguir que las palabras relacionadas con la sexualidad femenina dejen de considerarse tabú, como es el caso de la palabra “vagina”⁶, que además da título a la obra. Como explica la autora en la introducción de la obra:

⁴ Para la consulta completa del Plan de Comunicación acudir al apéndice documental 4.2.

⁵ Ensler, Eve (2004 [1998]), *Monólogos de la vagina*. Barcelona, Mandala ediciones.

⁶ Señalar que el corrector ortográfico de Word 2004 subraya en rojo la palabra como si fuese incorrecta, significativo en tanto que es una parte del cuerpo de las mujeres y como muestra de la censura entorno a ésta.

Digo «vagina» porque quiero que la gente reaccione, y lo ha hecho. Han intentado censurar esa palabra en todos los lugares adonde ha viajado la obra *Monólogos de la vagina* y en todas las modalidades de comunicación: en los anuncios de periódicos importantes, en las entradas a la venta de grandes almacenes, en las pancartas de las fachadas de los teatros, en los servicios de venta telefónica de las localidades donde la voz grabada solamente se refería a la obra como: «Monólogos» o «Monólogos de v»⁷ (Ensler, p. 21).

Aspecto el de la censura que, aunque de otra manera, también ha existido en la obra de Bellver ya que distintos programadores no se han atrevido a coger su obra debido al desnudo en la representación. Asimismo, y como se verá más adelante en *ProtAgonizo* también se pretende romper con los tabúes, bien a través del desnudo y bien a través de los temas que se tratan.

Las similitudes entre ambas obras, en muchas ocasiones viene por sí solas, concretamente los dos pasajes siguientes pueden confundirse de una obra a otra:

Mi mamá me dice con voz atemorizada, fuerte y amenazante que deje de rascarme el chirri. De pronto me aterra pensar que me lo he arrancado de tanto rascarme. No vuelvo a tocarme, ni siquiera estando en la bañera. Tengo miedo de que me entre agua ahí abajo y de que se llene hasta hacerme reventar. Me pongo tiritas sobre mi chirri para tapar el agujero, pero se despegan con el agua. Imagino que tengo un tapón ahí dentro, un tapón de bañera que impide que me entren cosas. Duermo con tres braguitas de algodón con estampados de corazones sonrientes debajo del pijama. Sigo queriendo tocarme, pero no lo hago (Ensler, p.83).

Mi madre me regañaba diciéndome que era una cochina porque siempre tenía la mano metida en el chumino. Así fue como tomé conciencia de que efectivamente tengo ese tic; de hecho, en muchas fotos que me hicieron de pequeña aparezco posando así. Y, al mismo tiempo, mientras escribo éstas líneas con la derecha, sorprende a mi izquierda resguardada al calentito, sin que me haya percatado. Los dedos, hurgan, juegan, pellizcan cositas que allí se encuentran, duras y blandas, húmedas y viscosas, pielecitas gelatinosas extensibles con bolitas y pelitos, todo muy amorosito. Da un gustito que me ayuda a concentrarme y a estar tranquila. Ascende un olor tan dulcito que me llevo los deditos a las fositas dela nariz para inhalar profundamente el perfume de una flor, de un misterio (Bellver, p.13).

Estas escenas muestran los paralelismos existentes entre ambos textos, caracterizados por el carácter testimonial y confesional de experiencias muy personales narradas en un tono divertido pero que de fondo lo que pretenden en criticar el desconocimiento y los tabúes asociados a la sexualidad de las mujeres.

⁷ Se trata de la traducción española de Anna Plata.

Por lo tanto, ambas autoras emplean este tono narrativo como herramienta de cuestionamiento social. Enslar parte de la preocupación por el desconocimiento y la soledad e inseguridad que ello genera para sacarlo a la luz, para compartirlo con el público. De la misma manera que surge *Protagonizo*, como herramienta para trasladar al público sus propios problemas que, en definitiva, son problemas derivados del modelo de sociedad patriarcal.

Asimismo, destacar que la obra de Enslar también se narra en primera persona, como si las experiencias que contara fuesen propias, aunque el texto da voz a experiencias de distintas mujeres. Por lo que, en ambos textos destaca el componente testimonial de la representación, como fuente de liberación personal, pero también con un fuerte componente social.

Por último, destacar el libro "*Yo amo mi vulva. Conoce el tesoro que da vida*"⁸ cuyo objetivo se enmarca dentro de estos planteamientos ya que pretende visibilizar la vulva, las vulvas de mujeres de todas las edades. Por lo que el libro se conforma de fotografías de vulvas acompañadas por la narración de la experiencia y relación de esa mujer con su vulva, es decir, también se conforma de testimonios de mujeres. De esta manera, también se pretende romper con los tabúes asociados a esta parte del cuerpo, pero sobre todo su objetivo es visibilizarlos como fuente de empoderamiento.

⁸ Maza, S., Cedano, D., Cabrel, L. (2010), *Yo amo mi vulva. Conoce el tesoro que da vida*, Madrid, Mandala Ediciones.

2.2 CARACTERÍSTICAS TEATRALES

La obra que nos atañe en estas páginas: *ProtAgonizo*, cuya actriz, autora y productora es Ester Bellver, se enmarca en el contexto escénico contemporáneo y resulta interesante para el análisis por distintas cuestiones. Por un lado, por el hecho en sí de que ella sea la actriz, autora y productora, lo que le permite la libertad de decidir cómo va a ser la obra que ha creado y qué va a representar, decide qué elementos la conforman y cómo lo hacen. Por otro lado, porque cuenta una historia –¿su historia?– en primera persona, como mujer, lo que hace cuestionarse si realmente la historia es autobiográfica o representa experiencias personales, algunas propios u otras no, o representa una realidad social. Durante la actuación, ella misma reflexiona sobre este hecho, se pregunta si «*al escribir un capítulo de ‘tu vida’, te preguntas: ¿de quién estoy escribiendo un capítulo de su vida?, pero ¿Y quién es el que escribe?-le respondo yo*» (Bellver, p. 29). Asimismo, porque representa la obra con el cuerpo desnudo o porque no se enmarca dentro de un género concreto, sino que mezcla elementos del musical o el baile.

2.2.1 ¿AUTOBIOGRAFÍA O FICCIÓN?

En esta variedad de aspectos que pueden ser objeto de análisis, en primer lugar atenderemos al por qué de la actuación en primera persona. Tras ver la representación de la obra te cuestionas si realmente lo que acaba de mostrar es su vida, si son sus experiencias y sus anécdotas personales, y llegas a la conclusión –yo al menos – de que lo que acabas de presenciar son fascículos seleccionados de su autobiografía. Pero, ¿por qué mostrar al público experiencias tan personales y, además, ser ella misma la propia protagonista? Podría haber decidido narrarla en tercera persona, como si de otra persona se tratara pero habría perdido intensidad e, incluso, credibilidad. El empleo de la primera puede entender desde distintos puntos de vista:

«para atraer la atención de los grandes públicos, crear morbo, subir las cuotas de audiencia de las pequeñas o grandes pantallas, dar un efecto de verdad que hace que un producto se venda más fácilmente, como para intensificar la fuerza crítica de un discurso o la coherencia ética de una búsqueda personal frente a una sensación de debate social» (Cornago 2008: 45).

En esta obra en cuestión, la utilización de la primera persona sirve para intensificar el discurso tanto crítico como emocional pero sin enmarcarse dentro de un estrategia comercial, sino que responde a la necesidad de hacer otro tipo de teatro, más personal. Bellver se presenta ante el público en busca de ella misma, se interpreta y reinterpreta cada vez que sale al escenario. Concretamente, Hélène Cixous (Serraga 2010: 46) evoca el uso de la primera persona «porque me di cuenta de que había que justificar que la primera persona ocupa un lugar absolutamente inaugural en el trabajo, y sencillamente porque hay discursos oscurantistas que atacan el trabajo sobre el sujeto, acusándolo de subjetivismo egocéntrico». Y como argumenta esta autora (Serraga 2010: 46), más allá de un subjetivismo egocéntrico o como una intromisión íntima se entiende como la apropiación de experiencias y puntos de vista desde el cuerpo de una mujer, desde un yo subjetivo. Y partiendo de este yo subjetivo no hay que olvidar que se trata de una representación y un texto desde un cuerpo de mujer con múltiples subjetividades y desde el momento en el que se representa «desde lo mínimo del yo desde lo más privado de ese tiempo personal, que es también un tiempo escénico, lo primero que un actor dice cuando entra en escena es un «yo-actúo»: yo soy (político) en la medida en que actúo, lo que supone reafirmarse desde una posición concreta, desde un acto mínimo en un espacio real» (Cornago 2008: 70). En este sentido, como afirma ella misma en una entrevista para *La República Cultural* «fue en el momento de escribir, cuando yo me desnudaba ante mí misma y ahora es un papel que me he aprendido, no estoy hablando de mi vida ni nada: es un papel que tengo que resolver como actriz, con sus inflexiones de voz... con “aquí se han reído, aquí se rieron ayer, por qué hoy no...”»⁹, se reafirma en un yo actúo y, por lo tanto, yo soy política.

⁹ Para la consulta completa de la entrevista acudir a www.larepublicacultural.es, publicada el 10 de enero de 2010, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

Y es precisamente esta faceta pública la que hace que el teatro «frente al ejercicio privado, íntimo, que supone la lectura de la novela o la poesía, requiere de un espacio público, de gran interacción con los espectadores, se ofrece como uno de esos espacios para la negociación, la intervención y la contestación política» (Sánchez-Palencia 2009: 358), y más aún si se produce en contextos alternativos en los que la obra no se supedita al ámbito institucional y en el que las mujeres dramaturgas pueden hacerse un hueco, en este espacio tradicionalmente vedado, para contar sus propias historias y subvertir los lenguajes y discursos hegemónicos. En este sentido, son interesantes los postulados de Judith Butler en los que cuestiona el binomio sexo-género y los intereses políticos que subyacen en estas categorías producidas y reprimidas por las mismas estructuras del poder. Es decir, entiende las categorías como construcciones del discurso dominante totalmente subjetivas que sirven para la dominación de las personas categorizándolas para que no se salgan de los parámetros marcados, equiparable a la escena cultural-comercial que reproduce y mantiene estos mismos discursos. Para Butler el género es un acto performativo y considera que existe un paralelismo entre los actos que construyen el género y los actos performativos de los contextos teatrales. Es decir, entiende el acto performativo como la manera en la que el sujeto construye la realidad y su propia identidad a través de los actos que ejecuta y que interpreta (en Bartrina 2010). En definitiva:

«La cualidad preformativa de lo queer explorada en un teatro que ya participaba de la esencia brechtiana aplicada al teatro feminista de entender el teatro y la teatralidad como lugar de resistencia y cambio, posibilita el cuestionamiento de la normativa cultural, la identidad legítima, y reta la inmovilista noción de la subjetividad al adentrarse más aún en el terreno de la apreciación y el apercibimiento del sujeto social como constructo social siempre en busca de definición y, por tanto, dentro de su propia condición posmoderna, siempre en busca de un significado “otro”» (Zamorano 2009: 179).

La obra de Bellver no es una performance *per se* pero sí que puede entenderse como una construcción y reconstrucción subjetiva de su propia identidad construida socialmente a través de los actos que ejecuta. En este sentido, Butler considera que existen tantas identidades como personas ya que entiende la identidad como una construcción cambiante a través de actos

performativos, entendidos como actos de subversión a las categorías impuestas por las estructuras de poder. Y la identidad de una persona también es cambiante y múltiple a lo largo del tiempo, como ocurre en las escenas de la obra de Bellver que reproduce sus múltiples identidades a lo largo de los años como mecanismo subversivo para la construcción de su propia identidad. Ya que las categorías que nos subordinan son las que nos producen como sujetos y ser conscientes de éstas nos permiten cambiarlas mediante la performatividad porque en las personas reside la capacidad de transformación social para hacer frente a las categorías que nos construyen, pero que, como plantea Butler, es posible hacer frente a su determinismo.

La deconstrucción y representación de la identidad parte de sus propias experiencias personales pero «esto no es sólo una reproducción de nuestra vida, sino una creación en mayúsculas, porque si tal vez el teatro no puede cambiar el mundo, el hecho de tomar la palabra, de contar historias, de narrarnos, nos hace partícipes y creadoras del entorno cultural donde vivimos» (Bernárdez 1999: 95). Y este es el valor que adquiere la escritura del yo en la obra de Bellver, que le ha permitido ser parte de la escena contemporánea.

2.2.2 IDENTIDAD EN CONTINUA (RE)PRESENTACIÓN

«Una actriz contempla su imagen en el espejo de un supuesto camerino “final”, en él se le aparecerán las diferentes caras interpretadas tanto en su vida particular, como en el teatro, confundiéndosele el tiempo y las edades: unas veces tendrá 5 años, otras 17, 2, 40, 42, 13, 22..., la actriz no podrá finalmente identificarse con una sola de ellas por ser cualquiera de las que se la presentan y por tanto ninguna»¹⁰ (Bereziartua 2010).

De esta manera describe Bellver su (re)presentación, como la narración aleatoria de experiencias y momentos importantes de su vida son el hilo conductor de la obra, sin seguir ningún tipo de orden cronológico, pero que le sirven para

¹⁰ Entrevista de Jokin Bereziartua para el periódico gratuito Goierkaria el 7 de mayo de 2010, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

cuestionar(se) esas situaciones, para buscarse y replantearse cuál de todas esas identidades es la suya, todas pero a la vez ninguna. Porque «la escritura permite, además, realizar una libre re-visión, y por lo tanto una re-significación simbólica, de las experiencias personales, sociales, históricas y políticas de las mujeres» (Mirizio 2002: 125), le permite su propia re-significación, en la que refleja la realidad social en la que ha crecido y vive actualmente, suya pero, al mismo tiempo con la que mucha gente puede sentirse identificada, bien de su misma generación, por el contexto histórico y social en el que se inscriben; bien de cualquier otra edad, por tratarse de cuestiones que suceden en el transcurso de la vida sin ser de un espacio temporal concreto; o bien por el hecho de ser mujer, ya que se refiere explícitamente a aspectos de la sexualidad. Pero no hay que olvidar que se trata de su propia interpretación y como explica Cixous:

«Sea la persona que sea, esa persona está constituida para ella misma y mantenida por el relato que ella hace de sí misma desde su infancia. Este relato es necesariamente una ficción. Está constituido por elementos reales, verificables, claro; pero basta, por ejemplo, que esté con mi hermano para que aportemos relatos del mismo episodio que vivimos juntos, que a la vez concuerdan con acontecimientos verdaderos y divergen enteramente en la lectura que proponemos de ellos» (Serraga 2010: 57).

Por lo tanto, se trata de una interpretación de los hechos desde su propia realidad, cambiante, cuestionable, reinterpretable, pero suya y real. Tanto que, en la representación, emplea el realismo como técnica para transportar al público a esas situaciones fuertemente marcadas, en muchas ocasiones, por estructuras propias del patriarcado, como pueden ser la educación religiosa o la familia. Al hacer públicas estas situaciones, las reproduce pero al mismo tiempo sirven para ridiculizarlas y sacar a la luz todo lo que éstas implican, es decir, a través del realismo las reproduce, las cuestiona y las deja en ridículo. Este es el caso de las ganadoras de premios Pulitzer Marsha Norman y Beth Henley, ambas dramaturgas, a quienes ciertos sectores de la crítica literaria feminista les achaca el no haberse apartado del realismo –considerado herencia directa del patriarcado y que favorece su perpetuación- y otras técnicas “comerciales”, como el empleo de tintes de humor para ganarse la atención del gran público (Narbona 2009: 314-315). Y, precisamente, es el humor de la técnica que se valía Bellver para

acercarse al público que durante la obra, bien a través del propio texto y bien a través de su interpretación, hace que la risa sea inequívoca. Como afirma Maria Dolores Narbona:

«Es más rico y fructífero de lo que pueda parecer a simple vista, y tiene capacidad de convertirse en arma muy importante que nos ayude de una manera jocosa a decir o representar lo que de otro modo quizá no nos atreveríamos, e incluso es útil para poner en práctica la subversión y el carnaval que recomiendan algunos de los maestros más admirados por la crítica feminista, como puede ser Mijail Bajtín» (Narbona 2009: 319).

Para ello Bellver se vale tanto del propio texto como de su interpretación y es la conjunción de ambos factores lo que crea una representación subversiva y de cuestionamiento social. En la interpretación se retrotrae a momentos de su infancia, que los interpreta como si realmente fuese una niña, una niña con cuerpo de mujer, lo que hace que el contraste de ambos factores junto con el texto en sí la obra tenga momentos de humor.

En este ir y venir de momentos sin ningún tipo de orden cronológico, la autora representa y ahonda por caminos de temática diversa en los que el personaje se enfrenta a su propia identidad, desde el principio hasta el final de la representación, se reinterpreta a modo de subversión desde un cuerpo de mujer. Y es el ser mujer y la construcción de esa identidad de género esta presente a lo largo de la obra, concretamente resulta significativo una escena referente a la sexualidad:

Menstruación, ¡qué nombre más feo!, y dicen que te sale sangre y duele, y que la niña ya es mujer. Yo quiero ser niña, no quiero ser mujer ni las tetas esas que les salen. ¡Dios mío, haz que a mí no me pase, que no me venga! La mitad de la clase ya lo tiene, Marimar, mi hermana, también lo tiene, que se pone unas cosas horribles que se llaman compresas, que lo he visto yo.

—*Estercita, hija, vamos a que te compre un sujetadorcito.*

—*¡Qué no, que me dejes en paz, que yo no quiero eso! ¿Te enteras?*

—*Hija, no me hables así.*

—*¡Te hablo como me da la gana, que sois todos idiotas!*

—*Vale, hija.*

Me duelen las tetas, no puedo hacer gimnasia. Todas las niñas de clase llevan sujetador, lo sé porque se les transparenta en la blusa la cinta de abrochar. Necesito un sujetador, pero que no se enteren, que no se entere nadie. ¡Ya está!, he robado

uno de mi hermana, por las noches lo escondo aquí, debajo del colchón. Jesusito, que no me venga a mí la sangre, haz un milagro y así creo más en ti. Llevo todo el día con la sangre y con el dolor este tan horrible, sin decir nada. No me atrevo a decírtelo Mamá. ¡Ay no puedo más!, me duele, me estoy desangrando... necesito una compresa de esas tan horribles, me da vergüenza y me da pena decirte que tu niña pequeña, la que te quedaba ya no es una niña, que se ha muerto, y que te haces tú mayor, Mamá. Cuento hasta tres para decírtelo: ¡uno, dos, tres! No puedo. ¡Ay más sangre!

—¡Mamá!, no se lo digas a nadie, por favor, ¡júramelo!

—Estercita, hija, no se jura, está muy feo eso de jurar.

—¡Pero júramelo, Mami, porfi, o lo que sea, pero júramelo!

—¿Pues ya sabes que la niña ya es mujercita?

—¡Hombre, hija, qué alegría!

(Bellver, p. 25-26)

Por un lado, representa la importancia de la sexualidad para toda persona y, especialmente, el tabú en relación con el cuerpo de las mujeres. Concretamente hace referencia a lo que supone para una mujer en su infancia la primera menstruación, así como su primer sujetador. Se basa en una experiencia concreta de las mujeres para poner en entre dicho la sexualidad, la ignorancia y los tabúes asociados a ésta, aspecto que bien puede deberse al espacio temporal en el que se sitúa, hacia los años setenta, pero también por la invisibilidad y el pudor que aún hoy existe entorno a la sexualidad de las mujeres¹¹. Con esto no quiero parecer esencialista ya que cada mujer vive el desarrollo de su sexualidad de manera completamente diferente¹² y son muchos los factores sociales, culturales y familiares que influyen, pero a día de hoy es una realidad que la sexualidad de las mujeres sigue siendo la gran desconocida. En este sentido de cuestionamiento se sitúa también la obra de Enslér *Monólogos de la vagina*, es decir, como herramienta para acabar con los tabúes en torno a la sexualidad y al cuerpo de las mujeres, para darles voz y para dejarse ver.

¹¹ Personalmente fue una de las anécdotas en las que más identificada me sentí en toda la obra, me veía reflejada en ella misma, y en mi caso fue hace diez años por lo que la diferencia temporal no resulta siempre significativa.

¹² Con la compañera que acudí a ver la obra no fue una escena con la que se sintió identificada, bien es cierto que el desarrollo de su sexualidad, muy influenciado por su modelo familiar, ha sido de mayor libertad y naturalidad.

2.2.3 MÚLTIPLES SUBJETIVIDADES

Y la continua (re)presentación de su propia identidad, mediante momentos fuertemente marcados por experiencias cotidianas se enmarca dentro de una proliferación de múltiples subjetividades, tuyas y del público, de todas pero a la vez de nadie. Concretamente, en la escena analizada son muchas las mujeres que pueden sentirse identificadas, pero esto no significa que «las mujeres que aparezcan en escena deben representarnos a todas, desatendiendo así a la diversidad que nos define» (Narbona 2009: 316), ya que cada persona vive su sexualidad de una manera completamente distinta y porque, por ejemplo, no todas las mujeres menstrúan. Como explica Diana Fuss:

«las experiencias corporales pueden parecer evidentes y automáticamente perceptibles, pero siempre están socialmente mediatizadas. Incluso si tuviéramos que aceptar que la experiencia no es simplemente algo construido sino que también ella misma construye, todavía tendríamos que reconocer que hay poco acuerdo entre las mujeres sobre lo que exactamente constituye “la experiencia de una mujer”. Por lo tanto tenemos que poner un cuidado extremo para evitar la tentación de hacer afirmaciones sustantivas basándonos en la así llamada “autoridad” de nuestras experiencias» (Fuss,1989: 130).

Es decir, el empleo afirmaciones generalizadoras, como en este caso puede ser “la experiencia femenina”, no atienden a la heterogeneidad, a las diferencias ni a la múltiples identidades, por lo que resultan significativamente excluyentes. Ciertamente es que culturalmente la primera menstruación supone un salto cualitativo con connotaciones implícitas y no se entiende como un ciclo natural de la vida, pero este hecho en sí mismo no debería ser significativo para “convertirse” en una mujer y “dejar de ser” una niña. Todo ello sin olvidar el pudor asociado al desconocimiento y a las creencias “populares”, en lo que desempeñan un papel importante la familia, la religión y la sociedad ya que como se refleja en esta escena «el cuerpo de la niña se ve tempranamente expuesto a la mirada de los otros, que le otorgan un significado que la niña no puede de ninguna forma comprender o elaborar pero que tiene sus efectos en una cierta culpabilidad, pero también en generar mecanismos psíquicos de “no enterarse” de sus propias sensaciones sexuales» (Sanmiguel 2002: 135).

Las interpretaciones e identificaciones individuales y sociales que se producen en esta escena pueden ser diversas, pero –personalmente– llama la atención la interpretación y mención especial que hace el crítico cultural Juan sin Credo en su blog y, especialmente, los motivos por lo que lo hace ya que en su opinión:

«el mensaje que llega al espectador es, permítanme la expresión, sublime. La tragedia que supone el crecer, el temido paso del tiempo, la conciencia que se va adquiriendo por el abandono de uno de nosotros -la niña que muere, para tener que ser otro más, otro distinto se muestra mediante el gesto de unos tiznajos de cera roja sobre las ingles. Una mínima señal para un significado enorme y trascendente»¹³.

Esta afirmación resulta interesante porque es un hombre al que le ha llamado la atención esta escena y porque su identificación se enmarca en el paso del tiempo, de hacerse mayor, y no en términos de la sexualidad. Y es que como afirma Cixous (Serraga 2010: 45) «en la escritura, como en todo diálogo, como en todos nuestros intercambios, hay gran parte de comunidad, de comunicación, y una parte de incomunicable misteriosa, producida por el individuo y que no todo el mundo percibe por igual. La obra de arte está firmada individualmente» y cada individuo la reinterpreta de una manera distinta. Esto hace remontarse a la noción de posiciones-sujeto de Michel Foucault como uno de los cuatro componentes fundamentales de las formaciones discursivas y que entiende el sujeto como «ni la conciencia que habla, ni el autor de la formulación, sino una posición que puede ser ocupada en ciertas condiciones por distintos individuos». Entiendo este concepto partiendo de la importancia que Foucault otorga a las influencias externas, sociales, culturales...etc. que en base al poder nos estructuran dentro de los parámetros de lo “correcto”. En este sentido, estas influencias no son iguales en todos los tiempos ni en todos los lugares ni para todas las personas, y en base a las características propias de cada sujeto y en relación a las determinaciones externas que nos configuran, es lo que determina las posiciones-sujeto que pueda adoptar cada individuo. Asimismo, cada persona puede adoptar distintas posiciones-sujeto bien por propia elección o bien por las determinaciones externas

¹³ La dirección del blog del crítico cultural Juan sin Credo es <http://postrergenito.blogia.com/>, archivo publicado el 21 de febrero de 2010, accesible también en el apéndice 4.5 Críticas.

que nos recuerda este autor. Por lo tanto, en la obra de Bellver la interpretación de Juan sin Credo y la mía se configuran adoptando posiciones-sujeto distintas, son dos ejemplos de las muchas identificaciones e interpretaciones que se pueden adoptar en el visionado de la obra. También, resaltar que las posiciones sujetos que surjan de la lectura de la obra o de su representación probablemente no sean las mismas, ya que la interpretación de la protagonista influenciará en las posiciones-sujeto que puedan adoptarse, así como el entorno en que ésta se presente.

2.2.4 EXPERIENCIAS PERSONALES COMO CUESTIONAMIENTO SOCIAL

Como ya se ha comentado y partiendo de esta anécdota biográfica es difícil delimitar dónde acaba la ficción y dónde empieza la realidad, como ocurre con el estudio de la dramaturga Wendy Wasserstein, pues parece como si usara el papel y la pluma como instrumentos de un laboratorio donde tratara, no solo de plasmar experiencias de mujeres para que pasen a la esfera pública, sino de investigar y analizar su propia vida e identidad, buscando encontrarles sentido y orientación (Narbona 2009: 317). Concretamente, la plasmación de experiencias en la obra de Bellver cobra este significado, no se sabe hasta que punto analiza su propia identidad como punto de partida al cuestionamiento de la sociedad en la que se enmarcan esas situaciones. Representa una experiencia que puede ser verídica, o no, y de la misma manera la analiza –¿se analiza?– para encontrarle sentido. Y este es el eje de la representación escénica, parte de las experiencias para ir más allá de una manera real, sutil y cómica. Por lo que este ejemplo, es sólo una de las muchas situaciones que se pueden analizar en la obra de esta autora, que de principio a fin representa una variedad de temas dignos de ser estudiados con mayor profundidad.

El texto en sí puede considerarse una crítica a la sociedad, a la educación, a los prejuicios, a la sexualidad o a la religión, entre otros, que dependiendo de la

escena, resultan de mayor o menor intensidad, de la persona y de cómo ésta se identifique o quiera asumir la identificación en base a los prejuicios que quiera reconocer de sí misma, es decir, de las posiciones-sujeto que sea capaz de adoptar sin miedo a lo que se pueda interpretar, ya que «la reflexión sobre la mirada constituye una de las aportaciones más inquietantes, tanto que subvierte posiciones mentales preestablecidas» (Perez-Rasilla 2009: 399). Su visión sobre la educación religiosa, contada como si hubiera vuelto a la escuela, con las experiencias actuales, desde un cuerpo de mujer, pero interpretándolo como si fuese otra vez una niña resultan muy significativas.

Me impactó, asustó y maravilló la primera vez que vi un cielo de color rosa, con nubes rosas.

—¡Mamá, Mamá!, ¡mira!

—Claro, hija, eso es normal, pasa a veces cuando se va a dormir el Sol.

—¿Sí?

—Sí, hija, sí.

Me fui tan contenta, tenía un temazo para pintar al día siguiente en clase: ¡nubes rosas!, ¡lo nunca visto! No dije nada a nadie de mi plan. Al día siguiente, como siempre, repartieron en cada mesa hexagonal de mi clase de kínder un botecito con colores. Recé para que tuviera rosa. ¡Guau, tiene rosa!, algo me temblaba por dentro. Primero los preparativos: una línea a lápiz que organizara lo que podría ser tierra, muy poco, un dedo de cinco años por encima del margen inferior. ¿Y el cielo?, otro dedo de cinco años por debajo del margen superior. Pero, entonces, ¿dónde se ponen las nubes, en dónde se tienen, en dónde están? ¡Ah, debe ser que están en este sitio de en medio que es transparente y por eso no se ve! ¡Pues aquí las pongo! Fue excitante y, al mismo tiempo, muy trabajoso colorear todas aquellas nubes de rosa, ¡y sin salirse —o intentarlo por lo menos— de la raya!

—¡Cinco minutos y a escena!

No me había dado tiempo a terminarlo cuando sonó el timbre del recreo. Hacía sol, me saqué el dibujo y los colores, lo terminé en la acera. De fondo, los chillidos de los niños gritando frenéticamente, yo concentrada en mi dibujo. Las chinitas se clavaron suavemente en el papel con los trazos de la niña, ¡bueno, no me importa!

—¡Madre! —orgullosa llamo y se lo enseño.

—¡Muy mal, Bellver!, ¡muy mal, Bellver!, —que me llamaba eso tan raro de Bellver, recalcando bien la B de burra—. ¡Vamos a ver!, ¿por qué has pintado las nubes de rosa?, ¡las nubes no son rosas, son azules!

No, las nubes no son azules —pienso—, ¡son blancas!, puede que la madre no hay visto nunca las nubes rosas, Mamá también las ha visto conmigo y dice que eso pasa cuando se va a dormir el Sol. ¿Por qué me dice que son azules?, ¡es una mentirosa!, ¿por qué me miente?, ¿por qué no le gusta mi dibujo?

—¡No pienso pintar nunca más una nube azul!, ¡y, además, nunca he entendido por qué se pintan de azul —le digo a la madre, que rompe en dos mi dibujo de nubes rosas.

(Bellver, p. 21-22)

En esta escena se vale para criticar la actitud normativa y castrante de las monjas, y de la educación religiosa en general pero de una manera sutil e implícita, narrando la escena desde su propia experiencia. En este caso se trata de una situación personal en la que también puedan sentirse identificadas las personas que hayan pasado por situaciones similares, probablemente si han recibido su educación en un colegio de religiosas. Pero también pueden haber otras escenas en que el factor personal hagan que el espectador sienta que se está entrometiendo en su mundo íntimo, entrañable y no exento de conflictividad, y de esta manera convierte a éste en involuntario trasgresor de una frontera acaso vedada, y su mirada, por tanto, en un acto manchado de una cierta obscenidad (Perez-Rasilla 2009: 399). En este sentido, Barabara Freedman apunta que el teatro tal vez sea el mejor punto de partida para considerar la subversión de la mirada masculina dominante. Según su teoría, se puede desplazar la mirada masculina por lo que ella llama la inversión de la mirada, o sea, una mirada que salga del escenario y se dirige hacia los espectadores. Según Freedman, esto es lo que abre el espacio para la construcción de nuevas imágenes no dominadas por el gran ojo masculino (citada en Hodge 2007: 104).

2.2.5 INTERPELACIÓN AL PÚBLICO

Atendiendo a los postulados de Freedman la interpelación que al público de Bellver puede entenderse en estos parámetros, como manera de subvertir la mirada masculina dominante mediante la construcción de nuevas imágenes. La protagonista interpela al público y le hace partícipe de la representación:

Y vosotras, ovejitas, que tanto os escandalizáis de que se lapide un clítoris en el Congo, sabed que el rebaño de la ley de Dios en que vivimos no hay más que muerte administrada para todas, así que, a ver si –disimulandito–, puedo ir errante, pecadora. (Bellver, pág. 16).

En este pasaje se vale de la interpelación como crítica a la sociedad, invita al público a la reflexión y a la autocrítica. Pone en contraposición los temas sociales lejanos y cercanos y la manera en que se critican y que afectan. Es decir, un tema lejano que no nos afecta directamente resulta más fácil de cuestionar, pero cuando un caso similar se tiene al lado resulta difícil la crítica. Llama ovejas al público, en sentido de rebaño homogéneo en el que no existe discordancia, alteridades ni cuestionamiento social. Es decir, no se muestra complaciente con el público sino que lo interpela e, incluso, se enfada con él¹⁴.

En esta otra escena también se vale de la interpelación para criticar el modelo de sociedad pero, en este caso, destapando y justificando decisiones más personales:

Paso por esta vida más allá del que ideó –hombre, Dios o mujer–, paso por esta vida. No dejo hijos para vuestra esclavitud, aquí os quedáis sin mí ni mis hijos. Todo para los vuestros, que se maten entre ellos, que representen sin fin esta mala tragicomedia tan repetida y aburrida. Reproducidos, ¡repetíos!, que al mundo le ha sabido a poco vuestra representación. Multiplicaos, ¡que hay mucho reparto! Prota-Agonizaos. Yo arranco la raíz de esta tierra vuestra propiedad en la que no dejaré ni mis huesos, que os la abone la sangre derramada de vuestros hijos a manos de sus hermanos, o la vuestra. Troya soy, aborto mi entraña en el fuego de su corazón aniquilado, paso por esta vida más allá del que me ideó. Amén (Bellver, p. 28).

En esta escena admite que no va a ser madre, una decisión posiblemente muy meditada, ya que renuncia al papel reproductivo que se le asigna socialmente a la mujer, aspecto sobre el que se ha reflexionado mucho desde el movimiento feminista. Se niega a dejar descendencia en esta sociedad competitiva y monótona, no quiere contribuir ni ser partícipe en el ciclo social de reproducción. En esta ocasión la relación con el público es confesional, crítica y apelativa. Pretende remover conciencias sobre las consecuencias y lo que puede suponer

¹⁴ Como antecedente de esta actitud se encuentra la obra de Peter Handke *Insultos al público*.

traer a una persona al mundo, a este mundo, y todo lo que ello conlleva. ¿Todas las mujeres tenemos que ser madres? ¿Por qué decide no serlo? ¿Qué consecuencias tiene traer a una persona al mundo? ¿Somos capaces de aceptar esa responsabilidad? O ¿no tiene porqué tenerla?... Son algunas de las preguntas que se pueden plantear tras su confesión y apelación, cuestiones reflexionadas desde el movimiento ya que ser madre no es un deseo que sientan todas las mujeres. Es decir, como plantea Graciela Hierro (citada en Sau) las mujeres tienen el deber moral de elevar la maternidad a la jerarquía axiológica de la producción, es decir, que la maternidad se ejercite como un proyecto humano y no, como una función natural. Es decir, se trata de romper con la visión de la maternidad desde la naturaleza para plantearla desde lo social, como una elección y no como una predeterminación marcada por el género.

En cambio en esta otra escena la relación que establece con el público es distinta:

Quiero dar las gracias a todos por haber venido esta noche, por haber representado vuestro papel, sin vosotros, público, espejo de mi alma, no hubiera sido posible esta representación en la que se ha proyectado la película de mi... ¿de mi qué? (Bellver, p. 39).

En este caso, Bellver agradece al público su presencia y su modo de interactuar con ella durante la representación, ya que sin el público no hubiese sido posible ejecutar la obra. Como ella explica «siempre digo que la verdadera espectadora soy yo. No dejo de sorprenderme con todo lo que va ocurriendo, con las reacciones del público que sale conmocionado. Es como si se revelara la esencia del teatro: un lugar de encuentro, de reflexión, de reconciliación»¹⁵ (Bereziartua 2010). Y es que estos proyectos íntimos «buscan o exigen una relación distinta con el público, al que se convierte en invitado, cómplice o amigo íntimo de cuanto se desarrolla en un escenario de difusos contornos» (Pérez-Rasilla 2009: 399-300), pero además se produce una retroalimentación ya que como la propia protagonista admite «no tengo la sensación de estar sola, estoy interactuando con el público –y yo con él–, por el hecho único e irrepetible que nos

¹⁵ Entrevista de Jokin Bereziartua para el periódico gratuito Goierkaria el 7 de mayo de 2010, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

brinda el Teatro»¹⁶ (Bikuña 2010). Asimismo, en esta escena se cuestiona si ha sido una representación de su vida o no, deja la puerta abierta a los espectadores para que sean éstos los que decidan.

2.2.6 EL CUERPO

Un elemento fundamental para la representación escénica es el cuerpo:

«El teatro es un arte de los cuerpos moviéndose en un espacio, bajo la mirada del espectador. En escena, la imagen corporal de los actores, su modo de moverse y de hablar son elementos significativos fundamentales. Al encarnar a un personaje, el cuerpo escénico se convierte en signo con múltiples significados. El cuerpo es el hogar de la subjetividad y además, por su presencia física, un objeto de percepción que será interpretado de modo diferente por distintos espectadores» (Rodríguez 2009: 291-292).

Es decir, la importancia del cuerpo en escena puede entenderse y analizarse desde distintas perspectivas. En este caso, el hecho de que la protagonista aparezca con el cuerpo desnudo es fundamental debido a las percepciones y subjetividades que puede generar, pero también lo es como cuerpo físico, como imagen corporal, como cuerpo textual y como cuerpo-memoria. Es decir:

«El cuerpo no es solamente objeto de creación, materia artística u objeto sacrificial, retomando algunos de los modelos que se han sucedido a lo largo del siglo anterior, sino un espacio en el que lo biológico y lo social, lo natural y lo político, se manifiestan al entrar en conflicto» (Cornago 2008: 81).

Por lo tanto, el propio cuerpo es texto de la misma manera que el texto es cuerpo. Pero, ¿qué es el cuerpo?

¹⁶ Entrevista de Mireia Bikuña para el periódico gratuito Goierkaria el 5 de enero de 2010, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

2.2.6.1 CUERPO DESNUDO

En primer lugar se atenderá al cuerpo físico en sí, al cuerpo desnudo de la intérprete durante toda la representación, a excepción de los minutos finales en los que se viste con una bata. Éste detalle resulta muy significativo ya que tras desnudarse ante el público, en todos los sentidos, tanto físicamente como personalmente, se tapa para simbolizar el final de la obra. Por lo tanto, el desnudo durante la representación no es solo del cuerpo físico sino también del cuerpo textual con múltiples significados, es decir, «el cuerpo entendido como texto cultural pero también como realidad material» (Martín 2010: 198). Por ello, en primer lugar, se analizará el por qué de la utilización del cuerpo desnudo y sus posibles significados.

El logotipo elegido para la representación, como ya se ha mencionado, son dos rombos, haciendo alusión al símbolo que se ponía en las pantallas dependiendo del público al que se dirigiese, es decir, los dos rombos significaban que la programación no era apta para personas menores de dieciocho años. Partiendo de esta premisa, se puede entender que la obra, por el hecho de que aparezca un cuerpo desnudo sobre un escenario, tampoco podría ser vista por personas menores, pero al mismo tiempo sirve de crítica a este tipo de catalogaciones y prohibiciones. Como explica la propia protagonista en una entrevista «yo no pongo los dos rombos para decir que sólo lo pueden ver los mayores de dieciocho años. He cambiado este símbolo de prohibición por uno de invitación, en el sentido de que he roto con mi propia censura, la más difícil de romper, haciendo pública mucha parte de mi intimidad»¹⁷ (Bereziartua 2010). Asimismo, el logotipo puede significar distintas cosas ya que para aquellas personas que desconozcan el significado de éste como símbolo de prohibición probablemente no lo asocien con este uso y únicamente verán dos rombos sin buscar ningún porqué y sin realizar ningún tipo de asociación. Pero, en cambio, para las personas que al verlo automáticamente lo relacionen con el uso que se

¹⁷ La entrevista la realizó el periodista Jokin Bereziartua el 7 de junio de 2010 para el periódico gratuito Goienkaria, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

hacia de éste, para catalogar el tipo de programa que se emitía, pueden intuirlo¹⁸. Pero esta intuición se basará en la asociación de prohibición y no es precisamente este el objetivo que busca, sino lo que pretende es, precisamente, subvertir esa asociación, romper con las connotaciones que ello implica y cuestionar dónde está el límite de lo que pueden o no ver los menores de edad.

La elección de representar la obra con el cuerpo desnudo no fue una decisión en sí misma predeterminada, sino que se debe a que no encontraba un vestuario adecuado, que no otorgase un significado innecesario a la representación. Como explica Bellver:

«me dejaron una sala para ensayar yo sola, a horas intempestivas, las dos o las tres de la mañana. Como estaba sola al principio era todo muy creativo, pero al tercer día, todo me parecía un horror y en un impulso me desnudé, quité todos los objetos y pensé que no iba a entrar nada que no fuese necesario. Empecé a ensayar desnuda porque todo lo que intentaba ponerme cobraba un significado, así que no quería dárselo»¹⁹(Castro 2010).

Y tras los ensayos en solitario llegó el momento de presentar la obra a su gente cercana, actuaciones en las que surgieron opiniones dispares, y de realizar el primer ensayo abierto. Antes del comienzo al primer público que vio la obra explicaba el por qué de la desnudez, hasta que en un momento dejó de hacerlo. Concretamente, un programador le dijo que le interesaba su obra pero que la tendría que representar vestida ya que el desnudo le iba a dar problemas, y este fue el punto de inflexión para reafirmarse en su decisión «porque es reivindicar por qué no podemos ir con la desnudez física por la vida»²⁰ (Castro 2010). Como explica en una entrevista para el medio Candilejas, todo este proceso le ha hecho darse cuenta de que el desnudo está teñido de connotaciones pecaminosas, obscenas y tabúes por lo que merecía la pena arremeter contra eso²¹. «Me di

¹⁸ Yo no recuerdo haber visto los dos rombos en la pantalla, pero se de su existencia de manera oral, en forma de anécdota, pero para los que desconozcan del empleo que se ha hecho de este símbolo no le encontrarán significado. Es decir, que los espectadores más jóvenes pueden perder el referente y lo considerarán un logotipo.

¹⁹ Entrevista de Julio Castro publicada en www.republicacultural.es el 10 de enero de 2010, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Entrevista publicada en la sección Candilejas de la revista digital *Planeta 28*, para su consulta acudir al blog de la obra: <http://protagonizo.blogspot.com/>, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

cuenta de que tenía que hacerlo desnuda, que todos esos prejuicios y tabúes merecían ser atacados, y que hacerlo tenía mucho que ver con el espectáculo. Me siento cómoda en escena, y es porque no me siento desnuda o no le doy ese valor al desnudo»²² (Sánchez, *Madrid Zoom*). Por lo tanto, lo que comenzó como un problema de vestuario se ha convertido en un motivo de reivindicación y de visibilización del cuerpo, de la mujer desnuda en un escenario, en un espacio público, de romper con la censura social y con su propia censura.

Asimismo, este proceso de dudas y pudores que finalmente le permite reafirmarse y deshacerse de sus propios tabúes se entiende como proceso de crecimiento personal e identitario. La utilización dramática del desnudo no es ajena a la búsqueda identitaria a través de procesos rituales de despojamiento de ropa o de juegos de disfraces o caracterizaciones diversas, en intercambios de prendas, en la elección del atuendo adecuado (Perez-Rasilla, 2009: 401). Y, precisamente, Bellver se vale de diversos atuendos a modo de complemento como reflejo identitario del pasaje que representa, como puede ser una boa de plumas rosas cuando se reafirma como protagonista de su propio espectáculo o con unos zapatos de claqué para dar ritmo mediante el movimiento de estos, de manera brillante, a su propia voz. Por lo tanto, el desnudo tiene un significado que le permite reconciliarse y reafirmarse en su propio cuerpo, y a la vez los elementos complementarios cobran un protagonismo y simbolismo que de otra manera no hubieran tenido.

Más allá del por qué de la utilización del cuerpo desnudo también hay que atender a lo que éste supone en la representación, lo que significa para el espectador y los significados que puede adquirir. Dependiendo de la manera en la que la persona se relaciona con su propio cuerpo puede entender el desnudo físico de distintas maneras. A pesar de que se viva con naturalidad, cabe reconocer que no es lo habitual presenciar una obra de teatro en la que la protagonista se encuentra desnuda, y ella sola en el escenario, durante toda la representación. Por lo tanto, en un primer momento el cuerpo desnudo en un

²² Reportaje de Miriam Sánchez publicado en Madrid Zoom, para su consulta acudir al blog de la obra: <http://protagonizo.blogspot.com/>, accesible también en el apéndice 4.4 Reportajes.

escenario impacta, principalmente por no ser habitual. Como muestran las críticas y comentarios sobre la representación, a las que se atenderá más adelante, es un hecho que resulta llamativo, ya que prácticamente en todas se hace alusión a este hecho. ¿Pero si fuese un hombre el que mostrase el cuerpo desnudo en el escenario también se haría hincapié en este aspecto?²³ O ¿Del cuerpo desnudo de la mujer se desprenden otras connotaciones? ¿Qué es lo llamativo que una mujer en un escenario aparezca desnuda como sujeto de la representación y no como objeto?

No cabe duda que los prejuicios asociados a la anatomía femenina hayan influido en que ciertas personas no hayan podido ver la representación, ya que, como cuenta en el blog de la obra²⁴, en una ocasión fueron seis las personas que abandonaron la sala o simplemente por el hecho de que se anuncie así habrá gente que por pudor no vaya a ver la obra. Socialmente se asocia el desnudo con la intimidad de la persona, como algo que no puede mostrarse en público a no ser que sea en películas porno, representando un modelo concreto de mujer, o en

²³ En la escena contemporánea encontramos la obra del dramaturgo Fernando Refinjo *Homo politicus* (2003-2004) en la que los actores, todos hombres, aparecen durante casi toda la representación sin ropa. El desnudo se asocia a la crítica social y cultural, de la misma manera que ocurre en *ProtAgonizo*, pero señalar que en este caso han contado con una subvención de 12.000 euros de la Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, de lo que puede interpretarse los prejuicios asociados a la anatomía femenina dentro de las mismas instituciones. ¿Si hubiesen sido mujeres las actrices de *Homo politicus* –que por cierto habría que cambiar *homo* por *femina*– hubiese recibido la subvención?

²⁴ «Dos personas -un matrimonio- se fue, según me dijeron a la salida las responsables de la sala, porque se puso malo el hombre y volverán el domingo que viene, pero los otros cuatro fue porque no les gustó; a uno de ellos le ofendió muchísimo el desnudo, lo que me hizo sentirme desnuda. Estaba sentado en la tercera fila, desde que se encendieron las luces del escenario le vi que dirigía su mirada al suelo continuamente evitando mirarme, después se puso algo pegado a la oreja, no sé si era una radio, para evitar también mis palabras. A cada tanto volvía yo preocupada a mirarle para ver si había funcionado por ventura lo de que “a los dos minutos se olvida el público del desnudo”, pero me encontraba con que seguía en las mismas, así durante 45 minutos aproximadamente. Yo no sabía si parar y decirle que no se preocupara, que se podía ir si quería, que le devolverían su dinero..., pensar todo esto me llevó a “trabucarme” un par de veces con el texto, lo cual me da muchísima rabia. Poco a poco vi que miraba, aunque reticente, de vez en cuando, pensé que se estaba arreglando la cosa pero, finalmente, decidió marcharse saltando ruidosamente las filas de butacas y dando un portazo. Antes de él ya se había ido yendo el matrimonio: primero él, a los 15 minutos ella, yo entonces no sabía que era porque él se encontraba mal, me dijeron que estuvo vomitando fuera (espero que no fuera por el espectáculo). Otros 20 minutos más tarde se fue una pareja de hombres que estaban en la primera fila, los dos a la vez -andaban por los 55-, también con portazo. Media hora más tarde bajaron sonoramente por la escalera central los pasos de otro hombre de unos 45 justo en medio de un momento delicado de una escena que quedó rota por completo», lunes 7 de junio de 2010 en: <http://protagonizo.blogspot.com/>.

playas nudistas, que el simple hecho de que sean sólo algunas playas ya resulta significativo. No hay que olvidar que «cada cultura determina un modo de entender el cuerpo y su lugar en el espacio público» (Cornago 2008: 50) y que en la sociedad contemporánea el lugar que ocupa el cuerpo de la mujeres en el espacio público es el que relegan los medios de comunicación y las empresas de publicidad, mujeres idealizadas, perfectas, sumisas y objeto de la mirada dominante masculina y patriarcal. Por lo tanto:

«Dado que la mujer es construida como tal dentro del paradigma sexual en relación al deseo masculino, el cuestionamiento de esta construcción es un acto político y debe hacerse visible, desmantelando si es necesario los fundamentos falogocéntricos de la representación y haciéndolo desde el emplazamiento mismo, desde el lugar primordial de la diferencia: el cuerpo» (Sánchez-Palencia 2009: 373).

En este sentido, el cuerpo de Bellver adquiere valor de sujeto escénico de la representación y no de objeto sexual, sumiso, es decir, «habla de sí misma ya no como objeto ideal para ser contemplado, sino que puede hablar de duras realidades que pueden afectar su propio cuerpo» (Bernárdez 1999: 94), para reafirmarse y empoderarse. Pero como explica Bernárdez (1999: 93), hoy, no obstante, si bien libres de muchas ataduras históricas, nos resulta imposible sustraernos a los modelos que imponen los medios de comunicación de masas, que han creado también un modelo “extremo” de mujer: muy delgada, muy joven y con mucho pecho. Y Bellver no encaja en estos patrones idealizados y se sube a un escenario para mostrarse tal y como es, pero también, mediante la palabra, para criticar la perfección que se exige a nuestros cuerpos:

Para hacer eso del cine, lo primero que te mandan es que te pongas unas ‘carillas’, ¡sí, hombre!, unas mascarillas de esas que te ponen en los dientes, que además te salen ¡pero bien carillas, las jodidas!, y eso dicen que es para resultar natural. Son de un blanco tan nuclear que a mí me recuerdan a algo más bien mortal, por eso yo las llamo ‘las calaverillas’ (Bellver, p. 10).

Porque, como afirma Susan Bordo (citada en Bernárdez 1999: 93), la difusión de este modelo de mujer es de nuevo un proceso de normalización sobre las mujeres para conseguir “cuerpos dóciles”, capaces de auto-control y dispuestas a mejorarse y sacrificarse por las normas sociales, pero también capaces de

sacrificarse por obtener el éxito, artístico, social y personal. Bien es cierto, que en los últimos años han aparecido distintas prácticas escénicas en las que las mujeres son sujetos de sus propias creaciones y, especialmente, son sus cuerpos los que recuperan el protagonismo a través de la apropiación de espacios. Se ha extendido la práctica de la performance como representación artística y el movimiento post-porno es un claro ejemplo de la apropiación mediante el cuerpo y la acción de un espacio de sumisión para la mujer, para convertirse en sujetos activos de sus acciones. Se trata de hacer frente a las representaciones sexualizadas del cuerpo femenino que abundan en los medios de comunicación tradicionales, mediante el aumento de los espacios y las representaciones alternativas que desmantelen los discursos que subyacen de estas representaciones, es decir, como afirma De Lauretis, que cuestionen el cuerpo femenino como sitio primario de la sexualidad y del placer visual, como es la obra que nos atañe. En este sentido, resaltar el caso de la artista sueca Marie-Louise Ekman (citada en Rosenberg) que apareció desnuda en la revista de arte Paletten en 1969 en un número monotemático sobre el papel de la artista, que a pesar de la diferencia temporal entre este hecho y *ProtAgonizo* el objetivo es el mismo. Su estrategia fue la de colocar su propio cuerpo como una mujer verdadera en la imagen, descolocando por entero la posición clásica de la mujer como objeto, algo que innegablemente desafió la perspectiva del sujeto tradicional y único (masculino). ¿Y es esto lo que ocurre con la obra de Bellver? Su cuerpo desnudo, sin complejos, que se presenta ante el público para hablar de sus sentimientos, de su sexualidad, de sus experiencias, en primera persona y como sujeto de la representación cuestiona el discurso representacional y patriarcal.

Por lo tanto, en este sentido de apropiación, recuperación y reivindicación, el desnudo de Bellver, en tanto que representación teatral y pública, es un acto político, tan político que su crítica mordaz a la iglesia presente en distintas escenas de la obra la hace desnuda. Los valores religiosos están presentes desde su infancia, en un colegio de monjas, hasta en la actualidad y todo ello con su cuerpo desnudo. Habla de Dios, del pecado, del pudor, de la devoción, de la prohibición, de la normatividad... mostrando su cuerpo y subvirtiendo los patrones

castrantes de la religión católica. El motivo de mostrar su cuerpo tal y como es no tenía un objetivo explícito, sino que fue algo que surgió de la naturalidad pero es que «la postración del cuerpo desnudo deja sitio al erotismo, a veces acentuado, pero también a la ironía, que permite además la parodia, la crítica, la burla o la reflexión sobre los estereotipos tradicionales de representación femenina» (Pérez-Rasilla 2009: 401). Y ¿qué mejor manera de criticar estos valores?. Porque precisamente «la presencia física de mujeres reales en escena, plantea una clara disonancia con sus representaciones, al amenazar todo el andamiaje patriarcal con el potencial revolucionario de sus cuerpos explícitos y locuaces» (Sánchez-Palencia 2009: 374), cuando la Iglesia es uno de los grandes pilares de este sistema. En este sentido, destacar la reciente acción en la capilla de la Universidad Complutense de Madrid²⁵ y las repercusiones que ha tenido, son una muestra del poder que la Iglesia católica tiene en el Estado español.

Todo ello teniendo en cuenta que «el cuerpo desnudo si es que alguna vez puede estar desnudo, según Barthes en cualquier caso va vestido de desnudo» (Torras 2009: 7), porque el cuerpo también es texto.

²⁵ Más información en: *Manifiesto feminista por una universidad pública y laica. Contra la criminalización y la represión del estudiantado*, accesible en: <https://spreadsheets.google.com/viewform?formkey=dFpMR2RVN2dhS2pxNXpPSGV6a2FMV3c6MQ&theme=0AX42CRMsmRFbUy0xOGQxNWI3Yi01NzQzLTQ1ZjUtOTk4OS1kODRIZWIwNjMxZTU&ifq>; Documental sobre la acción en la capilla de Somosaguas: <http://www.pikaramagazine.com/?p=3095>; <http://sintetasnohaycapilla.wordpress.com/>; <http://info.nodo50.org/Cuatro-detenciones-por-la-accion.html>; http://www.elpais.com/articulo/espana/Arzobispado/queja/UCM/profanacion/capilla/Somosaguas/el-pepuesp/20110311elpepunac_26/Tes

2.2.6.2 CUERPO TEXTUAL

Por lo tanto, este cuerpo físico explícito es inseparable del cuerpo textual porque como afirma Hélène Cixous no escribimos sin cuerpo, es decir, «cuando creemos escribir sin cuerpo, es que dejamos a un lado el cuerpo que, de todas formas, produce efectos de cuerpo. No hay cuerpo universal, hay cuerpos singulares, individuales con funcionamientos singulares, al igual que una escritura singular» (Serraga 2010: 45). A pesar de la importancia que puede adquirir el desnudo en esta representación no hay que olvidar el pensamiento corporeizado, es decir, nadie ve solamente un cuerpo cuando ve un cuerpo solamente (Torras y Sáez 2008: 77-78). Al ver un cuerpo (in)conscientemente hacemos todo tipo de asociaciones y reflexiones, el mismo peinado que es parte del cuerpo, y a la vez parte de la moda, crea significados y asociaciones. Por lo que el cuerpo material constituye la identidad porque:

«de qué modo uno/a no es completamente el mismo/la misma en otro cuerpo ni tampoco pasa a ser completamente otro/a, y –aunque no desvelaremos el final del cuento– de qué modo el/la que vivió en este cuerpo y que con él y en él constituyó el proceso vital de un *yo* identitario, *permanece* en el cuerpo, lo sigue *habitando*, lo *marca* para cualquiera que se invista de esa corporeidad» (Torras y Sáez 2008: 78).

Por lo tanto, el cuerpo también es texto en tanto que significados propios asociados a experiencias, patrones culturales, asociaciones... El cuerpo desnudo crea sus propios significados, pero no son los mismos que el cuerpo desnudo en conjunto con la representación porque el texto será otro, ni tampoco todas las personas leerán el mismo texto. Porque «el cuerpo se dota de su subjetividad en tanto significante entrecruzado por una red discursiva cultural, que le otorga una individualidad pero, a la vez, lo sujeta...(...)... la construcción discursiva de la subjetividad en un proceso intertextual» (Torras 2009: 6). Son muchas las reflexiones que produce el pensamiento corporeizado, pero el texto mismo, la obra misma es cuerpo, en definitiva porque todo ello es lenguaje. Meri Torras y Begonia Sáez (2008: 80) proponen «predicar el cuerpo, insisto, el terreno primero de la identidad, mediante ese surco que lo recorre de arriba abajo y de vuelta, que lo abre en canal: el lenguaje predicar el cuerpo, el terreno primero de la identidad,

mediante el lenguaje», para significarlo y (re)significarlo, cuestionarlo...

2.2.6.3 CUERPO-MEMORIA²⁶

Pero además de un cuerpo físico y textual en base a las experiencias narradas en *ProtAgonizo* entiendo el cuerpo como lugar de la memoria. En tanto que las experiencias vividas son recordadas, por un cuerpo que las describe, interpreta y representa, y esa memoria hace que Bellver sea hoy lo que es y que la representación sea la que es. Porque como plantea Pallejà (2007: 168) no son los acontecimientos concretos vividos en primera persona lo que le despiertan es cuerpo-memoria en creación, sino más bien las anécdotas contadas que «no sé muy bien por qué se me quedaron grabadas en mi mente, tatuadas en mi piel». Y la representación de Bellver está cargada de pequeñas anécdotas que grabadas en su memoria configuran la historia.

Asimismo, se puede entender como una memoria cambiante, en tanto que de función a función modifica ciertos contenidos en base a lo que le ha gustado o no de la representación y en base a la actitud del público ante estas²⁷. Porque el cuerpo recuerda no sólo lo que vivió e hizo en carne, sino también lo que alguna vez oyó, vio o imaginó acerca de vivencias ajenas, por lo que el conjunto de memorias es lo que nos conforma como personas (Pallejà 2007: 167). Recuperada la corporalidad, como afirma Luís García Montero (citado en Bernárdez 1999: 96), el cuerpo conoce una memoria que no es la realidad ni son los sueños.

²⁶ Concepto propuesto por Pallejà, Esther (2007), “La memoria como fuente de creación”, en: BORRÀS CASTANYER, LAURA (ed.) (2007), *La memoria del porvenir*, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Cádiz.

²⁷ Entrevista de Julio Castro publicada en www.republicacultural.es el 10 de enero de 2010, accesible también en el apéndice 4.3 Entrevistas.

2.3 PARATEXTOS

2.3.1 EL LIBRO

La representación *ProtAgonizo* se complementa con el libro, editado por Rotura, que recoge los textos que forman la obra teatral, seleccionados para ser representados teatralmente en forma de monólogos del texto *Yo prota-agonizo*. Un libro valioso en tanto que recoge el texto representado, pero también por las imágenes ilustrativas de la obra que en él se pueden encontrar. Concretamente, tres fotografías tomadas por Jesús Bellver: una en 1973 que muestra la casa en la que vivía y en la que aparecen Ester, su hermana y su madre; otra en la que aparece Ester con su hermana el primer día de colegio de ésta y refleja los primeros pasos de Ester; y la última es de agosto de 1982 y muestra la casa derribada.

Las tres reflejan momentos significativos de la infancia de Ester que complementan la obra dramatizada de estos hechos. Sirven de testigos que permiten visualizar cómo eran esos lugares y personas que describe y que son, asimismo, protagonistas de la obra teatral. Permiten poner una imagen de su descripción a tu imaginación e interpretación subjetiva. Asimismo, destacar una ilustración de Pedro Moreno en la que refleja lo que para él significa y cómo entiende la obra²⁸.

A pesar de que el libro sólo se puede conseguir en los lugares en los que se representa la obra, este texto también puede ser valioso para aquellas personas que por pudor, precisamente el que intenta romper la representación, no hayan sido capaces de acudir a ver la obra. Las interpretaciones e impresiones serán totalmente diferentes ya que una vez vista la representación con la lectura se recuerdan momentos de la misma. En cambio, si únicamente se lee el libro las interpretaciones y asociaciones que se hagan serán totalmente distintas. En ambos casos la subjetividad de la lectura estará presente, pero desde puntos de vista diferentes.

²⁸ Accesible en el apéndice 4.6 Ilustración.

2.3.2 EL BLOG

En la actualidad dónde Internet se ha convertido en un lugar fundamental para la difusión de contenidos, conocimientos, experiencias... Tanto que si no estás presente en este medio se puede considerar que no existes, aunque quizás se prefiera no existir. Pero la realidad es que se ha convertido en un medio fundamental para la difusión de contenidos más allá de la agenda *setting* de las grandes empresas de comunicación, porque personas anónimas y colectivos mediante este medio pueden difundir sus propios mensajes.

En este caso concreto, es un complemento para la difusión y seguimiento de *ProtAgonizo*, ya que Bellver mediante el blog anuncia sus próximas funciones o explica sus sensaciones tras las representaciones. Por lo que se ha convertido en un complemento fundamental que permite conocer mejor la obra, a la autora y hacer un seguimiento de ésta. Asimismo, en él se pueden encontrar recursos complementarios como fotografías, noticias, críticas o entrevistas. Pero además sirve de medio para la interacción con el público, ya que se produce una comunicación bidireccional.

Pero también puede entenderse desde los postulados ciberfeministas planteados por Donna Haraway en el *Manifiesto Cyborg* (1998: 251-312) en el que plantea la figura del *cyborg*, un organismo cibernético, un híbrido de maquina y organismo, una criatura de la realidad social y también de ficción. Mediante esta metáfora Haraway propone romper con la dicotomía naturaleza-cultura para que las mujeres se apropien de las máquinas como «una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas» (Haraway 1998: 311). Por lo que el blog de *ProtAgonizo* se enmarca dentro de esta desestabilización de la cultura dominante y homogénea, en la creación de espacios cibernéticos de empoderamiento que cuestionen el poder patriarcal y capitalista mediante «una imaginación de un hablar feminista en lenguas que llenen de miedo a los circuitos de los supersalvadores de la nueva derecha» (ibidem).

2.3.3 REVISTA DE PRENSA

La importancia de la legitimación de las representaciones escénicas por parte de las críticas reside en la (supuesta) autoridad de valoración de la que gozan. De estas valoraciones, aparentemente objetivas, en base a los cánones normativos de lo escénico dependerá la aceptación del público y el futuro de la representación. En *ProtAgonizo* este aspecto también tiene su espacio:

Tanta presión en tenerlo que hacer bien te puede llevar a padecer lo que se llama pánicos escénicos. ¿Los responsables? Pues no sé, el miedo a los críticos y a las críticas, no solo de los periódicos, que, dicho se a de paso, se ceban en hacer críticas personales sin tener ni idea de lo que hay detrás del trabajo de un actor. También afecta la crítica de los compañeros de profesión que no les suele gustar nada y que te despellejan vilmente olvidando que eres uno de su misma condición; la de los directores de teatro que no te perdonan si esta vez no vuelves a estas “brillante” en el papel; y la de vosotros, público, ésta con toda la razón ¡que menudos ladrillos os hacemos tragar!, y sin embargo, ¡pobrecillos!, aplaudís como condenados al final de cada representación.

Pero la peor crítica de todas es la de uno mismo, que necesita a toda costa ser un gran actor (Bellver, p. 18-19).

Pero, para asombro de Bellver, su obra ha tenido una buena consideración por parte de la crítica. Resulta interesante destacar aspectos comunes que se desprenden de éstas, como son el desnudo físico y personal de la protagonista, los elementos autobiográficos que son el hilo conductor de la representación o la sinceridad, la naturalidad y la valentía de la obra escénica en general y de la actriz en particular.

Su desnudez no pasa desapercibida, aunque la importancia que se le otorgue a este aspecto dependa de cada persona, y así lo reflejan las críticas y las crónicas de la función:

«La visión de la figura sin ropa de Ester me provoca un improvisado rubor, un sentimiento encontrado de sorpresa y vergüenza. Ha comenzado la obra. (...) Y, lo cierto es que, a los pocos minutos, olvido el cuerpo de la mujer desnuda. Solo existe su historia, con tintes autobiográficos, que “desde lo privado y lo personal pretende llegar a lo común”» (Madrid Zoom)²⁹.

²⁹ Reportaje de Míriam Sánchez para *Madrid Zoom*, accesible también en el apéndice 4.4

«La desnudez de un desconocido intimida, toma con fuerza el espacio de lo inusual y se convierte en un elemento que va cambiando su influjo en nosotros según avanzan los minutos y también según la actriz va conformando su otro espacio, el dramático. Éste va creciendo y el otro disminuye en su importancia hasta casi diluirse, como ocurre cuando tras pronunciar largo tiempo una palabra extraña, ésta se transforma en sólo un sonido» (El Diario Vasco)³⁰.

«La actriz, que se muestra desnuda durante todo el espectáculo, hace que olvidemos esa circunstancia. O mejor aún, que gracias a ella se haga más creíble que está sumergida dentro del vértigo que produce no saber quién es» (El País)³¹.

«Frecuentan, ocasionalmente, mis retinas los desnudos cuando llega el estío y me marchó a la costa pero en escena siempre había sido reactivo al desnudo sin fundamento. Ahora, cuando tal desnudo representa la configuración intrínseca del personaje me admira su tesón y valentía de enseñar su intimidad sin tapujos ni remordimientos. Grande y única en la escena como en las primeras tragedias griegas, donde el público representamos, a su vez, el papel de corifeo mudo pero repleto de sentidos» (Juan sin Credo en su Blog)³².

La desnudez física la asocian a la desnudez emocional, de experiencias personales cargadas de sinceridad y de valentía. Estas críticas valoran el componente personal de la representación, en cambio la crítica de Marcos Ordoñez se enmarca en los parámetros contrarios, es decir:

«Me habían hablado muy bien de ProtAgonizo, el valiente monólogo de Ester Bellver, (...) Ester Bellver es un pedazo de cómica, con fuerza y talento por arrobos, pero a su espectáculo, para mi gusto, le sobran cucamonas. Yo creo que si se centrara en sus aventuras teatrales, que cuenta con muchísima gracia, y recortara las postalitas de infancia, ProtAgonizo sería un trueno. No hay que perder de vista a esta actriz»³³.

En este caso Ordoñez matiza el aspecto de las vivencias personales, ya que le hubiera gustado que dejase éstas a un lado para centrarse en el tema teatral. Es decir, se puede considerar que omitiría los aspectos relacionados con deshacer tabúes femeninos, a pesar de que le ha gustado la temática y la interpretación en

Reportajes.

³⁰ Crítica de Roberto Herrero en el periódico *El Diario Vasco* publicada el 22 de octubre de 2010, accesible también en el apéndice 4.5 Críticas.

³¹ Crítica de Rosana Torres en el periódico *El País* publicada el 23 de mayo de 2010, accesible también en el apéndice 4.5 Críticas.

³² Reseña publicada el 21 de febrero de 2010 por el crítico cultural Juan sin Credo en su blog <http://postrergenito.blogia.com/>, accesible también en el apéndice 4.5 Críticas.

³³ Crítica de Marcos Ordoñez en el periódico *El País* publicada el 15 de enero de 2011, accesible también en el apéndice 4.5 Críticas.

general. En cambio el planteamiento de Ana San Romualdo se encamina en la dirección contraria ya que omitiría la temática teatral y profundizaría en los pasajes de la infancia y amorosos:

«Personalmente me interesaron mucho, tanto temáticamente como desde el punto de vista interpretativo, los pasajes que remontaban a la infancia: la monja que rompe el dibujo de las nubes rosas, el miedo de la primera confesión antes de recibir la comunión, el desconcierto de la primera regla... Creo que las zozobras profesionales son menos interesantes y las amorosas me parece que pecan de superficiales. Y entiendo los momentos de mosqueo existencial que mueven a la ira, pero, ¿de verdad es necesario gritar a los espectadores? Desde mi punto de vista, el montaje saldría ganando con un texto un poco más hilado y más trabajado en algunos pasajes, aún reconociendo la fuerza de esta colección de confesiones a flor de piel»³⁴.

Asimismo, destaca la pregunta sobre si resulta necesario gritar al público, quizá porque se pudo sentir violentada aunque desde mi perspectiva se puede interpretar como un grito apelativo, para remover conciencias.

En definitiva, tras analizar las críticas teatrales destacar que se valora la calidad de la obra tanto por el texto como por la interpretación de Bellver. Principalmente destacan el carácter testimonial del texto y la valentía de mostrarse en solitario y sobre un escenario sin ningún tipo de ropa, de lo que se desprende un paralelismo entre desnudo físico y desnudo emocional.

³⁴ Crítica de Ana San Romualdo en el periódico *El Adelanto* publicada el 28 de febrero de 2010, accesible en: www.eladelanto.com, accesible también en el apéndice 4.5 Críticas.

2.3.4 LA RADIO

Como última novedad *Protagonizo* se representa en formato radiofónico a través de *Radio Banquete*³⁵, una radio online situada en el barrio madrileño de Lavapiés. Semanalmente se emitirá una nueva entrega de unos diez minutos aproximadamente. Sin duda una nueva forma de teatralidad tanto por el soporte como por el formato, un nuevo escenario en el que la imaginación del oyente cobra mayor importancia.

Esta propuesta resulta interesante ya que la desnudez del cuerpo desaparece para dar preeminencia a la palabra. El cuerpo, la gestualidad y el movimiento dejan lugar a la voz, a los sonidos y a la música porque el público se convierte en oyente y la materialidad se convierte en imaginación. Otra manera de explorar la teatralidad que aflora nuevas subjetividades.

³⁵ La página es: www.radiobanquete.com. Los audios también están accesibles en: <http://soundcloud.com/rotura-producciones>

3. CONCLUSIONES

Tras meses de estudio y documentación hemos disfrutado y aprendido del análisis de la representación teatral *ProtAgonizo*. La hipótesis de partida que nos planteábamos para el desarrollo de la investigación se centraba en cómo se construye la identidad en la representación teatral, para así cumplir unos objetivos determinados.

La libertad escénica con la que cuenta Ester Bellver, por ser la autora, actriz y productora, nos ha permitido conocer las dificultades a las que se enfrentan este tipo de proyectos, pero que con ilusión y tesón pueden hacerse un hueco en los escenarios alternativos de la escena contemporánea. Asimismo, constatamos la libertad escénica con la que cuenta y la valentía de no supeditar su obra a intereses institucionales y comerciales, generados principalmente por su cuerpo desnudo durante la representación. Asimismo, destacar que la escasez de subvenciones conseguidas en cierto modo le limitan, pero al mismo tiempo no le supeditan intereses externos. Por lo que el objetivo de su representación no se ha visto censurado estos intereses sino que la crítica social y el cuestionamiento de valores son uno de los ejes centrales de la representación. Pero, a pesar de estos elementos y de la dificultad de sacar adelante proyectos de este tipo, resulta indudable que *ProtAgonizo* se ha hecho un hueco en la escena alternativa contemporánea.

La manera de concebir las artes escénicas ha evolucionado en los últimos años, en la actualidad las formas de representación puramente teatrales se han diluido, cobrando representatividad elementos propios de otros géneros artísticos. Y es en este contexto en el que se enmarca la obra de Bellver que puede considerarse un monólogo debido a la narración en primera persona. Este aspecto le permite intensificar el discurso crítico y emocional pero no como acto de intromisión, sino como apropiación de experiencias y puntos de vista desde el cuerpo de una mujer, es decir, como un yo subjetivo que, en tanto que se hace público, se convierte en un acto político.

Asimismo, la narración en primera persona nos ha permitido entrar de lleno en las profundidades del yo y aflorar las múltiples subjetividades que ello genera. Especialmente, entender la construcción y deconstrucción subjetiva de su propia identidad construida socialmente a través de los actos que ejecuta que, en definitiva, son la representación de sus propias experiencias personales. Y estas experiencias personales son tanto el hilo narracional como la fuente de cuestionamiento social.

Especialmente, el análisis de estas experiencias desde un cuerpo de mujer nos han hecho reparar en el esencialismo, para subvertirlo en el lugar en el que afloran múltiples subjetividades, tanto suyas como del público. Por lo que la subjetividad es esencial en la construcción de la identidad en la representación en sí misma, ya que tienen lugar múltiples posiciones-sujeto en las que las experiencias personales son la protagonistas. Es decir, destacan las múltiples posiciones-sujeto que el espectador puede adquirir, bien por propia elección o bien por determinaciones externa, en las que las experiencias personales son la protagonistas. Debido a este tono personal y confesional en la representación de Bellver hace que no se sepa hasta qué punto analiza su propia identidad como elemento de partida al cuestionamiento de la sociedad.

Por otro lado, hemos disfrutado analizando el cuestionamiento al modelo de sociedad presente de manera más o menos explícita en todas las escenas. La forma en lo que lo hace, emplea el humor y la ironía, e incluso interpela al público con el fin tanto de hacerle participe de la representación como herramienta para remover conciencias.

Y el estudio de todos estos elementos nos permiten comprender la construcción de la identidad en *ProtAgonizo*, como lugar efímero en continua (re)significación. Porque el cuestionamiento social es un elemento fundamental en la representación y, concretamente, destacan la crítica a la Iglesia y a la forma de entender la sexualidad, experiencias que emplea para subvertir los cánones normativos. Y para ello también emplea la interpelación al público haciéndole participe de la representación y al mismo tiempo invitándole a la reflexión y a la

autocrítica.

Pero el eje de la representación escénica y un elemento discursivo fundamental es el cuerpo, ya que Bellver se desnuda ante el público tanto física como personalmente. Por lo que el cuerpo adquiere múltiples significados como cuerpo físico, como cuerpo desnudo, como cuerpo textual y como cuerpo-memoria. Porque el cuerpo es texto y el texto es cuerpo y tomando tanto el cuerpo como la palabra Bellver pretender romper con los tabúes de esta sociedad haciendo frente a la mediatización y a la represión del cuerpo de las mujeres. Ya que construye su identidad como sujeto escénico y haciendo frente a la imagen idealizada y sumisa de la mujer porque cuestiona el discurso representacional patriarcal. Por lo que se apropia, recupera y reivindica su cuerpo encima de un escenario, como acto político y subversivo. Pero nos encontramos ante un pensamiento corporeizado en el que afloran múltiples significaciones y asociaciones a través del lenguaje, pero también desde al memoria.

Asimismo, podemos concluir que a pesar de la invisibilidad a la que se enfrentan las mujeres en el panorama escénico contemporáneo la obra de Bellver, paso a paso se ha hecho un hueco en la escena teatral del Estado español. Resaltar que las nuevas tecnologías desempeñan un papel fundamental en la difusión de este tipo de representaciones escénicas ya que como afirma Donna Haraway con su metáfora del *cyborg* se puede romper con la dicotomía cultura-naturaleza en la que se postulan las diferencias de género.

4. APÉNDICE DOCUMENTAL:

4.1 LIBRO DE LA REPRESENTACIÓN *PROTAGONIZO*

4.2 PLAN DE COMUNICACIÓN

4.3 ENTREVISTAS

- Entrevista publicada en la sección Candilejas de la revista digital *Planeta 28*.
- Entrevista de Jokin Bereziartua para el periódico gratuito *Goierkaria* el 7 de mayo de 2010.
- Entrevista de Mireia Bikuña para el periódico gratuito *Goierkaria* el 5 de enero de 2010.
- Entrevista de Julio Castro publicada en www.republicacultural.es el 10 de enero de 2010.
- Entrevista publicada en www.districtolatina.es el 11 de febrero de 2010.

4.4 REPORTAJES

- Reportaje de Miriam Sánchez publicado en Madrid Zoom.
- Reportaje de Marcos Ordoñez en el periódico *El País* publicada el 15 de enero de 2011.

4.5 CRÍTICAS

- Crítica de Roberto Herrero en el periódico *El Diario Vasco* publicada el 22 de octubre de 2010.
- Crítica de Rosana Torres en el periódico *El País* publicada el 23 de mayo de 2010.
- Crítica de Ana San Romualdo en el periódico *El Adelanto* publicada el 28 de febrero de 2010, accesible en: www.eladelanto.com.
- Reseña publicada el 21 de febrero de 2010 por el crítico cultural Juan sin Credo en su blog <http://postrengenito.blogia.com/>.

4.6 ILUSTRACIÓN

- Ilustración de Pedro Moreno.

5. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y PUBLICACIONES IMPRESAS:

- BAJO MARTÍNEZ, MARÍA JESÚS (2009) “Dos mujeres, dos miradas”, en: CEBALLOS, A., ESPEJO, R. Y MUÑOZ, B. (eds.) (2009), *El teatro del género/ El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Fundamentos, p.377-392
- BARTRINA, FRANCESCA (2010), *Introducción teórica de la asignatura Análisis del discurso desde una perspectiva de género del Master en Estudios de Mujeres, Género y Ciudadanía, iiEDG*. Material de acceso restringido.
- BELLVER, ESTER (2010), *ProtAgonizo*, Rotura.
- BERNÉRDEZ RODAL, ASUNCIÓN (1999), “De mujeres, teatro y cuerpos inventados”, en Borràs Castanyer, Laura (ed.) (1999), *Utopías del relato escénico*, Madrid, Fundación Autor, pp. 91-98.
- BUTLER, J. (2007 [1990]), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (Trad. esp. M^a Antonia Muñoz), Barcelona, Paidós.
- CIXOUS, HÉLÈNE (1995) *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (trad. esp. d’Ana María Moix), Madrid: Anthropos.
- CORNAGO, ÓSCAR (2008), *Éticas del cuerpo*, Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Renfijo, Madrid, Fundamentos.
- DE LAURETIS, TERESA, *La Tecnología del Género*, traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet. *Accesible en:*
<<http://www.disidenciasexual.cl/2009/03/la-tecnologia-del-genero/>>
- ENSLER, EVE (2004 [1998]), *Monólogos de la vagina* (Trad. esp. de Anna Plata.), Barcelona, Mandala ediciones.
- FUSS, DIANA (1989), “Leer como una feminista” (trad. Pilar Godayol), en: Carbonell, Neus y Torras, Meri (eds.) *Feminismos Literarios*. Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 127-146.
- HARAWAY, D. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. (Trad. esp. de Manuel Talens), Madrid 1995, Ed. Cátedra, pp. 251-312.
- HODGE, POLLY (2007), “Gestos poéticos en la calle madrileña: dos ‘estatuas vivientes’ y su imagen encarnada”, en BORRÀS CASTANYER, LAURA (ed.) (2007), *La memoria del porvenir*, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Cádiz, pp. 97-108.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, MIRIAM (2009) “La mujer en el teatro estadounidense del siglo XIX”, en: CEBALLOS, A., ESPEJO, R. Y MUÑOZ, B. (eds.) (2009), *El teatro del género/ El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Fundamentos, pp. 113-127.

- MARTÍN LUCAS, BELEN (ed.) (2010), *Violencias (in)visibles. Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*, Barcelona, Icaria.
- MAZA, S., CEDANO, D., CABREL, L. (2010), *Yo amo mi vulva. Conoce el tesoro que da vida*, Madrid, Mandala Ediciones.
- MIRIZIO, ANNALISA (2002), "El deseo según las mujeres: reflexiones para un debate feminista", en: BORRÀS CASTANYER, LAURA (ed.) (2002), *Deseo, construcción y personaje*, Madrid, Fundación Autor, pp.121-130.
- NARBONA CARRIÓN, MARÍA DOLORES (2009) "La representación de la búsqueda de la identidad de las mujeres en el teatro de Wendy Wasserstein", en: CEBALLOS, A., ESPEJO, R. Y MUÑOZ, B. (eds.) (2009), *El teatro del género/ El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Fundamentos, pp.313-334.
- PALLEJÀ LOZANO, ESTHER (2007), "La memoria como fuente de creación", en: BORRÀS CASTANYER, LAURA (ed.) (2007), *La memoria del porvenir*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, pp.167-170.
- PEREZ-RASILLA, EDUARDO (2009) "La vanguardia femenina en la escena española contemporánea. Las creaciones de Ana Vallés", en: CEBALLOS, A., ESPEJO, R. Y MUÑOZ, B. (eds.) (2009), *El teatro del género/ El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Fundamentos, pp.393-415.
- RODRÍGUEZ GAGO, ANTONIA (2009) "Re-imaginando el cuerpo femenino en el teatro anglo-americano contemporáneo", en: CEBALLOS, A., ESPEJO, R. Y MUÑOZ, B. (eds.) (2009), *El teatro del género/ El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Fundamentos, pp.291-312.
- ROSENBERG, TINA, *Sobre la estética del activismo feminista*, Centre for Gender Studies, Univesidad de Lund, Suecia, Journal of Aesthetics & Culture, en línea. Accesible en: <<http://artecontempo.blogspot.com/2010/02/sobre-la-estetica-del-arteaactivista.html>> [Última consulta, febrero de 2011].
- SÁNCHEZ MONTES, MARÍA JOSÉ (2004), *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ-PALENCIA, CAROLINA (2009) "«Puestas en escena». La dramaturgia feminista en el panorama anglo-sajón (1980-2000)", en: CEBALLOS, A., ESPEJO, R. Y MUÑOZ, B. (eds.) (2009), *El teatro del género/ El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Fundamentos, pp.357-375.
- SANMIGUEL, MARIA TERESA (2002), "Sexualidad e identidad femenina: un drama en varios actos", en: BORRÀS CASTANYER, LAURA (ed.) (2002), *Deseo, construcción y personaje*, Madrid, Fundación Autor, pp. 131-140
- SERRAGA, MARTA (ed.) (2010), *Entrevistas a Hélène Cixous. No escribimos sin*

cuerpo, Barcelona, Icara.

- TORRAS, M. Y SAEZ, B (2008), “Di-Versificaciones identitarias. Polifonías del Versus”, en: *Actas del IV Congreso Estatal Isonomía sobre Identidad de Género vs. Identidad Sexual*, Universidad Jaume I, 2008, p.77-87. Accesible en: <<http://isonomia.uji.es/mujeres6/?cod=1-6>>
- TORRAS FRANCÈS, MERI (2009), *El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente*, Cos i Textualitat, Universidad Autónoma de Barcelona. Accesible en: <<http://cositextualitat.uab.cat/ct/textos.php>>
- ZAMORANO RUEDA, ANA ISABEL (2009) “El cuerpo como escenario: *performances* y representación dramática del lesbianismo”, en: CEBALLOS, A., ESPEJO, R. Y MUÑOZ, B. (eds.) (2009), *El teatro del género/ El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*, Madrid, Fundamentos, p. 163-188.

OTROS RECURSOS:

AUDIOVISUALES

- Clip promoción accesible en: <http://www.youtube.com/watch?v=o9G-vhIHwTQ>
- Documental sobre la acción en la capilla de Somosaguas: <http://www.pikaramagazine.com/?p=3095>
- Programa de La2 TVE “Mi reino por un caballo” accesible en : http://www.youtube.com/watch?v=nZYbeCk5h_Q&feature=player_embedded#at=81
- Programa “La Buena Digestión” de Radio Círculo en el que se entrevista a Ester Bellver, accesible en: <http://labuenadigestion-circulo.blogspot.com/2010/05/26-programa-25-mayo-2010-protagonizamos.html>
- Reportaje de Graciamon TV (Barcelona), accesible en: http://www.youtube.com/watch?v=q1oLU_fEw9k&feature=player_embedded#at=13
- Reseña informativa en Escenario Madrid el programa *La Otra* dirigido por Ignacio Sacaluga en Telemadrid, accesible en: <http://www.youtube.com/watch?v=KpsWIVHpk9s>
- Video de promoción del espectáculo realizado por Eduardo Cardoso y editado por Gran Espacio Visual, accesible en: <http://www.youtube.com/watch?v=l8dYyrEGNMU>
- Video realizado por Segunda toma producciones, accesible en:

<http://www.youtube.com/watch?v=-IBaYItvD5E>

ONLINE

<http://info.nodo50.org/Cuatro-detenciones-por-la-accion.html>

<http://protagonizo.blogspot.com/>

<http://sintetasnohaycapilla.wordpress.com/>

http://www.elpais.com/articulo/espana/Arzobispado/queja/UCM/profanacion/capilla/Somosaguas/elpepuesp/20110311elpepunac_26/Tes

<http://www.projectevaca.com/>

<http://www.radiobanquete.com/>

ProtAgonizo en la radio: <http://soundcloud.com/rotura-producciones>

Manifiesto feminista por una universidad pública y laica. Constra la criminalización y la represión del estudiantado, accesible en:

<https://spreadsheets.google.com/viewform?>

[formkey=dFpMR2RVN2dhS2pxNXpPSGV6a2FMV3c6MQ&theme=0AX42CRMsmRFbUy0xOGQxNWI3Yi01NzQzLTQ1ZjUtOTk4OS1kODRIZWlwNjMxZTU&ifq](https://spreadsheets.google.com/viewform?formkey=dFpMR2RVN2dhS2pxNXpPSGV6a2FMV3c6MQ&theme=0AX42CRMsmRFbUy0xOGQxNWI3Yi01NzQzLTQ1ZjUtOTk4OS1kODRIZWlwNjMxZTU&ifq)

REVISTA DE PRENSA

<http://bocamoll.dbalears.cat/prot-agonizo-bellver-al-desnudo>

<http://javiercultural-ver.blogspot.com/2010/12/051210-protagonizo.html>

<http://postrergenito.blogia.com/2010/022101-la-venus-de-stylo-su-agonia-.php>

<http://postrergenito.blogia.com/2010/061201-el-fenomeno-protagonizo.php>

<http://www.alternivateatral.com/obra16536-protagonizo>

<http://www.delgadalinearoja.com/2009/11/protagonizo.html>

<http://www.districtolatina.es/2010/02/entrevista-a-ester-bellver/>

<http://www.districtolatina.es/2010/02/protagonizo-en-la-sala-el-montacargas-prorrogado/>

http://www.elpais.com/articulo/madrid/sale/talento/elpepiespmad/20100523elpmad_8/Tes

http://www.elpais.com/articulo/portada/silla/Bond/elpepuculbab/20110115elpbabpor_64/Tes

<http://www.esterbellver.com/FOTOSBARRA/Image/criticadonosti.JPG>

<http://www.esterbellver.com/FOTOSBARRA/Image/diariovasco.jpg>

<http://www.esterbellver.com/FOTOSBARRA/Image/Elduende.jpg>

<http://www.esterbellver.com/FOTOSBARRA/Image/Godot.jpg>

<http://www.esterbellver.com/FOTOSBARRA/Image/guiaocioAZarte.jpg>

<http://www.esterbellver.com/FOTOSBARRA/Image/guiaDelOcio.jpg>

<http://www.esterbellver.com/FOTOSBARRA/Image/noticiasdeguipuzkoa.jpg>

<http://www.larepublicacultural.es/article2339.html>

<http://www.larepublicacultural.es/article4045.html>