

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 35 Número 35, 2022

Article 4

2022

Deconstrucciones del hogar hegemónico: la familia disfuncional en el último teatro español

Ruth María Gutiérrez Álvarez

Ameriber (Universidad de Burdeos, Francia), ruthgutierrezalvarez@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Playwriting Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Theatre History Commons](#)

Recommended Citation

Gutiérrez Álvarez, Ruth María (2022) "Deconstrucciones del hogar hegemónico: la familia disfuncional en el último teatro español," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 35, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol35/iss1/4>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

Deconstrucciones del hogar hegemónico: la familia disfuncional en el último teatro español (2000-2020)

Ruth Gutiérrez Álvarez

Universidad de Ciudad del Cabo

ruthgutierrezalvarez@gmail.com

Resumen

El teatro español contemporáneo presenta una creciente tendencia a situar la familia en el centro de la materia dramática desde muy diferentes posturas estéticas, desde la autorreferencialidad y la autoficción del yo, procedimientos característicos de los ejercicios performativos, a la precisión de las formas de hiperrealismo. El presente artículo propone un análisis de aquellas piezas teatrales que llevan a cabo un profundo proceso de deconstrucción y desmitificación de la familia nuclear hegemónica por medio del cual, por un lado, se presenta el hogar como una convención social, política, económica e ideológica que oprime al individuo y, por otro, se cuestiona el imaginario sociocultural de la maternidad, vinculado forzosamente a la abnegación, a la biología y la incondicionalidad.

Palabras clave: Teatro hispánico, performance, autorreferencialidad, deconstrucción, familia, disfuncionalidad.

Abstract

Contemporary Spanish theater has a growing tendency to place the family at the center of dramatic matter from very different aesthetic postures, from self-referentiality and self-fictional self, characteristic procedures of performative exercises, to the precision of hyperrealism forms. This article proposes an analysis of those theatrical pieces that carry out a profound process of deconstruction and demystification of the hegemonic nuclear family through which, on the one hand, the home is presented as a social convention, politically, economically and ideologically oppressing the individual and, on the other hand, questioning the socio-cultural imagery of motherhood, which is bound up with self-denial, the biological bond and unconditional love

Key words: Hispanic theatre, performance, self-referentiality, deconstruction, family, disfunctionality.

En la dramaturgia española del nuevo milenio se percibe una tendencia cada vez mayor, como muestra el elevado número de textos y espectáculos que en la actualidad abordan este asunto, a situar a la familia en el epicentro de la trama dramática. En efecto, cada vez son más las propuestas que se adentran en el

universo íntimo y privado del hogar con la intención de invertir los valores tradicionalmente asociados a la familia, entendida hasta ahora como modelo social e institucional único e inequívoco, una percepción que ha evolucionado notablemente en los escenarios y que se refleja de manera paulatina también en la sociedad española¹.

Es muy habitual que la dramaturgia contemporánea se sirva de la familia como pretexto para abordar cuestiones políticas y sociales, tales como la memoria histórica –*Santa Perpetua* (2010), Laila Ripoll; *Los Gondra (una historia vasca)* (2017) y *Los otros Gondra (relato vasco)* (2019), Borja Ortiz de Gondra; *La armonía del silencio* (2017), Lola Blasco; *Por toda la hermosura* (2017), Nieves Rodríguez Rodríguez; *La niña que sonreía en el ascensor* (2019), Carmen Abizanda–, la violencia de género y el maltrato –*Mi vida alrededor de 500 metros* (2006), Inmaculada Alvear; *Como si fuera esta noche* (2014), Gracia Morales; *Cuatro obras políticamente incorrectas* (2015), Juana Escabias–, o, entre otros muchos asuntos, el racismo y la xenofobia de la sociedad occidental –*Librate de las cosas hermosas que te deseo* (2015), María Velasco; *Juegos para toda la familia* (2018), Sergio Martínez Vila–. Sin embargo, se procede aquí al estudio de todas aquellas producciones escénicas más recientes que coloquen a la familia como protagonista indiscutible de la materia dramática y, más en particular, que lleven a cabo un proceso de desagregación, disfunción o profanación de la misma. La familia hegemónica occidental, tal como la define Auguste Comte (1853) y Frédéric Le Pay (1884), es decir, como el elemento mínimo natural de la sociedad (en Cordone et al., 2019: 9), es sometida a un violento proceso de reconceptualización por el que esta se reconfigura esta como un núcleo socializador dañino y peligroso para el desarrollo psicológico y emocional del individuo². Se destierra definitivamente de los escenarios la visión idealizada de la familia y se sustituye por un modelo disfuncional que rechaza su función natural y que tiende a crear un hogar enfermo donde lo habitual es el conflicto y el abuso, ya sea emocional, sexual o físico, de sus integrantes.

Da comienzo así una dilatada saga de padres negligentes, abúlicos y pedófilos, de madres manipuladoras, inestables y retorcidas, madrastras despiadadas e

¹ Se recomienda visitar el portal web del Instituto de política familiar para acceder a los informes de la evolución de la familia en España y las encuestas por comunidad sobre las funciones familiares (<http://www.ipfe.org/Espa%C3%B1a/>), así como la lectura del estudio de Pedro Sánchez Vera y Marcos Bote Díaz, “Familismo y cambio social. El caso de España”, *Sociologías*, nº 21, 2009, pp. 121-149.

² Véase Claude Lévi-Strauss, *Histoire de la famille*, vol. 1, París, Armand Colin, 1986 y, “La familia”, en *Hombre, cultura y sociedad*, trad. Mayo Antonio Sánchez, Harry L. Shapiro (comp.), FCE, México, 1980 [1956]; Friedrich Engels, *El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado. Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Ediciones Mestas, 2001 [1884]; Elisabeth Roudinesco, *La familia en desorden*, Barcelona, Anagrama, 2004 y François de Singly, *El yo, la pareja y la familia*, Madrid, CSIC, 2016.

insensibles, hijos histéricos, inseguros y acomplexados que reprimen su dolor y soportan el trato enfermizo de sus progenitores. Retratos familiares de filicidios crueles y parricidios vengativos, reales o metafóricos, que recorren con insistencia la literatura dramática española de los últimos años con el objetivo de cuestionar los cimientos de la familia hegemónica y ofrecer un retrato más diverso de esta estructura institucional que parece, en muchos casos, desactualizada y que, por tanto, impone una revisión.

Una de las primeras dramaturgas que puso en marcha estos procedimientos deconstructivistas fue Angélica Liddell, cuyas obras, especialmente *Tríptico de la aflicción* y *Lesiones incompatibles con la vida*, ambas recopiladas en 2011 en un mismo volumen, se adentran en la representación de estirpes familiares patológicas y degeneradas e inician un discurso violento y sin censura contra las figuras paternas en particular y contra la familia como tecnología de organización social en general. En la primera, la trilogía *Tríptico de la aflicción*, formada por *Matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time in West Asphixia* (2002) e *Hysterica Passio* (2003), la autora se adentra en la profunda perversidad que son capaces de esconder las familias aparentemente convencionales y cuyo comportamiento malsano se manifiesta en estas obras, por un lado, a través de la depravación sexual, es decir, a través de agresiones, incestos y abusos pedófilos – en la misma línea que plantean los breves *Sobre ascuas* (1991), de Margarita Sánchez Roldán, y *Fictionaly shows* (2012), de Diana I. Luque– y a través del atropello emocional, es decir, a través de relaciones dependientes y perniciosas que merman la autoestima del hijo. La violación intrafamiliar, el deseo erótico enfermo y el trauma psicológico conducen en todos los casos a un mismo punto: la muerte y la (auto)destrucción del hijo, convirtiendo a este en suicida o parricida.

Sin caer en procedimientos esquemáticos gracias a la profundidad del análisis crítico que lleva a cabo del engranaje familia-sociedad-política, cuyas tres dimensiones Liddell suele asimilar como si se tratasen de un mismo elemento, en estas obras la autora introduce al espectador en un universo doméstico donde la figura paterna es un depravado sexual y la materna es una mujer negligente que consiente el abuso y abandona emocional y físicamente al hijo. La figura de la madre es construida por lo general con mayor complejidad, ya que disecciona minuciosamente los lados más oscuros de las relaciones maternofiliales hasta demostrar, en la mayoría de las veces desde la experiencia personal del yo, que la incondicionalidad del amor al hijo no es una condición *sine qua non* de la maternidad. Cuestiona la imagen universal de la madre bienhechora, se separa irreconciliablemente de ella, deseando incluso materializar el deseo matricida, y la retrata como un ser egoísta, narcisista, insensible e incapacitado para el amor filial. En muchos aspectos, el prototipo de madre que erige Liddell se asemeja a la Medea mitológica que no en vano la psicología moderna utilizó para dar nombre al síndrome por el cual el padre o la madre desarrolla un comportamiento patológico

y violento contra el hijo. A diferencia de la Medea original, la madre liddelliana no acaba con la vida del hijo atacando su *bios*, sino que encuentra otras maneras de asesinarlo o reducirlo, tales como el abandono afectivo, la dependencia emocional o la humillación por puro disfrute sádico.

Una muestra de este tipo de comportamiento malsano por parte de la madre aparece en *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, publicada en 2014 aunque estrenada un año antes y en la que Liddell difumina, como es habitual en su teatro, los límites entre la ficción y la autobiografía —es decir, aproximándose a la autoficción, concepto propuesto por Serge Doubrovsky en la década de los setenta— para abordar el maltrato psicológico: “En mi casa ser feliz estaba castigado. Si mi madre me veía disfrutar con otros niños rápidamente los insultaba y los alejaba de mí. Si mi madre me veía contenta rápidamente encontraba la excusa para hacerme llorar” (2014: 157). Se establece en la obra una relación directa entre el trauma emocional de la madre y el de la hija, ya que, en tanto que heredado, funciona como un ciclo que se repite irremediabilmente donde el dolor y la falta de amor son transmitidos de generación en generación de la misma manera que lo haría una enfermedad genética³. La madre, piensa Angélica, perpetúa lo peor de sí misma y transfiere sus heridas y complejos a la hija, a la que convierte en una gemela nauseabunda:

WENDY.- [...] hijos a los que no les queda más remedio que soportar a sus padres enfermos, viejos, lentos, deprimentes y agotados, y convertirse en tarados, heridos de por vida, a causa de la infancia, a causa de sus padres enfermos, viejos, lentos, deprimentes y agotados PORQUE UN DÍA SE LES OCURRIÓ REPRODUCIRSE SIN TENER EN CUENTA QUE YA ESTABAN ENFERMOS Y AGOTADOS, Y ERAN VIEJOS, LENTOS Y DEPRIMENTES, Y ESO IBA A MARCAR PARA SIEMPRE LA VIDA DE SU DESCENDENCIA SIN PODER HACER NADA POR EVITARLO. Los hijos vuelven viejos, malos, estúpidos y deprimentes a los padres. O tienes hijos o te dedicas a pensar o abandonas a tus hijos para poder pensar o metes la cabeza en el horno y dejas a tus hijos vivir en paz (Liddell, 2014: 151-152).

Liddell inaugura en el teatro español un camino estético caracterizado por la tendencia al exceso, la exposición del dolor y el discurso de la diatriba que entronca con las técnicas performativas y de los procedimientos del teatro *in-yer-face*⁴. Esta

³ Recuerda en muchos aspectos al monólogo de la película *Sonata de otoño* (Bergman 1978): «La hija heredará las heridas de la madre. La hija sufrirá los fracasos de la madre. La infelicidad de la madre será la infelicidad de la hija. Como si el cordón umbilical jamás se hubiese cortado... Mamá, ¿es la infelicidad de la hija el triunfo de la madre? Mamá, ¿es mi dolor tu placer secreto?».

⁴ Según Aleks Sierz (2001: 23), el teatro *in-yer-face*, término que él mismo acuñó para referirse al teatro británico de los años noventa, se caracteriza por un lenguaje crudo, violento y explícito; un teatro de la experiencia que sube deliberadamente al escenario elementos provocadores e imágenes

nueva concepción de hacer teatro procedente de Inglaterra, también llamada con menor fortuna *Neo-brutalismo*, inicia una tendencia estética, y también ética, que será exportada rápidamente a otros países e influirá en el teatro hispánico posterior de manera definitiva. De hecho, los creadores Sarah Kane y Mark Ravenhill, dos de los representantes más destacados de este nuevo movimiento, tuvieron una importante presencia en la programación española durante los primeros años del siglo XXI (Cabrerizo, 2011: 249). Por primera vez suben al escenario temas y asuntos largamente soterrados, especialmente aquellos relacionados con la problemática que nos ocupa, la profanación de la familia, tales como el matricidio (*Butterfly Kiss*, Phyllis Nagy, 1992; *Falling*, Anna Reading, 1996) o el incesto (*Normal*, Anthony Neilson, 1991; *Phaedra's Love*, Sarah Kane, 1996).

Una inclinación por la provocación y la brutalidad que recoge Angélica Liddell —así como Rodrigo García— y que será continuada por las generaciones posteriores de dramaturgos, si bien distanciándose de los elementos de violencia extrema y explícita inherentes a la producción liddelliana y optando en la mayoría de los casos por el lenguaje poético y metafórico combinado con códigos realistas. Un camino, en definitiva, más temático o ideológico que estético, pues Liddell abre una misma línea argumentativa que cuestiona las figuras sacralizadas y los diferentes dispositivos de la educación moral y cívica de las sociedades occidentales, comparándolos, tal como preconizó Michel Foucault (2009) en su filosofía biopolítica, con instrumentos disciplinantes de la conducta del individuo contemporáneo.

Con un planteamiento muy similar al de Liddell, el teatro español contemporáneo explora con minuciosidad la psicología de la madre disfuncional y perpetúa esta saga de madres-Medea de los tiempos modernos en los que el amor se expresa en términos de rencor, odio y dependencia y en los que parece cobrar cada vez más sentido la afirmación lacaniana que define a la madre como “estar dentro de la boca de un cocodrilo” (Lacan, 1970: 118). Se registra cierta predilección por el ahondamiento en las relaciones paterno-filiales tóxico-dependientes donde el hogar muta en prisión y los hijos en prisioneros, de un modo casi lorquiano, ya que recuerda a Bernarda encerrando a sus hijas. Sin embargo, los motivos que mueven a que la progenitora custodie, encarcele e incomunique al hijo se distancian de la propuesta lorquiana, ya que son de orden emocional, en este caso, el miedo al abandono o la necesidad de amor. La madre suprime todo referente externo para que más allá de ella y del hogar no exista nada más, pero también para que el mundo exterior no pueda destruir ni poner en peligro el vínculo materno-filial, elemento indisoluble por el que la vida de la madre debe ser la misma que la del niño.

extremas que incluyen desnudos o relaciones sexuales en directo, lesiones físicas y autolesiones, acciones brutalmente violentas, humillaciones y emociones desagradables que buscan incomodar al espectador.

Las ávidas raíces (2017), pieza de Ruth Vilar con una fuerte dimensión metafórica, presenta este perfil patológico de progenitora que reclama desesperadamente el amor y la atención del hijo para llenar sus propios vacíos afectivos. El hijo y la madre, los dos únicos personajes en escena, permanecen encerrados en un espacio, la casa materna, amenazado por el mundo exterior, que es representado por zarzales y otras malezas que envuelven los muros de la casa. Bajo el juramento de proteger al niño que está en camino, la madre establece un contrato entre las dos partes implicadas, ella misma y el hijo no nato, por el que promete renunciar a todo lo que conoce y sacrificar todo lo que es por criar a su futuro hijo: “mi vida no tiene más propósito que tu felicidad, que para conseguirla no escatimaré trabajos ni sacrificios, que te antepondré siempre a todo y a todos, que me consagro a ti y en mi dedicación deposito mi existencia entera” (Vilar, 2017: 15). Una vez se produce el nacimiento, da comienzo un ritual de enseñanza-aprendizaje que adiestra al niño en sus obligaciones filiales, entre ellas, amar a la madre por encima de sí mismo y más allá de la muerte, nunca crecer, ni sentir curiosidad por el mundo exterior ni dejar sola a la madre. Sin embargo, la elevada exigencia de este compromiso consanguíneo convierte la existencia del hijo en un tormento angustioso que se resuelve con el abandono del hogar materno, la misma resolución drástica que da cierre a la pieza breve de la misma autora “Yerro de cuentas”, recogida en el volumen antológico *Objetos punzantes* (2019) y que podría entenderse como estudio preliminar o hipotexto de *Las ávidas raíces*, dado que reproduce casi con exactitud el mismo planteamiento y desarrollo argumental, así como el tono, la intención y el ambiente alegórico.

Münchhausen (2011), de Lucía Vilanova, *Suaves* (2019), de Gon Ramos, y *Familia feliz* (2017), de Javier Hernando Herráez, continúan esta línea temática de la custodia paternal asimismo sirviéndose, como en el ejemplo anterior, del lenguaje poético, las imágenes metafóricas y la distorsión subjetiva de la realidad.

La primera, estrenada en Centro Dramático Nacional en 2011, presenta unos padres que acaban simbólicamente y literalmente con la vida de sus hijos. La madre, víctima del síndrome de Munchausen por poderes⁵, envenena intencionadamente a su hijo Nick con pequeñas dosis para que este se enferme y ella pueda ejercer un rol de cuidadora que la permita sentirse útil en una familia que la ignora y la detesta.

En los otros textos, la huida del hijo, perpetuada como una ruptura abrupta o violenta del vínculo familiar que le exonera definitivamente del control parental, se aborda desde dos puntos de vista: el de los progenitores, quienes no dudan en priorizar su felicidad y coaccionar física y emocionalmente al hijo para evitar el abandono, y el de los hijos, cuya renuncia al núcleo familiar supone un

⁵ Enfermedad mental por la que el cuidador, generalmente el padre o la madre, inventa o provoca síntomas para que el niño siempre esté enfermo. Para conocer el origen del término, consúltese el Diccionario de la Real Academia Nacional de Medicina de España [Consultado el 13/0/10/2021]: http://dtme.ranm.es/buscador.aspx?NIVEL_BUS=3&LEMA_BUS=Munchausen

acontecimiento traumático, puesto que el maltrato psicológico y el chantaje emocional al que es sometido el hijo desnaturaliza la emancipación y le otorga emociones negativas. En este punto de inversión extrema de los ciclos vitales y de profanación de los valores familiares, el hijo debe aniquilar, en un sentido metafórico, la figura paterna, símbolo jerárquico de la autoridad y del poder, que en estas obras se traduce en la disolución del lazo familiar, la marcha del nido familiar y la salida a la vida adulta.

Mientras que en las citadas obras *Suaves*, *Las ávidas raíces* y “Yerro de cuentas” los vástagos consiguen sobrevivir al encierro impuesto y salir físicamente del encarcelamiento, metáfora de la renuncia al cuidado parental y, en consecuencia, al sacrificio que les es exigido, en *Familia feliz* solo uno de los hermanos se libera y el otro, a fin de suplir la ausencia y cubrir las carencias y las necesidades de unos padres mermados en sus capacidades por el envejecimiento, permanece atrapado en la casa y asume con resignación las cargas familiares. Probablemente *Familia feliz* sea la pieza que mejor ahonda en el sentimiento de culpabilidad del hijo frente al posible abandono de los progenitores. La situación dramática que se propone en esta obra nos introduce nuevamente en la metáfora del encierro. Bajo el pretexto de una amenaza exterior, el padre y la madre deciden confinar a toda la familia en el sótano de la casa, según narra el hijo a través de una voz en off. La necesidad enfermiza de aprobación y el ávido deseo de complacer a unos padres dependientes coaccionan a los hijos en la toma de decisiones y estos terminan por someterse a la jerarquía familiar, aunque eso signifique renunciar a su libertad a cambio de la felicidad de los padres. De hecho, son los propios progenitores quienes exigen esa inmolación, esa abdicación a la vida independiente que, en caso de no cumplirse, es castigada con violencia física o psicológica. Así, por ejemplo, la hija mayor, en constante rebeldía contra la autoridad paternal, exige la liberación mediante la agresión verbal y física. Sin embargo, segundos después de la violenta embestida, la culpabilidad y la dependencia emocional hacen que la hija limpie las heridas del padre y se ofrezca a encadenarse las piernas al suelo del sótano donde todavía permanecen encerrados (Herráez, 2017: 127).

Del mismo modo, cuando el hijo acaba aceptando el inevitable ciclo y asume el rol de cuidador de sus ancianos padres, visualiza el corazón de sus padres atravesado por siete raíces, siete promesas que juraban asegurar el bienestar de sus descendientes y que nunca llegaron a consumar:

Mi padre y mi madre encerrados en dos sacos de dormir, con la cremallera hasta arriba. Mi padre y mi madre floreciendo. Mi padre y mi madre con su corazón atravesado por siete raíces. Primera raíz: Pondré paz en mi familia. Segunda raíz: Serán iluminados. Tercera raíz: Consolaré sus penas y los acompañaré en sus trabajos. Cuarta raíz: Les daré cuanto me pidan. Quinta raíz: Los defenderé en los combates y los protegeré en todos los instantes de la vida. Sexta raíz: En el momento de su muerte verán el rostro de su

madre. Séptima raíz: Seré su consolación eterna y su alegría (Herráez, 2017: 131).

Este fracaso como célula familiar deja al descubierto no solo el incumplimiento de las funciones básicas del progenitor, sino también un interesante juego de desvirtualización de estas funciones. El encierro se configura para los padres de *Familia feliz* como la forma más segura de conservar intacto el núcleo familiar y retener bajo el mismo techo a sus miembros. Así lo afirma la madre: “Yo no veo por aquí ningún sótano. Solo veo una familia feliz” (127). Por el contrario, para los hijos supone una tortura emocional que sanciona y reprime el deseo de emancipación. Se invierten los procesos naturales de crianza hasta el punto de privilegiar por encima de todo las necesidades y cuidados de los padres. Al mismo tiempo se produce una asimilación semántica del binomio cuidar-matar, de manera que las atenciones y diligencias se transforman involuntariamente en acciones violentas que ponen en riesgo el bienestar físico o emocional del hijo. En el texto de Javier Hernando Herráez se percibe desde el inicio de la obra este juego de inversión del sentido de cuidar, con especial claridad en la escena en que la madre cubre con mantas a su hijo para protegerlo del frío. Este agoniza por el peso excesivo de las mantas sin emitir queja y cuando los otros advierten que el niño morirá asfixiado bajo las mantas, la madre ignora los avisos y continúa cubriéndole con más ropa mientras argumenta que solo cumple con diligencia su papel de cuidadora. Con todo, el hijo sigue tiritando porque en realidad los temblores vienen provocados por el miedo al encierro. El padre repite compulsivamente que la causa del malestar es el frío al tiempo que la madre termina por golpear violentamente al hijo para que deje de temblar, castigando de esta manera las emociones negativas y deshumanizando las relaciones intrafamiliares.

En este sentido, en *Familia feliz*, así como en las obras anteriormente citadas, las emociones asociadas a la debilidad o la cobardía son duramente sancionadas, como se expresa en el siguiente ejemplo: “Y mi padre le obliga a dejar de abrazarme porque tengo que ser fuerte y si me abraza seré débil” (Herráez, 2017: 121). Este tipo de prohibiciones que aparecen a lo largo de todo el texto vendría a cuestionar la ideología machista y heterosexista que subyace en el modelo de familia nuclear –y, por extensión, también en la sociedad–, definida tradicionalmente en sociología como una estructura heteroparental formada por el padre, la madre y los hijos menores⁶. A los hombres de la casa, de acuerdo con la tradicional asignación de roles por cuestión de género, se les impone un ideal de masculinidad –inalcanzable, por otro lado– que veta la expresión de sentimientos, tales como el miedo, la fragilidad, la inseguridad o la tristeza, e impone atributos como la fortaleza, la

⁶ Véase Montserrat Feixa Niella, “La relación entre la familia extensa y la familia nuclear”, en *Temas actuales de educación especial: Actas de las VI Jornadas de Universidades y Educación especial*, María del Carmen Ortiz González (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, 155-160.

determinación y la valentía. Cuando el padre de *Familia feliz* se desvincula, aunque sea solo momentáneamente, de este modelo de masculinidad validado socialmente, es duramente castigado y se le exige, incluso por medios violentos, como hace la hija al abofetearle, que retome su papel de hombre de verdad. En paralelo, las mujeres de la casa también son forzadas a seguir el modelo de feminidad conservador y misógino que les obliga a ocupar únicamente el espacio privado del hogar y cumplir las tareas domésticas, tales como la limpieza de la casa, la cocina y el cuidado del otro, renunciando así a cualquier otra realización personal o profesional, denuncia que también es explícita en los textos anteriores.

Las ratas (2018), de Paco Gámez, vuelca el arquetipo de masculinidad en la figura de un padre hermético y distante que arrastra a su familia a una situación de incomunicación y aislamiento emocional. El hijo evita expresar sus verdaderos sentimientos y finge una aparente normalidad para garantizar la supervivencia del núcleo familiar, lo que hace que busquen a ciegas la manera de vencer ese vacío comunicacional que despierta una profunda sensación de incompreensión y no-pertenencia. Tanto en *Familia feliz* como en *Las ratas*, los hijos reclaman que sus padres rompan el silencio y liberen sus emociones, pero en ambos casos responden a las peticiones con amenazas y agresiones físicas. Si bien en la segunda, *Las ratas*, el padre acaba confesando una infancia traumática marcada por la violencia intrafamiliar que justifica y exculpa su mala conducta, una suerte de herencia del trauma, enunciada ya en párrafos precedentes, que condiciona el comportamiento de los personajes y que supondría una vuelta al determinismo y en cierto sentido a los preceptos naturalistas.

Galerna (2019), de la joven Tamara Gutiérrez, perpetúa este modelo de cabeza de familia ausente, distante y encerrado en sí mismo que es tan característico de los hogares disfuncionales y cuya conducta de nueva viene determinada por la transmisión del trauma.

El suicidio del hijo adolescente de esta familia hace saltar por los aires la apariencia de bienestar que reina en la casa y obliga a todos, a pesar de las reticencias previas, a replantearse su parte de responsabilidad en la muerte del joven. El padre, al igual que en *Las ratas* y *Familia feliz*, termina por descubrirse a sí mismo repitiendo los errores que cometió su progenitor: “Trabajo mucho para que a mis hijos no les falte de nada. [...] Yo hago lo mismo que he visto hacer en mi casa. Lo mismo que he visto hacer a mi padre” (Gutiérrez, 2019: 55). Y añade más tarde, admitiendo un abandono que no sabe rectificar: “Llega un día en el que miras a tus hijos y no tienes nada que decirles. [...] Había pasado tanto tiempo en silencio que ahora ya no tenía nada que decir. [...] Uno un día se da cuenta de que ya no es dueño de su vida, de que la vida le arrastra y le pasa por encima” (61).

La madre de *Galerna*, por su parte, se adscribe a la línea de madres disfuncionales que utilizan la autoridad y la firmeza como mecanismos de cuidado y anteponen la disciplina a la comprensión. Se establece así un límite casi

imperceptible entre la rectitud y el maltrato psicológico que vuelve a introducir el juego de significados entre cuidar-matar. La madre cree que la mano dura es una forma de ayudar al hijo a no descarriarse, pero es precisamente esta autoridad inflexible e intransigente la que suscita el miedo en el hijo a comunicarse, replegándose en sí mismo hasta encontrar en el suicidio una forma de liberación de la presión familiar. Antes de quitarse la vida, Tomás, que relata a modo de póstumo narrador épico algunos pasajes, aliviaba este desajuste emocional iniciando peleas en el instituto. Fuera del núcleo, como explica el agente de los servicios sociales, el individuo se integra en la sociedad con las taras psicológicas que la familia proporciona: “[l]a familia es uno de los factores más influyentes en la construcción de la conducta agresiva. La familia es el modelo. Nos construimos por semejanza o por oposición a él” (49).

Tras la puerta (2012), escrita por Diana I. Luque, proporciona una situación bastante similar que invita a los personajes a un complejo proceso de reflexión y autocrítica tras el inesperado suicidio del hermano menor de la familia. Meses después del suicidio del joven, la madre y el hermano de *Tras la puerta* se dan cuenta de la falta de comunicación y de que las ausencias en el día a día a veces se hacen insalvables. En las dos obras citadas, el suicidio rompe con violencia el estado de letargo de los padres y revela la fragilidad de los hermanos supervivientes, que, en un grito desesperado de auxilio, acaban confesando su necesidad de amor y atención.

La performance *Mi madre y yo* (2004), de Sonia Gómez, irrumpe con un planteamiento radicalmente distinto que se distancia de la postura de víctima y que apuesta por una diatriba combativa contra la madre, a la que se le recrimina la falta de amor, la frustración y el fracaso. A través de las técnicas de la autorrepresentación, pues la performance está interpretada por la madre de la autora y por ella misma, se revela un fuerte sentimiento de odio hacia la figura materna que expresa el abandono psicoafectivo y que se exterioriza unas veces a través de la agresión física contra la madre, a través de la autolesión y la mayoría de las veces a través de discurso violento basado en el insulto, el reproche y el desprecio a la madre, a quien la hija culpa de todas las derrotas de la vida adulta.

Los ataques verbales contra la figura materna, un camino que ya inaugura Müller en *Máquina Hamlet* (1977)⁷, evidencian la toxicidad de la relación disfuncional maternofilial, la cual desemboca finalmente en un soliloquio extremo que reprocha el propio nacimiento. En uno de sus escritos más recientes, *Dicen que Nevers es más triste* (2019), Angélica Liddell, de nuevo a la cabeza de esta

⁷ Destacan estas palabras que le propicia Hamlet a la madre: “No te saques el sombrero, sé muy bien que tienes un agujero de más. Ojalá mi madre hubiera tenido uno de menos cuando todavía eras de carne: yo me hubiera visto libre de mí mismo. Habría que coserles la vulva a las hembras, un mundo sin madres. Podríamos degollarnos unos a otros con tranquilidad, y no sin cierto optimismo, cuando la vida se nos hace demasiado larga” (Müller, 1977: 25).

tendencia, intercala en esta obra de forma fragmentada y sin orden concatenado un discurso virulento que comienza en el rencor, avanza hacia el repudio de la madre por los traumas de la infancia y culmina en la querella, incluso el aborrecimiento, por haberle dado la vida y condenarla así al sufrimiento y al dolor. Invierte, por ello, el sentido original de los salmos bíblicos (137: 19): “[b]ienaventurados los que lancen sus niños contra la piedra”. De tal manera procura disuadir a las madres de la maternidad y les invita a que ahorren el sufrimiento existencial de los hijos⁸. Recuerda esta petición desesperada a la pregunta que se formula Ulrika, la mujer de Rainer, en *Mujeres soñaron caballos* (2007) de Daniel Veronese, quien también proporciona en esta obra un magnífico ejemplo de familia disfuncional que se alimenta del fracaso del otro y que utiliza la violencia y el resentimiento como herramientas de comunicación: “¿Para qué traer niños a un mundo violento? ¿Para después matarlos a golpes como a animales?”⁹.

Ahora bien, la diferencia que establece Liddell con respecto a otras propuestas es que la queja no se limita solo a una madre, ya sea al personaje ficticio de la obra o a la figura real biográfica, como sucede en los títulos aludidos, sino que arremete contra todas y cada una de las madres del mundo como si de un estamento o clase social se tratara. En *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)*, se afirma que el Estado, la religión y la sociedad fomentan la reproducción premiando a las madres con lo que ella denomina “suplemento de dignidad”, definida como la superioridad moral que se les otorga tácitamente a aquellas mujeres que han cumplido con su supuesta función biológica:

WENDY. - [...] Ser madre es la bomba. Ser madre tiene todos los suplementos de dignidad. En cuanto se les empieza a inflamar la barriga ya reclaman todos los suplementos de dignidad. Puedes ser una mierda de persona y, simplemente por ser madre, tener todos los suplementos de dignidad. Puedes ser estúpida y malvada, y simplemente por ser madre, tener todos los suplementos de dignidad. Puedes utilizar a tus hijos para defenderte, para chantajear sentimientos, y simplemente por ser madre, tener todos los suplementos de dignidad. No hay cosa que más asco me dé que las madres que utilizan a sus hijos para obtener un suplemento de dignidad. (2014: 146).

Y añade:

⁸ Es cierto, sin embargo, que Liddell se distancia de esta postura en sus últimos espectáculos *Una costilla sobre la mesa: Padre* y *Una costilla sobre la mesa: Madre*, ambos estrenados en enero de 2020 en el Teatro La Colline de París. Constituyen un ritual fúnebre que honra la muerte de los padres para reconciliarse con ellos y redimirse de la culpa. En la segunda obra, se pregunta el personaje cómo puede continuar la vida sin el perdón de la madre: “¿Qué haré yo para caminar sin tu perdón sobre la tierra enterrada?” (2019: 314).

⁹ Fragmento extraído de la grabación de la obra de Veronese, disponible en la página web de la Teatroteca del INAEM: <http://teatroteca.teatro.es/opac/#ficheR%C3%A9sultats>

WENDY. - La gente que tiene hijos no suele ser buena, miente más, parten ya de una manada, las madres son capaces de defender a violadores y asesinos, están entrenadas en la defensa de la manada, del grupo. No me fio. Prefiero a los hijos sin hijos. Eso es lo que yo prefiero, los hijos sin hijos. No hay nada más patético que enseñar la foto de un hijo, como si fuera un banderín, como si tuviera algún valor traer hijos al mundo (Liddell, 2014: 150).

Ya a comienzos del siglo XXI presentaba el texto *Lesiones incompatibles con la vida*, donde se aleja de las formas teatrales para declarar, a modo de manifiesto, su rechazo radical a las instituciones de la maternidad y de la familia, dispositivos tecnológicos de biocontrol puestos en práctica por los poderes políticos y religiosos. Para Liddell, tanto la maternidad como la familia constituyen instituciones perversas que perpetúan y reproducen un orden social e ideológico patriarcal, abusivo y conservador que vela por los intereses supremacistas del Estado:

No quiero formar una familia. Nunca me fiaría de una institución que es fomentada, ensalzada, vitoreada, incluso premiada por el poder. No me fio de todos esos gobernantes que se fotografían con sus familias. La foto de familia siempre está sobre la mesa de los presidentes, en marco de plata, el marco es carísimo, la familia se merece el marco más caro, el presidente se merece la familia más hermosa, más sonriente, más feliz y más cara. La familia es lo más importante. La familia es lo más importante. Sin familia nadie alcanza el poder. El poder y la familia, siempre unidos. Me repugna. Las fotos de familia me recuerdan los espeluznantes dibujitos paradisiacos que los predicadores te muestran mientras te escupen oraciones en la oreja. La familia y el poder. La familia y la religión. No puedo fiarme de algo que es impuesto desde el poder. No puedo fiarme de algo que es impuesto desde la religión (Liddell, 2011: 162).

La familia, afirma Liddell, es el primer núcleo socializador. Es la base de la civilización que conocemos y el equivalente de la sociedad a pequeña escala. Es, en consecuencia, la primera estructura que genera patrones de comportamiento y que da a conocer el engaño, la humillación y el sufrimiento que posteriormente la sociedad se encargará de repetir. Así lo explica en la pieza *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un project d'alphabetisation* cuando afirma: “La barbarie empieza en la familia. La barbarie empieza en la civilización. La civilización no puede protegerme de vuestra maldad. [...] La familia, la tribu, el clan, la guerra civil y por último las invasiones. Extinguiendo la familia eliminas la primera forma de humillación. De barbarie” (Liddell, 2014: 57).

Al igual que la sociedad, el grupo familiar establece un pacto de convivencia que privilegia el bien común, es decir, el bienestar del grupo por encima de las necesidades del individuo, a pesar de que este sufra una agresión física y/o

psicológica, idea que también aparece muchos años antes en *Tríptico de la aflicción* y más concretamente en *El matrimonio Palavrakis*:

[N]os lanzamos a formar familias para entregarle nuestros hijos mal amados a violadores de todo tipo, incluso entregarlos a sus propios padres, a sus propios tíos y a sus propios abuelos para ser violados por sus propios padres, por sus propios tíos y por sus propios abuelos. [...] En el caso de las familias, la atrocidad que nos hace sentir más seguros es proteger al violador y defender al violador y encubrir al violador y llamar putas a las hijas violadas. Esa es la atrocidad que permite que la familia se mantenga unida, esa es la atrocidad que permite que la comunidad triunfe por encima del dolor individual (42-43).

Por esta razón, la autora se desvincula voluntaria y categóricamente de su destino biológico reproductivo y de la función materialista que implícitamente se asocia a la imagen de la madre, expresando esta decisión como un acto de protesta y resistencia contra el poder imperante: “Mi cuerpo es mi protesta. Mi cuerpo renuncia a la fertilidad. Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento, contra la guerra” (Liddell, 2011: 161). De acuerdo con Berger (2017: 25), Liddell lleva a cabo una desacralización del mito de la madre que se remonta a la figura de la Virgen María en la cultura occidental y que hace de la maternidad una obligación para el cuerpo femenino. No solo abdica del rol de madre que la sociedad espera de ella, sino que rechaza la reproducción-procreación de toda la población para provocar el exterminio de la especie humana, única vía para liberarnos del hombre y sus crímenes: “no vuelva a ser concebido un solo niño más sobre la tierra” (2014: 61). Y años después, añade: “[n]o tengo hijos, soy misógina” (2019: 115). A excepción de la mujer estéril, es decir, la no-madre que ve impedido su deseo de maternidad como medio de realización vital, la sociedad estigmatiza a las mujeres que desertan voluntariamente de su función reproductiva al tiempo que las compadece por ser mujeres incompletas, insatisfechas, inválidas para asegurar el funcionamiento socioeconómico de las sociedades modernas.

Liddell se separa del constructo social de la madre y se construye a sí misma por oposición a él. Es la enemiga de la madre y su antagonista. Es la estéril frente a la fértil, la inadaptada frente a la idolatrada, la blasfema frente a la santa. Es la adversaria de la enferma Wendy, esclava masoquista obcecada en el autosacrificio y en la complacencia de los hijos. Es la antítesis de la Virgen María, ideal de perfección femenina bendecido por la gracia divina cuyo vientre sagrado cumple su función esencial, a diferencia de Angélica, tal como reza en esta transposición irreverente de la conocida oración mariana: “Dios te salve, Angélica. Llena eres de mierda. El Señor no está contigo. Maldita eres tú entre todas las mujeres y maldito sea tu vientre, puta Angélica. Madre de nadie” (Liddell, 2014: 61).

Esta configuración consciente e irreverente de la no-maternidad revela una postura ideológica y política de fuerte raíz feminista que enlaza con las teorías de género de Simone de Beauvoir (2012), Adrienne Rich (1986), Elisabeth Badinter (1991), Victoria Sau (1995) o Betty Friedan (2009), por citar solo algunos de los principales nombres, y que reaparece con mucha frecuencia en la producción de las dramaturgas actuales, cuyas obras suponen una destrucción conceptual –y también deconstrucción en el sentido posestructuralista– devastadora e irreparable de la imagen de la familia hegemónica. Ponen de manifiesto que el matrimonio y la maternidad no son convenciones consustanciales e inherentes a la naturaleza humana y lo desvinculan de la identidad femenina. Así lo enunciaba Adrienne Rich en 1986: “la maternidad institucionalizada exige de las mujeres ‘instinto’ maternal en vez de inteligencia, generosidad en lugar de autorealización, y atención a las necesidades ajenas en lugar a las propias” (85). Y añade, refiriéndose al matrimonio y a la heterosexualidad: “la maternidad institucionalizada revive y renueva todas las demás instituciones” (89).

Se produce una sustitución del patrón patriarcal de la madre cuidadora, tal como la imagina Patmore al describir el ángel del hogar, Fray Luis a la perfecta casada o Rousseau a su Sofía, por una mujer liberada de las cargas biológicas que histórica y culturalmente se han atribuido a la condición femenina (Beauvoir, 1949: 464). Muchas de las dramaturgas de la escena española contemporánea, apoyándose en la dinámica de desacralización-desprecio de la maternidad, deforman las relaciones maternofiliales con el objetivo de desestabilizar los cimientos androcéntricos de la familia nuclear y denunciar la maternidad como una nueva esclavitud patriarcal que imposibilita el desarrollo igualitario de las mujeres. Esta es la intención que se esconde en las obras, las últimas que se procede a comentar, *Territorio madre* (2016), de Zo Brinviyer, *Kamouraska* (2014), de Vanesa Sotelo, *Selección natural* (2006), de Pilar Campos Gallego, y *Polifonía* (2011), de Diana de Paco.

En la primera, próxima al ideario liddelliano que vincula la maternidad con los poderes públicos, la gestación se pone al servicio del Estado en un futuro distópico donde la crisis, que llaman puta (2016: 118), es la excusa para apropiarse del cuerpo femenino y someterlo a las necesidades económicas del país. Los hijos se entienden como un patrimonio del Estado que alimentan el sistema capitalista mientras que las mujeres representan meros conductos para beneficiar los intereses políticos.

Kamouraska, por su parte, que se mueve dentro de los parámetros de la performance y el ritual, materializa la polémica de la maternidad-Estado situándola en el contexto de la política española del momento, es decir, la polémica que desató ley antiaborto en 2014¹⁰. Cada una de las partes o “embestidas” en que se divide la pieza corresponde a una denuncia de la violencia de género en sus muy diversas

¹⁰ Véase J.J. Gálvez, “Cronología de una ley del aborto”, *El País*, 19/09/2014. Disponible en: https://elpais.com/politica/2014/09/19/actualidad/1411109612_383017.html

manifestaciones, en este caso, el acoso, la agresión sexual o la exigencia de los rígidos cánones de belleza femeninos. Así, mientras que en una de las embestidas se aborda la cuestión del aborto y los intereses pronatalistas del Estado para revindicar la reapropiación del cuerpo femenino, en otra la autora desvincula la noción de mujer de la de madre, enlazando nuevamente con la postura deconstructivista de la imagen de la maternidad. En *Selección natural* se persigue el mismo objetivo, es decir, demostrar la inexistencia del instinto maternal, rechazar la sacralización de la maternidad y subvertir la figura de la madre abnegada. Y Pilar Campos Gallego lo hace a través de tres generaciones de mujeres incapaces de evitar su destino y que, para sobrevivir a él, se someten a duros rituales de adiestramiento que educan y preparan a la mujer para el matrimonio y la familia.

En *Polifonía*, en cambio, la dramaturga Diana de Paco congrega a las antiheroínas más famosas de la Antigüedad Clásica condenadas por sus crímenes de sangre contra la familia. Preservando el esquema mitológico original, Medea, Fedra y Clitemnestra, madres asesinas y vengativas, se reúnen para explicar su punto de vista sobre los sucesos y tratar de ser juzgadas más allá de su papel maternal. El propósito de la autora es precisamente humanizarlas, redefinir su identidad como seres humanos complejos, no solo como madres, sino con sus propios problemas y dilemas. Para ello las sitúa en un lugar de resistencia y transgresión del sistema tradicional de valores morales y las aparta de la imagen patriarcal de la mala madre que se atribuye a aquellas mujeres que atentan contra el modelo oficial universal materno-familiar. Así lo hace también María Velasco en la pieza breve *Manlet*, donde una Medea actualizada y contemporánea es objeto de oprobios y amenazas: “Dicen que mi útero es una cueva oscura con tumores en forma de estalactita. El Foro de la Familia me envía anónimos” (2012: 163). Esta imagen de Medea como mujer que renuncia a su papel de madre y privilegia su condición de mujer entronca con la lectura psicoanalítica que en sus diferentes seminarios y ensayos Lacan llevó a cabo de la Medea de Eurípides, a quien define como un ser con necesidades eróticas, sexuales y vitales que dejan forzosamente en segundo plano la maternidad¹¹. Para Lacan, Medea encarna a la verdadera mujer precisamente por este motivo, porque desarticula el binomio madre-mujer que estructura tradicionalmente la feminidad y hace que el deseo femenino se imponga sobre la función materna.

Así, la dramaturgia contemporánea tiende a oponer en sus textos dramáticos este binomio, como si de alguna manera la maternidad y la realización personal fueran opuestos incompatibles y hubiera que sacrificar uno para que el otro viva. La progenitora reduce su identidad a una única característica definitoria, la maternidad, y debe recuperar su esencia original. La idea de sacrificio, esta vez de

¹¹ Sobre el goce sexual y la figura de la no-toda madre, consúltense las siguientes obras de Jacques Lacan: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún*, Buenos Aires, Paidós, 1981 y *Juventud de Gide o la letra y el deseo. Escritos 2*, México, Siglo Veintiuno, 1991.

la sexualidad y de la realización personal, vuelve a aparecer como una característica tan inevitable como inherente al modelo hegemónico de familia nuclear.

La dramaturgia española actual, como se ha intentado demostrar a lo largo del presente artículo, expresa la técnica del *détournement* para distorsionar el significado original del hogar feliz y construir una feroz crítica contra esta institución que, a diferencia de la imagen tradicional, confirme que “la célula familiar es una fuerza de catástrofe” (163), en palabras del Hamlet de María Velasco. Bajo esta premisa, la dramaturgia opta por diferentes estrategias comunicativas, siendo las más frecuentes las teatralidades *in-er-face*, las prácticas performativas que basculan entre lo obscuro y la diatriba monologada, lenguajes poéticos y metafóricos y los códigos inherentes a la dramaturgia del yo, la autoficción y la autorreferencialidad. Son obras que, por lo general, apuestan por dramas carentes de acción donde predominan la subjetividad y la intimidad, necesarias para penetrar en la realidad oculta y privada de la casa, y donde tiene lugar un desarrollo más profundo y complejo de las dolorosas relaciones que establecen los miembros de la familia.

Conectando con los principales postulados teóricos de las corrientes filosóficas feministas y biopolíticas anteriormente citadas, los autores de la última escena española formulan una minuciosa deconstrucción de la institución familiar y de todas aquellas convenciones sociales asociadas directamente a ella, principalmente la maternidad y el matrimonio, que toman como punto de partida la experiencia personal para desembocar en una historia de dimensión política y alcance universal. Las estrategias de deconstrucción que ponen en práctica, tales como la desmitificación, la desacralización y la distorsión, sumen a la institución familiar hegemónica en un profundo estado de decadencia sin igual que presagia la desaparición e incluso la futura muerte, al menos en la ficción del escenario, de la tradicional familia funcional y aparentemente perfecta.

Obras citadas

- Badinter, Elisabeth. *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós-Pomare, 1991.
- . *La mujer y la madre: un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid: La Esfera de los libros, 2011.
- Blasco, Lola. “Ni mar ni tierra firme (*Tres monólogos sobre La tempestad*)”. *Dramaturgas del siglo XXI*, F. Gutiérrez Carbajo (ed.). Madrid: Cátedra, 2014, pp. 143-162.
- Berger, Éléonore. “Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontre Angélica Liddell”. *Feminismo/s*, 2017: 21-30.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo Sexo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012 [1949].

- Cabrerizo, Sergio. “Diferencias y semejanzas de dos estilos no narrativos de hacer teatro: In-Yer-Face Theatre (Inglaterra) y Las Dramaturgias del Yo (España)”, en *Del verbo al espejo: reflejos y miradas de la literatura hispánica*, Pilar Caballero Alías (ed. lit.), Félix Ernesto Chávez (ed. lit.), Blanca Ripoll Sintes (ed. lit.). Barcelona: PPU, 2011, pp. 247-254
- Comte, Auguste. *Système de politique positive ou Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*. Tomo II, Capítulo III. París: Carilian-Goeury, 1853.
- Cordone, Gabriela, Egger, Caroline, Torres, Silvia Rosa y Sánchez, Joana (eds.). *Familias profanas. Nuevas constelaciones familiares en la literatura hispánica actual*. Madrid: Visor Libros, 2019.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2009 [1963].
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009 [1976].
- Gámez, Paco. “Las ratas”. *VI Laboratorio de Escritura Teatral*. Madrid: Fundación SGAE, 2018.
- Gázquez Pérez, Ricard. *La escenificación del Yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias en España: 2000-2014*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.
- Gutiérrez, Tamara. *Galerna*. Madrid: Ediciones Invasoras, 2019.
- Hernando Herráez, Javier. “Familia feliz”. *Primer Acto*, nº 353, 2017, 117-137.
- Irigaray, Luce. *Le corps à corps avec la mère*. Québec: Les éditions de la pleine lune, 2005.
- Le Pay, Frédéric. *La famille selon le vrai modèle signalé par l'histoire de toutes les races et de tous les temps*. Tours: Alfred mame et Fils Éditeurs, 1884.
- Liddell, Angélica. *Tríptico de la aflicción. Lesiones incompatibles con la vida*. Madrid: Artezblai, 2011.
- Liddell, Angélica. *El centro del mundo*. Segovia: La uña rota, 2014.
- Liddell, Angélica. *Dicen que Nevers es más triste*. Segovia: La uña rota, 2019.
- Luque, Diana I. *Tras la puerta*. Madrid: ADE, 2012.
- Lacan, Jacques. *El reverso del psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Paidós, 1970.
- Miguel, Ana de (2000). *Los feminismos*. En C. Amorós (dir.), *Diez palabras clave sobre la mujer*, pp. 217-256. Pamplona: Verbo Divino. Disponible en <http://acoca2.blogs.uv.es/files/2013/12/Los-feminismos.pdf> [Consultado el 22/10/2020]
- Müller, Heiner. *Máquina Hamlet*. México: La Cifra Editorial, 2008.
- Paco Serrano, Diana de. “Polifonía”. *Casandras*. Madrid: Esperpentos Ediciones, 2016, 39-111.
- Ramos, Gon. *Suaves*. Madrid: Ediciones Antígona, 2019.
- Rich, Adrienne. *Nacemos de Mujer: La maternidad como experiencia e institución*. Valencia: Cátedra, 1986.

- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londres, Faber and Faber, trad. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier, 2011 [2001].
- Sierz, Aleks. “El teatro contemporáneo en Gran Bretaña, hoy. Entre el realismo y la metafísica”, en *Primer Acto*, nº 323, 2008, pp. 10-16.
- Sau, Victoria. *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que una*. Barcelona: Icaria, 1995.
- Veronese, Daniel. *Mujeres soñaron caballos*. Madrid: INAEM (Teatroteca), Centro Dramático Nacional, 2007. 11/05/2021. Web. Disponible en: <<http://teatroteca.teatro.es/opac/#ficheR%C3%A9sultats>>.
- Vilanova, Lucía. *Münchhausen*. Madrid: INAEM (Teatroteca), Centro Dramático Nacional, 2011. Web. 20/05/2020. Disponible en: <<http://teatroteca.teatro.es/opac/#pr%C3%A9sents>>.
- Vilar, Ruth. *Las ávidas raíces. Objetos punzantes*. Madrid: Ediciones Invasoras, 2017.