



XII JORNADAS DE TEATRO Y FEMINISMOS. *LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN ESCÉNICA: HEURÍSTICAS Y HERMENÉUTICAS FEMINISTAS*



Las XII Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos, que son además el V Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI se celebraron los días 12, 13 y 14 de febrero de 2025. Un año más, son organizadas por el Grupo de investigación de feminismos y estudios de género de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI. Habiendo superado su primera década, estas jornadas demuestran su condición de espacio imprescindible para el diálogo entre teoría, práctica y militancia escénica, contando con el apoyo de la Asociación José Estruch, el Instituto del Teatro de Madrid y la colaboración de la Asamblea Transfeminista de la RESAD y del Grupo Performa. Así mismo, el carácter transnacional y cooperativo de la cita se evidenció por la participación de investigadoras, creadoras y docentes provenientes de universidades españolas e internacionales.

Las jornadas volvieron a articular una red de pensamiento crítico en torno al teatro contemporáneo, consolidando una trayectoria que ha impulsado el encuentro entre artistas, investigadoras e instituciones comprometidas con una revisión feminista de las artes escénicas. Los ejes temáticos que articularon esta duodécima edición delinearón un mapa plural al que se sumaba una perspectiva decolonial y ecologista. A ello se sumaron reflexiones sobre corporalidades no normativas, neurodivergencias, transfeminismo, ciberfeminismo y filosofías *queer*. Además, las experiencias reunidas bajo el lema «lo personal es político» subrayaron el valor del testimonio, la pedagogía y la interseccionalidad como prácticas de investigación viva, capaces de repensar los vínculos entre cuerpo, escena y comunidad en el siglo XXI.

La apertura institucional del miércoles por la mañana, estuvo marcada por un tono de bienvenida y celebración. Almudena López Villalba, Vicedirectora de la RESAD en aquel momento, reconoció el espíritu aventurero de Ana Contreras y Alicia Blas, fundadoras de las jornadas, y deseó que las de este año sirvieran para tejer vínculos y generar futuras colaboraciones.

Por su parte, Alicia Blas (Grupo de Investigación de Feminismos y Estudios de Género RESAD) compartió la desoladora anécdota fundacional de las jornadas: en clase, los alumnos y alumnas no podían nombrar ninguna figura femenina que hubiese hecho aportaciones a las artes escénicas. En este sentido, el tiempo hace un guiño de justicia poética, ya que en esta edición, doce años más tarde, se analizaba la obra de una de sus alumnas, María Velasco.

Así pues, en palabras de Blas, este es un espacio que celebra el saber generado por mujeres, pueblos originarios y otros colectivos que desde fuera del canon han creado su propia manera de entender y descubrir el mundo porque, citando a Bell Hooks, «la teoría feminista es para todos, para todas y para todes». Además, enlazó esta reflexión con los conceptos clave del congreso: hermenéutica y heurística, entendidas respectivamente como la interpretación de los textos, en su sentido más amplio, como tejidos de significado, y como el método de indagación no convencional.

Por otra parte, José Romera (Catedrático UNED, Presidente de Honor de la AITS21, Director del SELITEN@T y de la revista «Signa», Presidente y fundador de la Asociación Española de Semiótica) recordó que la idea de la AITS21 surgió en el año 2013 en un congreso en Vigo, tras una conversación informal entre colegas. Y recalcó que nació como un foro donde reunirse, trabajar e iluminar lo que significa el teatro. También destacó la conjunción del V Congreso con las XII Jornadas de Teatro y feminismos, dada la confluencia genérica que se daba en esta edición.

Posteriormente, Ana Contreras (Codirectora del Congreso y las Jornadas, Presidenta de la AITS21 hasta ese momento, Cofundadora del Grupo Teatro y Feminismos y directora de la revista *Acotaciones*) señaló que el feminismo es una forma de hacer en horizontalidad, de un marcado espíritu colaborativo; el mismo espíritu que estuvo presente en forma y contenido durante los encuentros.

La mesa redonda inaugural fue conducida por Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour) bajo el título de *Las mujeres en las artes escénicas iberoamericanas hoy*. Bottin abrió el debate presentando a los ponentes y preguntándose si el hecho de que existan estas jornadas tiene un toque dramático puesto que denota que aún son necesarias y por tanto, su existencia denuncia la falta de una «evolución real».

Eduardo Pérez-Rasilla (UC3M; Performa / Histrio) comenzó reflexionando sobre la creación escénica contemporánea y, especialmente, sobre la aportación de mujeres creadoras como Angélica Liddell, Elena Córdoba, Luz Arcas, María Escobar, Ana Vallés, Lola Blasco o Sara Molina como ejemplos paradigmáticos de una poética de lo físico frente a lo discursivo, lo que titula como «poner el cuerpo»: un gesto de exposición, vulnerabilidad y resistencia. Según Pérez-Rasilla, estas artistas abordan estos temas con una libertad y una intensidad que raramente aparecen en el teatro de autoría masculina. Reinterpretando el ensayo *Modos de ver* de John Berger, reivindicaba que las creadoras contemporáneas ya no son miradas, sino que devuelven la mirada, reapropiándose de su imagen y de su cuerpo. Finalmente, celebró la estética de lo inacabado y del discurso imperfecto, visible en artistas como Carmen Werner o Sara Molina, como un modo de resistencia frente al ideal de perfección y clausura del canon patriarcal.

Simone Trecca (Universidad Roma Tre) contextualizó su trabajo en el marco del proyecto de investigación *Herencias*, que desde el año 2000 busca crear una base de datos sobre obras que abordan la memoria democrática. Tras censar más de 170 obras del siglo XXI, los datos muestran que las mujeres representan aproximadamente un 36,5% de las autorías. Se observa también que en los últimos diez años ha aumentado significativamente el número de dramaturgas que trabajan sobre memoria histórica. Vincula este impulso con lo que Eduardo Pérez-Rasilla había llamado «poéticas de lo inconcluso»: las autoras, al abrir fosas reales y simbólicas, también abren grietas en la historia oficial. Mencionó a creadoras como Mafalda Bellido o Ester Lázaro como ejemplos de un teatro comprometido con la memoria local y afectiva, y subrayó así el valor político de esta mirada femenina que hace visible lo oculto.

Ana Contreras (Resad; Performa / Histrio) presentó una intervención performativa, un gesto coherente con su trayectoria de investigación sobre el pensamiento encarnado y los lenguajes de la performance. De esta manera, transformó su ponencia en un «*match* de improvisación

feminista» en la que se repartieron unos papeles entre el público. Por un lado, debían escribir el mayor artista escénico iberoamericano del siglo XXI y por el otro, el nombre de la artista escénica iberoamericana más relevante del siglo XXI. En caso de no saber, podían dibujar una X. Después, estos nombres se leyeron en voz alta. Las conclusiones fueron que había un mayor número de artistas mujeres entre esos nombres, aunque había una gran presencia de X y la mayoría acababan de ser citadas por Pérez-Rasilla. El ejercicio, además, era especialmente interesante ya que se conectaba con aquella anécdota fundacional de las propias jornadas. A partir de ello, Contreras se planteaba las siguientes preguntas: ¿Qué es ser relevante? ¿Qué es ser artista? ¿Por qué lo amateur solo se considera relevante cuando se trata de los padres fundacionales del teatro? ¿Cuánto tarda el ideario patriarcal en desmontarse? Con ello, destacaba la necesidad de seguir haciéndose preguntas acerca del inconsciente patriarcal, el desmontaje y el paternalismo.

La siguiente mesa de comunicaciones, moderada por Fernando Domenech (RESAD), contó con Beatrice Bottin (Université de Pau et des Pays de l'Adour) que presentó su conferencia bajo el título *Raíces y feminismo: la danza ontológica de Violeta Borrueil*. En ella, a través de piezas como *Inverso*, *Felicidad*, *Verdad*, *Eternidad* y *Golondrinas*, analizó cómo la coreógrafa articula una estética ecológica y de memoria colectiva que transforma lo personal en político.

Por su parte, Adriana Simó González (cía. Mandrágora Lab) propuso en *Una habitación con espejos: hacia una apuesta refractaria*, una lectura feminista y decolonial del teatro musical contemporáneo, cuestionando la persistencia de arquetipos femeninos subordinados en un género aún dominado por estructuras patriarcales. A través del análisis de musicales como *Wicked*, *Six* o *Hadestown*, y del uso crítico del test de Bechdel, defendía un teatro musical «refractario» que rompiera los espejos normativos y generara nuevas formas de representación, sanación y emancipación para las mujeres en escena y en el público.

Más tarde, Puerto Gómez Corredera (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Laboratorio ALTER), en su comunicación *Ifigenia, ¿la primera de una larga lista?*, planteó una relectura feminista y contemporánea del mito clásico a partir de la versión de Silvia Zarco dirigida por Eva Romero. Su análisis situaba la figura de Ifigenia como símbolo de la violencia estructural ejercida sobre las mujeres desde los orígenes de la cultura occidental, trazando un puente entre la tragedia griega y las

guerras actuales. Además mostraba cómo esta reescritura colectiva, centrada en las voces de Ifigenia, Hécuba, Clitemnestra y Políxena, convierte el mito en un acto de memoria y denuncia.

Por la tarde, se continuó con una mesa moderada por Ana Llena (RESAD). En ella, Álvaro Caboalles (IED Madrid) expuso una relectura del monstruo como símbolo de resistencia y potencia creativa desde una mirada transfeminista, *queer* y poshumana. A través de obras como *Kill Me* de Marina Otero se habla de la enfermedad mental como acto de resistencia y empoderamiento, deconstruyendo la imagen psiquiátrica tradicional. Por otra parte, *Symphony of the Seas* de Sara Manuals, hacía constar cómo los cuerpos marginados transforman la vulnerabilidad en rebeldía, como promesa de nuevos modos de ser.

Acto seguido, Hugo Salcedo Larios ofreció un panorama riguroso de la dramaturgia lésbica mexicana del siglo XXI. A través del análisis de autoras como Elena Guiochins, Jimena Escalante y Sabina Berman, destacó cómo sus obras visibilizan el deseo y la identidad sexual femenina desde una voz propia.

Después, Laura Ventura (Universidad Carlos III de Madrid; *Performa / Histrio*) reivindicó la labor de Ana Gelí que, a partir de su trayectoria entre España y Argentina, transformó la producción teatral en un acto creativo y colectivo, basado en la escucha, la cercanía y la resistencia a los modelos jerárquicos, ganándose el sobrenombre de «productora artesanal».

La siguiente sesión de comunicaciones fue moderada por Jara Martínez Valderas (UCM/ITEM). En ella, Marina Pallares-Elias presentaba su proyecto el *Teatro del Sí*. Con él, desplegó una metodología escénica y pedagógica que reivindica la inspiración, la libertad creativa y la vulnerabilidad frente a la rigidez institucional del arte contemporáneo. Desde su experiencia docente en Reino Unido, defendía una práctica teatral basada en la escucha, la intuición y la apertura, donde crear implica decir «sí» a la experiencia sensible y colectiva. Su intervención planteaba así una ética del teatro como acto de transformación que es capaz de incluir la diversidad funcional y recupera la dimensión espiritual frente a los condicionamientos del mercado y la norma estética.

Romina R. Medina (ESAD Canarias) presentó su obra *Donde no habita el olvido* como una propuesta escénica que reactiva la memoria de *Las Sinsombrero* desde una perspectiva feminista y poética. La obra, concebida como un laboratorio de memoria viva, convierte los cuerpos y las

voces de las intérpretes en presencias que restituyen a las creadoras silenciadas del 27. Medina defiende un teatro que no reproduce el pasado, sino que lo encarna y reescribe desde la sensibilidad contemporánea, fusionando archivo, performance y emoción. Su intervención reivindica la escena como un espacio de resistencia y reparación, donde recordar es también un acto político de creación y futuro.

Nel Diago (Universitat de València) rindió homenaje a la dramaturga y directora argentina María «Yaya» Cárdenas, destacando su obra como un ejemplo radical de teatro de la alteridad. Diago hablaba de una dramaturgia marcada por el humor, el exceso y la excentricidad, que celebra lo marginal y lo inestable. En su cierre, el ponente reivindicó la recuperación crítica de Cárdenas como figura esencial del teatro independiente valenciano, una artista que encarnó la diferencia y la disidencia como potencias vitales del arte escénico.

Al día siguiente, la primera mesa de la mañana fue moderada por Alicia Blas (RESAD) y contó con la presencia de Emy Bernardi (Università degli Studi di Torino), que analizó *La ceremonia de la confusión* de María Velasco como una pieza clave para entender la representación femenina durante la transición española. A través del reencuentro de personajes en un tanatorio, la obra explora la tensión entre memoria y cambio, mostrando cómo las protagonistas, Olga y Roberta, encarnan distintas formas de subversión frente al legado franquista y las normas de género. Bernardi concluyó que Velasco utiliza la ironía, la transgresión y el humor como herramientas críticas para repensar la autonomía femenina.

Acto seguido, Carla Vilariño (Universidad de Santiago de Compostela) analizó en *Araquiri* y *Primera Sangre* de María Velasco, la construcción del cuerpo femenino como lugar de violencia y resistencia. A través de estas obras, mostraba cómo la dramaturga transforma el trauma y el tabú en una poética de la subversión, donde la muerte y el dolor se resignifican. Vilariño subrayó que Velasco no busca consolar, sino confrontar: su teatro expone lo reprimido; la violencia estructural, la sexualidad, el suicidio, para generar conciencia crítica y reconvertir la fragilidad del cuerpo femenino.

Marina Álvarez (Universidad de Castilla-La Mancha) y Elena Salgueiro (Universidade de Santiago de Compostela) presentaron *Blanco de ola*, un proyecto de investigación-creación que entrelaza tejido, cuerpo y memoria desde una mirada feminista y performativa. Inspiradas en

figuras tejedoras de la mitología y en mujeres artistas marginadas, las creadoras transforman el gesto de tejer en un acto ritual y político. Su propuesta, que combina encaje, sonido y acción escénica, revela cómo las labores tradicionalmente femeninas contienen una potencia estética y subversiva. En diálogo con el público, Álvarez y Salgueiro reflexionan sobre la colaboración y la memoria colectiva como formas de resistencia, destacando que el arte contemporáneo de mujeres no solo repara el pasado, sino que reescribe el presente desde lo sensorial, lo afectivo y lo común.

La quinta sesión, moderada por José Cruz (RESAD), abordó la relación entre cuerpo, memoria y emociones en las prácticas escénicas contemporáneas, con un enfoque en las experiencias de mujeres y la dimensión política de sus cuerpos. En primer lugar, Noelia Morales (IIGG-UBA-CONICET / UNA) centró su análisis en el proyecto *Recordar para vivir* de Marina Otero, especialmente en el espectáculo *Fuck me* (2020), subrayando la noción de «archivo orgánico»: el cuerpo como depósito mutable de experiencias, emociones y documentos biográficos. A través de esta propuesta escénica autoficcional, Otero articula su rol como autora, intérprete y directora, exponiendo un proceso creativo profundamente marcado por la corporeidad y los límites físicos. De hecho, incluía la adaptación del espectáculo que tuvo que hacer tras una lesión en su columna. Esto la llevó a incorporar a seis performers masculinos en escena que representaban a sus exparejas y realizaban los movimientos que su cuerpo ya no podía sostener. De esta forma, la escena se convertía en un lugar de testimonio que colectivizaba la experiencia individual.

Por otro lado, la intervención de Roberta Narcisi (Universidad de Granada) se centró en el análisis de *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2013), obra colectiva del dramaturgo colombiano Carlos Satizábal. Narcisi contextualizó la obra en las prácticas de desaparición forzada y sistemática que durante los años recientes se han dado en el marco del conflicto armado colombiano. Por tanto, las escenas se estructuran a partir de relatos individuales, objetos personales y soportes audiovisuales que materializan la ausencia de los familiares desaparecidos. De esta forma, se transformando el espacio teatral en un tribunal simbólico de justicia.

Finalmente, Cristian Cortés (Universitat Autònoma de Barcelona) presentó *«Eva en escena soy yo»*, un análisis sobre tres obras de dramaturgas mexicanas: *Icaltades* y *traiciones* de Luisa Josefina Hernández,

*Cachorro de León, casi todo sobre mi padre* de Conchi León y *Tornaviaje* de Diana Sedano. Cortés subrayó que estas dramaturgas asumen un doble rol de creadoras y sujetos representados, incorporando su voz directa en el escenario para abordar temas de violencia de género, dinámicas familiares conflictivas y relaciones con la figura paterna. Así, la autorrepresentación se convierte en un lugar desde el que las dramaturgas mexicanas abogan por la construcción de identidades más conscientes y autónomas.

José Cruz (RESAD) moderó también la sesión de la tarde, en la que Jesús Peris Llorca (Universitat de València) analizaba cómo Paula Úbeda y Malatesta Teatre trabajan sobre la cotidianeidad y las pequeñas fisuras de la realidad, dando voz a experiencias marginales. Destacaba así la función del teatro como espacio de construcción de comunidad, donde la participación del público no es pasiva sino constitutiva, reforzando la idea de que lo pequeño y cotidiano puede convertirse en motor de transformación social.

Después, Natasha Stefan García (Universidad Carlos III de Madrid; Histrio) centró su intervención en la representación de lo femenino y la construcción de identidad de género en la obra de Paulina Díaz. Reflexionó acerca de la dimensión simbólica de elementos escénicos como el «zapatito de cristal», metáfora de las restricciones sociales impuestas a las mujeres. Concluyó que el teatro no solo refleja la sociedad, sino que también ofrece herramientas críticas para imaginar nuevas posibilidades de subjetividad y acción.

Sonia García Muñoz (Universidad de Santiago de Compostela; Performa) analizó cómo las performances de artistas como La Ribot y Elena Córdoba cuestionan los estándares sociales del cuerpo. En sus piezas, la desnudez, el esfuerzo físico prolongado o la repetición de patrones cinéticos, no solo rompen jerarquías escénicas tradicionales, sino que rehumanizan el cuerpo como un lugar de inclusión y conciencia. Además, recalcó la importancia de la presencia y la ausencia corporal, el trabajo con espacios no convencionales y la transformación del cuerpo en un medio de protesta.

La tarde continuó con la Asamblea General de la AITS21 y las elecciones de la junta directiva. Tras ello, se presentaron los libros *Teatro, ecología y gastronomía en las dos primeras décadas del siglo XXI* de José Romero Castillo, *Migraciones en el teatro del Siglo XXI* de Jesús Peris Llorca,

y *Las artes escénicas como patrimonio del ámbito hispánico. Siglo XXI, dedicado al Profesor José Romera Castillo* de Beatrice Bottin.

La primera sesión del viernes por la mañana fue moderada por Domingo Ortega (RESAD). En ella, Violeta Alarcón (UDIMA) explicó el origen histórico del concepto de «lo grotesco», que vinculaba a la de-nostación de cuerpos, culturas y costumbres no normativas frente a cánones estéticos y morales establecidos. Recordó cómo las danzas de la muerte nos igualaban, o cómo en los carnavales se permitía la libertad total, apareciendo, por ejemplo, la veneración de los órganos sexuales. Estos estaban basados en las Saturnales romanas, en las que se invertían los roles de amos y esclavos. Esta dimensión de subversión y liberación es trasladada a la práctica artística actual mediante performances como la *Procesión de la Santa Vulva* del colectivo chileno Maigara o *La vagina dentada*, que reivindica lo nativo y lo racializado, entre otras. Después citó un seminario de creación de perormfance grotesca guiado por ella. Los temas se enmarcaban en feminismo y disidencias y la metodología en ejercicios grotowskianos, propios del buto o del teatro de la crueldad. A través de la construcción de arquetipos opresores y su inversión carnavalesca, los performers confrontaban experiencias de injusticia y estigmatización, generando un proceso simultáneamente terapéutico y creativo.

Acto seguido, Ingartze Astuy (Universidad Autónoma de Madrid) inició su comunicación interpretando una tonadilla del siglo XVIII español, en la que una mujer lleva las cuentas de un negocio. También incluyó otro titulado *La defensa de las mujeres*, que denunciaba la falta de acceso a la educación para la mujer. Esas tonadillas eran interpretadas casi todas por cantantes femeninas como Polonia Rochel, Nicolasa Palomera, Joaquina Ortega o María Pulpillo, entre muchas otras, que sostenían estos intermedios de quince minutos con gran éxito popular. Ingartze las conectaba con ese primer feminismo que se dio en paralelo en Francia y EEUU, como un claro ejemplo del movimiento en España.

La segunda comunicación de la mañana, moderada por Margarita Piñero (RESAD), incluyó la intervención de Victoria del Valle Luque y Annegrett Thiem (Universität Paderborn) que cuestionaban la hegemonía histórica masculina en la literatura española e hispanoamericana en el material didáctico manejado en secundaria. Según el análisis de la historia de la literatura de los manuales de editoriales más reconocidas, la representación de mujeres en ellos abarca únicamente el 8%. Entre

muchas otras, se olvidan de nombres como Ana Caro o Sor Juana Inés de la Cruz. Por tanto, las ponentes destacaron la necesidad de integrar sus biografías y obras en el canon, ya que entre los trece y dieciocho años se da una etapa de desarrollo muy impactante tanto en la socialización como en el proceso de subjetivación de la realidad.

Después, Zoe Martín (UNIR / USAL) presentó la pieza *De(s)Madres* de Ester Lázaro como directora del proyecto. Martín explicó cómo la obra representaba distintas maternidades y paternidades, así como trata temas como los cuidados y la configuración de la familia. Martín también analizó cómo la obra rompía con la «higiene» o «limpieza» simbólica y estética del teatro convencional, algo que en la época post pandemia hizo especial mella en nuestros comportamientos. La obra, habiendo sido representada en distintos contextos educativos, plantea diversas preguntas que permiten un posterior espacio de diálogo con el público, un espacio para repensarnos.

Finalmente, Raúl Cano (Universitat de València) hizo un análisis comparativo de la experiencia política del performer y el postdrama como fenómeno político y social. Para ello, utilizó las obras *No organ* de la compañía «D'Annunzio Molina» y *2050* de la compañía «La Canadiense». Cano nos habló de una crisis del drama contemporáneo que cristaliza en estos dos géneros, como consecuencia de que elementos como la fábula, la catarsis o la elocución aristotélica hayan quedado obsoletos.

La última mesa de las jornadas consistió en una conversación entre la artista y profesora Marina Núñez (Facultad de Bellas Artes de Vigo) y la historiadora y activista feminista Susana Blas, en un espacio reservado para hablar de la relación entre las artes escénicas y las artes visuales. Siendo Núñez la primera invitada en 2014, el reencuentro tuvo sabor de vuelta al origen para hallar esas claves que puedan guiarnos hacia la próxima década, dentro de una atmósfera de calidez y confianza.

Entendimos cómo la trayectoria de Núñez está marcada por la reflexión sobre identidad y género en relación con las tecnologías, el medio natural y la comunidad. Ella trabaja la identidad en relación a los cuerpos femeninos desde una perspectiva de deconstrucción y de monstruosidad como algo que tiene que enfrentarse a la tiranía del canon. A través de ejemplos como sirenas atrapadas en cilindros o cráneos mutantes que reflejan al espectador, la artista cuestiona la noción de normalidad y construye un imaginario en el que la monstruosidad y

la belleza coexisten, desafiando jerarquías estéticas y sociales. En su viaje artístico va, por tanto, de esa deconstrucción hacia la proposición de nuevas maneras de mirar el cuerpo, como un ser humano en proceso fluido donde cabe la multiplicidad. La artista la despoja del prejuicio de la locura y le da el carácter de signo de disidencia frente a lo unitario.

La obra de Núñez se vincula también a la interacción con el entorno, mostrando cuerpos que se funden con paisajes, agua o elementos digitales. Para ello, combina técnicas tradicionales, como óleo y dibujo, con tecnologías digitales avanzadas como *After Effects* o *Photoshop*. Según la artista, «un video en 3D o una obra a lápiz pueden contar el mismo concepto».

El diálogo giró en torno a la relación de Núñez con la historia del arte y la figuración. La artista explicaba sus referentes, que van desde la pintura barroca al surrealismo pasando por los primitivos flamencos, el gótico o el renacimiento. Su apuesta por la pintura figurativa feminista ha sido desafiante, ya que en sus inicios, según señala, el contexto artístico estaba dominado por la abstracción. La conversación subraya su independencia creativa y la decisión consciente de perseguir una obra genuina, que dialogue con temas contemporáneos como la multiplicidad del ser, la fluidez de la identidad, la interacción con el entorno y la resistencia a los cánones impuestos por la élite artística.

La artista recurre con insistencia a ciertas obsesiones formales: el pelo, las flores, los mantos, así como la iconografía gótica o religiosa reinterpretada. En el caso de las flores, que inundan obras como la de la sala de armaduras del Palacio Lázaro Gaviano, tienen un valor reivindicativo por ser lo único que se les permitía pintar a esas mujeres que no tenían acceso a modelos de desnudo, manteniéndose así alejadas de los grandes artistas puesto que el elemento flor se consideraba decorativo y superfluo.

La comunicación terminó con un reconocimiento hacia la trayectoria de Marina. Se destacó cómo sus diez años de trabajo han sido una exploración constante de los límites de la técnica, la imaginación y la reflexión sobre el cuerpo, la identidad y la sociedad. Todo ello dejó a los asistentes con nuevas perspectivas sobre la creación digital, la multiplicidad de identidades y la riqueza de un universo artístico que combina ciencia ficción, filosofía, literatura y arte visual, donde el discurso social también moldea una identidad propia.

Después, las jornadas concluyeron con una sorpresa: la performance *No me iría contigo a Berlín ni a ninguna parte* de Ana Cavilla. Se trataba de un proceso de investigación y creación de la artista Ana Cavilla sobre la iconografía del amor romántico desde una perspectiva de género, algo muy apropiado para aquel viernes 14 de febrero, Día de San Valentín. Fue un verdadero regalo poder asomarse a una pieza en construcción que no se estrenaría hasta tres meses después.

Si bien la obra acabada contaría con tres cuadros, Cavilla nos mostró los dos primeros del tríptico. En el primero, «La virgen», narraba en primera persona cómo hacía nueve años un novio al que amaba profundamente le rompió el corazón utilizando la frase que da título a la performance. De esta manera, nació la iconografía del corazón herido y, por consiguiente, la del corazón remendado. Y es que, en su afán por remendarse el corazón, y aprovechando las habilidades de costura heredadas de las mujeres de su familia, experimentó cómo era coser corazones de cerdo. Esto le llevó a pensar que un corazón hecho pedazos no se podía recomponer.

Así pues, acompañada de las teóricas feministas, la *performer* reflexionaba sobre esa iconografía del amor romántico, considerándola «una herramienta más del patriarcado para mantener a las mujeres ocupadas remendando corazones mientras los hombres dominaban el mundo». E iba un paso más allá, señalando la dificultad de construir metáforas cuando nos hacemos conscientes de que debemos despojarnos de esos símbolos, lo que se reflejaba en el subtítulo del cuadro: «Condenada a la literalidad». Combinaba esta narración con la de tres cartas escritas durante el proceso, que compartió micrófono en mano: la carta al cerdo, la carta a las metáforas y la carta a las feministas. Todo ello se acompañaba con la composición musical de *Stabat Mater* de Pergolesi, que data del 1736 y se basa en un poema medieval que medita sobre el sufrimiento de la Virgen María durante la crucifixión de Jesús.

El segundo cuadro, «La costurera», nos mostraba un corazón de cerdo atravesado por siete cuchillos. La artista sacaba los cuchillos y comenzaba a remendarlo. Un primer plano de sus manos cosiendo se proyectaba en *streaming* mientras cantaba la copla *Ay pena, penita, pena*. También sonó *Quisiera amarte menos* de Martirio. Recitó dos poemas: *Poema Hemorragia* y *Poema de Sangre*. Y por fin, consiguió coser el corazón. Sobre esa idea, compartió con el público que estaba creando ese tercer cuadro que se titularía *La amante*.

Después de este impactante cierre, las organizadoras convidaron a un «encuentro holístico» en la cafetería de la escuela, donde mujeres de diferentes edades leyeron fragmentos de textos feministas, y algunos alumnos cantaron en una mezcla de géneros y travestismo, y se compartieron ideas e inquietudes entre quienes habían asistido. De esta forma, se dio un espacio de aterrizaje y celebración necesario para todo el movimiento derivado de las jornadas.

Judith Butler en *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. (Paidós, 2001) escribe que el género es una identidad tenuemente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos. Quizás estas jornadas sean precisamente eso: una necesaria interrupción en la repetición, un espacio donde damos cabida a otras formas de estar en el mundo. Donde el cuerpo deja de ser un territorio vigilado para convertirse en un campo de resistencia gozosa. Donde reconocemos la capacidad de transformarnos y de construir lo que todavía no tiene nombre. Donde el verdadero cuidado amoroso se hace a través de seguir haciéndonos preguntas. Porque, si el género se construye repitiendo, cada uno de estos encuentros son un pacto de metamorfosis.

Alba Rosa

