

Brujas: dentro y fuera del régimen

Una lectura a partir de la obra dramática de Caryl Churchill

Lic. Amalia ORTÍZ DE ZARATE FERNÁNDEZ

robinsoniach@hotmail.com

Universidad Católica de Valparaíso - Chile

Doctorado “Ciencias del Espectáculo” - Facultad de Filología - Universidad de Sevilla

1.- INTRODUCCIÓN:

En el transcurso de esta comunicación aplicaremos la dicotomía establecida por Gilbert Durand (1960), que propone la división de la mente humana y de sus imaginarios en *régimen diurno* y, por antítesis, *régimen nocturno*, a la obra *Vinegar Tom* (1976), escrita por la dramaturga británica Caryl Churchill. En el primer imaginario de la clasificación descrita por Durand, se incluye, en términos generales y siguiendo la fenomenología de dicho antropólogo, los fundamentos tradicionales del discurso de la razón humana que han quedado institucionalizados por la modernidad ideológica. En el segundo caso, se encasilla lo rechazado, marginado y vetado por el discurso de autoridad que elimina, categóricamente, todo lo que tienda a violentar sus establecidos y definidos principios. En esta obra, la dramaturga presenta la imagen de la mujer en el siglo XVII, haciendo un paralelismo entre ésta y el modelo de lo femenino reflejado actualmente por el discurso *falogocéntrico*¹. De esta forma acentúa que una de las imágenes predominantes de la mujer en la cultura occidental es la de la bruja, la encarnación de lo desconocido y, en consecuencia, lo que amenaza poderosamente las relaciones de poder dentro de una sociedad patriarcal y, por ello, susceptible de ser destruido.

Los aportes de Durand, sin ir más lejos, nos son fundamentales para entender, cómo los imaginarios *falogocéntricos* se potencian para condenar a los seres que por sus condiciones sociales, culturales o sexuales se ven atrapados en una trampa que los lleva a

¹ El término *falogocentrismo* lo encontramos anunciado por Jacques Derrida en el texto de Cristina de Peretti (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. “Con este término -falogocentrismo- trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra, aquello que he denominado, por una parte, *logocentrismo* y, por otra, allí donde opera, la estratagema *falogocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección del logos paterno (el discurso, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como ‘significante privilegiado’ (Lacan).” (Derrida en De Peretti, 1989: 35)

un sistemático exterminio y cómo influyeron, luego, en las lecturas que del pasado hace la Misma modernidad.

2.- RÉGIMEN DIURNO Y RÉGIMEN NOCTURNO:

En un ejercicio de *wrapping sígnico rizomático*² nos implicaremos en las ideas de Gilbert Durand (1960) para acercarnos a los planteamientos que Caryl Churchill presenta en *Vinegar Tom* (1976). Intentaremos desvelar algunos de los *pliegues* (Deleuze, 1988) que deja entrever la dramaturga entre lo que Durand denomina el *régimen nocturno* y lo femenino con el objeto de comprender la relación entre imagen e identidad en el siglo XVII, como forma de *wrapping* para llegar luego a *deconstruir* nuestra idea de identidad e imagen femenina en la actualidad.

Esta es la intención de Churchill en su obra *Vinegar Tom*, basada en la cacería de brujas en el siglo XVII. Esta obra toma como espina dorsal el libro *Malleus Maleficarum, The Hammer of Withces* de Kramer y Sprenger, teólogos (misóginos) medievales quienes son también personajes de la obra, pero satirizados hasta tal punto que son interpretados por actrices que visten chaqué y cantan canciones de *music-hall*. Los otros libros que ayudaron a Churchill en su proceso creativo fueron *Witchcraft in Tudor and Stuart England* de Alan Macfarlane, este visto desde un punto de vista socio-antropológico y *Witches, Midwives and Nurses* de Barbara Ehrenreich y Deirdre English. Todo este trabajo se desarrolló en un proceso de creación colectiva con la compañía *Monstrous Regiment*. La misma Churchill

² La presente propuesta procura concebir una lectura *envolvente* de la obra de Churchill y, desde dicho planteamiento inicial, elaborar un proyecto de análisis del proceso de intertextualidad que violentamos bajo el concepto que Fredric Jameson (1991) denomina *wrapping* y que, creemos, refleja más fehacientemente los métodos de creación y producción que efectúa esta dramaturga. Todo esto con el objeto de construir, o *deconstruir* el imaginario de las sociedades posmodernas, especialmente en lo que respecta a la cuestión del Otro excluido por una sociedad moderna. Exclusión controlada por un discurso de autoridad que se encerró en un modelo ideal y que obvió todo tipo de marginalidades y opciones alternativas que quedaban, sin más, dejadas en el limbo de lo irracional, lo inconveniente, lo malvado o lo ilegal.

El *wrapping sígnico*, como fenómeno que insta a la permanente envoltura de signos, está basado en una estrategia *deconstructiva*, en palabras de Derrida (1967), o *rizomática*, siguiendo a Deleuze y Guattari (1976), que libera totalmente el juego de las interpretaciones a partir de la producción de sentidos. Esta tendencia para una interpretación elimina todo tipo de controles, códigos o límites a través, por ejemplo, de la emancipación del significante, la clausura del significado y el pensamiento de la *différance*, señalados por Derrida (1967), y la crisis de la representación, denunciada por Foucault (1973), entre otros. Desde nuestro punto de vista, éste fenómeno *envolvente simbólico* se habilita en el momento en que las lecturas, de tanto envolverse recíprocamente entre sí, generan un infinito y diverso mestizaje que se nutre de todas ellas y permite el surgimiento ya no de un Mismo o de un Otro, en la dicotomía identidad-alteridad, sino de un “tercero novedoso” que es fruto de esta contaminación sígnica, como parte de una *semiosis ilimitada envolvente*.

reconoce que después del trabajo grupal y el análisis del material bibliográfico sus ideas sobre el tema variaron sustancialmente, llegando a la conclusión de que la cacería de brujas, en lugar de ser una forma religiosa de castigo o penitencia ejemplar, se realizaba con el objeto de utilizar a las mujeres como chivos expiatorios de procesos de cambio social y político.

I rapidly left aside the interesting theory that witchcraft had existed as a survival of suppressed pre-Christian religions and went instead for the theory that witchcraft existed in the minds of its persecutors, that 'witches' were a scapegoat in times of stress like Jews and blacks. (...) saw the connections between medieval attitudes to witches and continuing attitudes to women in general. (Churchill, 1985: 129)

En relación con lo antes expuesto, consideramos necesario comenzar refiriéndonos a una acertada clasificación que G. Durand (1960) realiza en torno a los imaginarios contruidos y que pretenden esclarecer lo que se ha institucionalizado como positivo, pulcro, blanco³ y *diurno* (lo bueno) frente a lo negativo, oscuro, negro y *nocturno* (lo malo).

En esta *nocturnidad* se pueden encontrar, en un punto de degradación y marginación total, por ejemplo, lo femenino y los diversos discursos que relacionan a la mujer con el paso del tiempo, la muerte, la caída e, incluso, el pecado original. Con respecto a esto Hélène Cixous nos dice:

El 'continente negro' no es ni negro ni inexplorable: aún está inexplorado porque nos han hecho creer que era demasiado negro para ser explorado. Y porque nos quieren hacer creer que lo que nos interesa es el continente blanco, con sus monumentos a la Carencia. Y lo hemos creído. Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo (...) Porque el relevo falo-logocéntrico está ahí, y militante, reproductor de viejos esquemas, anclado en el dogma de la castración (...) Para ver a la Medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe. (1992: 21)

Intentando ver frente a frente la risa de la Medusa, buscando nuevas formas de acercar lo diurno a lo nocturno, explorando nuevos caminos en el continente negro Churchill se acerca progresivamente, a través de su obra, a ese Otro continente; sin

³ En su artículo "La mitología blanca" (1971), Derrida precisa que la metafísica proclama una mitología blanca que refleja la cultura occidental, "(...) el hombre blanco toma su propia mitología, la indoeuropea, su *logos*, es decir, el *mythos* de su idioma, por la forma universal de lo que todavía debe querer llamar Razón" (Derrida, 1989: 253).

embargo, es un camino difícil ya que los símbolos cimentados por el *Régimen Diurno* son fuertes y permanecen muy arraigados en la mente humana, como nos explica Durand:

El acercamiento de la hora crepuscular ha puesto siempre el alma humana en esa situación moral. (...) Como dice también Bachelard ‘una sola mancha negra, íntimamente compleja, desde que es soñada en sus profundidades, basta para ponernos en situación de tinieblas.’ (Durand, 1960: 85)

Gilbert Durand, en su tesis doctoral publicada bajo el título de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*⁴ (1960), indaga, desde un punto de vista fenomenológico, en torno a la creación de símbolos por parte de la mente humana e indica que ésta se divide, por antítesis, entre *Régimen Diurno* y *Régimen Nocturno* de la imagen. Por una parte, el *régimen diurno* se relaciona con la victoria de la luz; en cambio, el nocturno se liga a las valoraciones negativas de esta misma imaginación diurna.

La valoración negativa de lo negro significaría, según Mohr, pecado, angustia, rebeldía y juicio. En las expresiones del sueño despierto se observa incluso que los paisajes nocturnos son característicos de los estados de depresión. (Durand, 1960: 84)

Para cimentar su teoría, Durand expone que el régimen de lo diurno está pensado “contra” el semantismo de las tinieblas, de la animalidad y de la caída, contra el tiempo mortal. El *régimen nocturno*, por su parte, siempre se asociará a la oscuridad, como simbolización máxima de la angustia, proveniente del miedo infantil a lo negro. Lo ennegrecido es valorado negativamente y esto, el autor, lo lleva al terreno del antisemitismo, el racismo, la misoginia y el rechazo occidental a la tenebrosidad que provoca la oscura nocturnidad. El miedo como el simbolismo de la ceguera hace que el *régimen diurno* desconfíe de lo nocturno y lo rechace totalmente, tomando una posición antagónica.

⁴ En su libro *Lo imaginario* (1994), el autor realiza diversos ajustes y reactualizaciones sobre varios conceptos que presentó en la publicación de su tesis doctoral. Por lo mismo, tomamos desde la introducción de éste último libro, una definición más aproximada a lo que Durand entiende, actualmente, por lo imaginario: “el museo de todas las imágenes pasadas, posibles, producidas o por producir, y gracias a esta exhaustividad, ha permitido el estudio de los procedimientos de su producción, de su transmisión, de su recepción, ¿acaso no ha provocado por encima de todo una ruptura, una revolución verdaderamente ‘cultural’, en esta filosofía de biblioteca y de escritura que había sido el patrimonio bimilenario de Occidente?” (Durand, 1994: 18)

A pesar de la violenta marginación que ejecuta lo diurno frente a lo nocturno, un punto en común de ambos polos (terrorífico y diátrico) sería la *libido* –en torno a la muerte y “a la caída del destino temporal se ha ido formando una constelación femenina, después sexual y erótica” (Durand, 1960: 185)- siempre ambivalente; y esta ambivalencia se presenta de variadas maneras, “no sólo porque es un vector psicológico con polos de rechazo y atracción, sino también por una duplicidad fundamental de estos dos mismos polos.” (1960: 185) Podemos ejemplificar este postulado de Durand con la idea que nos presenta Churchill sobre la mujer que embruja con su sensualidad el ‘sexo’ del hombre, como en el caso de los personajes Alice y Jack. En una primera instancia, Jack intenta disuadir a Alice para que esta acepte tener relaciones sexuales con él y, al ser rechazado, su reacción es acusarle de brujería, intentando convencer a la curandera del pueblo –*the cunning woman*, quien será posteriormente acusada de brujería- de que ha sido embrujado por Alice y por esta razón su... no funciona:

JACK: I'm no good to my wife. I can't do it. Not these three months. It's only when I dream of you or like now talking to you... (Churchill, 1985: 147)

JACK: Want to ask you something private. It's about my...[He gestures, embarrassed.] It's gone. I can't do anything with it, haven't for some time. I accepted that. But now it's not even there, it's completely gone. There's a girl bewitched me. She's daughter of that witch. And I've heard how witches sometimes get a whole boxful and they move and stir by themselves like living creatures (...) I don't want a big one, I want my own back, and this witch has it. (p. 158)

A través de estas acusaciones Churchill intenta explorar en el poder de las imágenes de la nocturnidad, que no sólo son impuestas sobre las mujeres sino que, en algunas ocasiones, son asumidas por ellas. Muchas de las mujeres acusadas de brujería en la obra, a pesar de conocer su inocencia, terminan por aceptar esta situación y se ven a sí mismas como brujas, como resultado de la persuasión, coerción, miedo o sentimiento de culpa, resultado de alguna situación de ‘pecado’ en la que se hayan visto envueltas: en el caso de Alice sería su promiscuidad sexual⁵, Susan al infringirse un aborto, y la misma curandera, Ellen, por realizar sus curaciones con métodos no tradicionales.

⁵ De acuerdo con Foucault, esta situación de tabú de la sexualidad se puede inscribir, incluso en nuestros días, dentro de los procedimientos de exclusión en el terreno de lo prohibido: “Resaltaré únicamente que en nuestros días, las regiones en que la malla está más apretada, allí donde se multiplican las casillas negras, son las regiones de la sexualidad y la política.” (1970: 15)

One of the most predominant images of Woman in culture and literature is that of a witch, the embodiment of the unknown and powerful who threatens male dominance and therefore must be proclaimed evil and destroyed. The fear of witches has often been identified as a fear of female sexuality (...) (Forte, 1990: 264)

Continuando con Durand, frente a la imagen heroica de la antítesis que permite *lo blanco* (o lo diurno), es necesario buscar símbolos eufemizantes que logren, desde lo oscuro (o lo nocturno), moderar ambos polos. Por lo tanto, el *régimen nocturno* esta bajo el signo de la conversión y del eufemismo.

El proceso de eufemización esbozado ya al nivel de una representación del destino y de la muerte, sin embargo sin ilusiones, se irá acentuando para acabar en una verdadera práctica de la *antífrasis* por inversión radical del sentido afectivo de las imágenes. (Durand, 1960, 1981: 187)

Con respecto al proceso de eufemización de lo nocturno, Churchill intenta revertir la nocturnidad impuesta a la mujer por medio de la farsa, haciendo que los personajes *metaficcionales* Kramer y Sprenger sean interpretados por actrices, como explicamos anteriormente, y su interpretación sea en tono de *music hall*. Asimismo, la inconsecuencia entre su vestuario, su comportamiento y sus diálogos⁶ produce un efecto de distanciamiento que puede llevar al actor-espectador a plantearse una suerte de entretejido entre acusación y autoacusación. De esta forma, la dramaturga evidencia el perjudicial poder de una determinada imagen (símbolo eufemizante) proyectada y perpetrada a través del tiempo.

⁶ KRAMER: 'All wickedness is but little to the wickedness of woman' Ecclesiastes.

SPRENGER: Here are three reasons, first because

KRAMER: woman is more credulous and since the aim of the devil is to corrupt faith he attacks them.

Second because (...)

SPRENGER: Women are feebler in both body and mind (...)

SPRENGER: But the main reason is

KRAMER / SPRENGER: she is more carnal than man

KRAMER: as may be seen from her many carnal abominations.

SPRENGER: She was formed by a bent rib

KRAMER: and so is an imperfect animal. (...)

SPRENGER: To conclude.

KRAMER: All witchcraft

SPRENGER: comes from carnal lust

KRAMER: which is in woman

SPRENGER: insatiable. (Churchill, 1985: 177-178)

Durand estima que en ambos polos hay valorización del *régimen nocturno*, pero generalmente se invierte el contenido afectivo de las imágenes ya que en la *mismidad de la noche*, el espíritu busca la luz y la caída, “se eufemiza en descenso y el abismo se minimiza en copa, mientras que en el otro caso la noche no es más que la necesaria propedéutica del día, promesa indudable de la aurora.” (Durand, 1960: 187)

Estas imágenes nocturnas son intimidadas y postergadas a la quietud del descenso, creándose, con esto, mitos dramáticos que cíclicamente se ven amenazados por las tentaciones del *régimen diurno* que aboga por su pulcritud triunfal y ascendente. Con relación a esto Artaud nos dice en su obra *Heliogábalo* (1967): (...) [ella era] “la fuerza de lo femenino negro. Lo negro en la tercera región de la tierra. La mujer encarnada en los infiernos y que nunca se remontaba más arriba de ellos.” (p. 19)

Durand considera que en el pensamiento de los hombres, en el pensamiento oficial de occidente, “las ‘verdades’ frágiles y estrechamente localizadas en el tiempo y en el mundo: esas ‘verdades’ de laboratorio, obra del rechazo racionalista e iconoclasta de la presente civilización” (1960, 1981: 403) están muy ligadas a los imperativos discursos de la modernidad –que hacen de lo nocturno un régimen excluido marginado y rechazado– logrando, conformar un imaginario cultural que, en muchas ocasiones, descansa en sencillas conclusiones que controlan y limitan las propias imágenes que comprenden lo imaginario. Un ejemplo de esa limitación es la imagen de la bruja proporcionada por la dramaturga como una imagen selectiva que distorsiona nuestra cultura, tanto como distorsiona la potencial imagen de la mujer. Este control logra, solamente, interpretaciones que se transforman en imaginarios genéricos e impuestos en y por el discurso occidental. Aunque este hecho también nos ayuda a reconocer la actualidad social de ambas imágenes (bruja / mujer). (Brater, 1989)

Sin saberlo, explica Durand, la imaginación occidental ha abusado de un régimen exclusivo de lo imaginario, y la evolución biológica de la especie humana provoca en nuestra cultura una conversión de decadencia y bastardía. “Romanticismo y surrealismo han destilado en la sombra el remedio a la exclusividad sicótica del *Régimen Diurno*” (1960: 406).

Tal es el caso de la imagen de lo femenino a lo largo de la historia y un ejemplo de ellos es la sangre menstrual vista, simplemente, como un agua nefasta que hay que evitar y exorcizar por todos los medios.

La mujer, de impura que era por la sangre menstrual, se convierte en responsable del pecado original. En la Biblia (...) ‘Multiplicaré los sufrimientos de tu embarazo, parirás con dolor’ (...) entre los indios, las mujeres tienen reglas para expiar una falta. (...) como sugiere profundamente la tradición cristiana, si por el sexo femenino se ha introducido el mal en el mundo, es que la mujer tiene poder sobre el mal (...) (Durand, 1960: 108-109)

Así también nos lo demuestra Churchill a través del diagnóstico del Doctor para su paciente Betty, una chica que está siendo obligada a casarse por conveniencia económica y que se resiste a este hecho y por lo tanto es tomada como una posesa (embruja) por algunos de los habitantes del pueblo; sin embargo, al pertenecer a una clase social superior, tiene la oportunidad de salvarse de las torturas que ejecutan Packer y Godoy (los cazadores de brujas) con el objeto de encontrar las innumerables ‘marcas’ que pueden convertir a las mujeres en brujas, ya que su familia hace que le vea un médico quien le diagnostica el siguiente mal:

DOCTOR: Hysteria is a woman’s weakness. Hysterion, Greek, the womb. Excessive blood causes an imbalance in the humours. The noxious gases that form inwardly every month rise to the brain and cause behaviour quite contrary to the patient’s real feelings. After bleeding you must be purged. Tonight you shall be blistered. You will soon be well enough to be married. (1990: 149)

De esta forma se han generado imaginarios trascendentales en torno a la mujer. Como nos expone Churchill en *Vinegar Tom*, las mujeres que eran juzgadas por brujería eran viejas, pobres, o con costumbres sexuales ‘diferentes’, las curanderas, aquellas que no se callaban frente a las injusticias, las que eran más inteligentes o más hábiles que el promedio, las minorías dentro de las minorías, las Otras eran el objetivo particular de todas las acusaciones de lo Mismos.

El medio del que se sirve esta dramaturga para revertir y al mismo tiempo acusar esta situación es a través de la incorporación de diferentes técnicas brechtianas –que en

nuestro caso son asimilables con el concepto de *pliegue*⁷, a través de la incorporación de diferentes disciplinas- tales como canciones, efecto de distanciamiento entre audiencia, actor y rol a través de la disociación de géneros, como en los personajes Kramer y Sprenger y, también, la utilización del espacio, ya que la obra se emplaza en un pueblo del siglo XVII, con vestuario de la época, en cambio las canciones se ejecutan con vestuario contemporáneo. Al ironizar sobre la imagen de la mujer / bruja, Churchill pone en evidencia la antítesis entre el *Régimen Diurno* y el *Nocturno*, la verticalidad definitiva que contradice y domina a la negra y temporal feminidad temida y reprobada como la aliada secreta de la muerte. Esta imagen proyectada de ‘la bruja’ sirve como un tribunal de acusación para Churchill, y entrega el emblemático poder al discurso *falogocéntrico* para infringir otras imágenes que gobernarán la vida de las mujeres en general y, por supuesto, en la actualidad.

3.- CONCLUSIONES

Como consecuencia podemos afirmar que la mujer ha sido víctima de este *wrapping sígnico rizomático* que la trascendentalizó y sumergió en las profundidades más ocultas del *régimen nocturno* para, así, coartarla de todo tipo de interpretaciones que se pudiesen escapar de ese universal institucionalizado.

También hemos podido observar, cómo el discurso imperante de la sociedad *falogocéntrica* ha perpetrado, tanto la imagen de la mujer dentro del ámbito de la nocturnidad, como los constructos de género a través de los siglos. Ejemplos de esta situación han sido analizados en *Vinegar Tom* (1976). En ella pudimos advertir de qué manera lo femenino –al no tener la oportunidad de crearse una imagen propia- ha terminado apropiándose de una que ni le corresponde, ni le es fidedigna. Del mismo modo, hemos

⁷ Siguiendo las ideas de Churchill, trabajaremos su obra bajo los postulados que pretenden desvincular la acción teatral de occidente (discurso *falogocéntrico*) y abrirla a nuevos horizontes, planteando el teatro como un espacio abierto, en el cual la palabra no es fundamental sino el *pliegue* entre diferentes disciplinas como la música, la danza y la plástica, entre otras. Como aclara Deleuze: “Se ha señalado que el Barroco restringía a menudo la pintura y la circunscribía a los retablos, pero es más bien porque la pintura sale de su marco y se realiza en la escultura (...) y la escultura se supera y se realiza en la arquitectura; y, a su vez, la arquitectura encuentra en la fachada un marco, pero ese marco se separa del interior, y se pone en relación con el entorno a fin de realizar la arquitectura en el urbanismo. En los dos extremos de la cadena el pintor ha devenido urbanista (...) esta unidad extensiva de las artes forma un teatro universal (...) En él las esculturas son los verdaderos personajes, y la ciudad es un decorado en el que los espectadores son ellos mismos imágenes pintadas o esculturas.” (Deleuze, 1988: 157)

observado los medios con los que Churchill intenta revertir esa situación, utilizando las más variadas estrategias dramáticas como son la inclusión de canciones, personajes *metaficcionales* y la subversión de géneros –éste es el caso de que dos teólogos misóginos, Kramer y Sprenger, sean interpretados por dos actrices. Todas estas técnicas dramáticas son utilizadas con el objeto de poner en evidencia la situación antes mencionada de la sumisión frente a la opresión ejercida por los símbolos que, desde el siglo XVII, vienen configurando los imaginarios del discurso patriarcal imperante.

4.- BIBLIOGRAFÍA:

- ARTAUD, Antonin (1967): *Heliogábalo*. Madrid, Fundamentos, 1972.
- BRATER, Enoch (1989): *Feminine Focus*. New York, Oxford U.P.
- CIXOUS, Hélène (1992): *La risa de la Medusa. Ensayos sobre escritura*. Madrid, Anthropos, 1995.
- CHURCHILL, Caryl. (1985): *Plays: One*. London, Methuen, 1994.
- DE PERETTI, Cristina (1989): *Jacques Derrida, texto y deconstrucción*. Barcelona, Anthropos.
- DELEUZE, Gilles (1988): *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós, 1989.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1976): *Rizoma (introducción)* Valencia, Pretextos, 1997.
- DERRIDA, Jacques (1967): *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- - - (1989): *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- DURAND, Gilbert (1960): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus, 1981.
- - - (1994): *Lo imaginario*. Barcelona, Del bronco, 2000.
- FORTE, Jeanie, (1990): “Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism” En Case, Sue E. ed., *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore, John Hopkins Univ. Press, pp. 251-269.
- FOUCAULT, Michel (1970): *El Orden del Discurso*. Barcelona, Tusquets, 1999.
- - - (1973): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1989.
- JAMESON, Fredric (1991): *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta. 1996.