

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPECTADOR CÓMPLICE DESDE EL METATEATRO Y LA AUTOFICCIÓN EN *DOÑA ROSITA, ANOTADA* DE PABLO REMÓN

THE CONSTRUCTION OF AN ACCOMPLICE SPECTATOR
FROM METATHEATER AND AUTOFICTION
IN *DOÑA ROSITA, ANOTADA* BY PABLO REMÓN

María RODRÍGUEZ ALONSO

Esad de Murcia / Unir
mariaroalonso@gmail.com

Resumen: A través de sus textos, Pablo Remón hace consciente al espectador de encontrarse ante una obra de ficción. De forma que la ilusión construida por Remón, acto seguido, se destruye revelando su condición de artificio, de pura convención. Si este recurso aparece ya en obras anteriores del autor, como *El tratamiento* o *Barbádos, etcétera*, alcanzará su máximo desarrollo en *Doña Rosita, anotada*, Premio Nacional de Literatura Dramática 2021. La estrategia metateatral más evidente en *Doña Rosita, anotada* es la alusión directa al proceso creativo, la creación artística como tema, tal como evidencia el título de la pieza. El Anotador mismo y sus vicisitudes ante la labor de adaptación de una obra comportan el asunto de *Doña Rosita, anotada*. Las implicaciones de la ruptura que supone la figura del Anotador van directamente dirigidas al espectador: ya no será pasivo o se limitará a aceptar como verdadero lo que se le ofrece en el escenario, sino que involucrará su propia imaginación y adoptará una posición frente a la realidad desarticulada que el teatro representa. En definitiva, el Anotador como eje metateatral de *Doña Rosita, anotada* desmantela la convención dramática que prescindía de la figura enunciativa típica de la narrativa y actúa como instancia intermedia vinculando sala y escenario, invitando al espectador a completar el hecho teatral.

Palabras clave: Metateatro. Autoficción. Espectador. Pablo Remón.

Abstract: Through his texts, Pablo Remón makes the spectator aware of being in front of a work of fiction. In such a way that the illusion constructed by Remón is immediately destroyed, revealing its condition of artifice, of pure convention. If this resource already appears in previous works by the author, such as *El tratamiento* or *Barbádos etcetera*, it will reach its maximum development in *Doña Rosita, anotada*, winner of the National Prize for Dramatic Literature 2021. The most evident metatheatrical strategy in *Doña Rosita, anotada* is the direct allusion to the creative process, artistic creation as a theme, as evidenced by the title of the play. The Annotator himself and his vicissitudes in the work of adapting a play are the subject of *Doña Rosita, anotada*. Consequently, the audience accepts that there is no desire on stage to imitate reality, but even to deform it as a way of accessing it. The implications of the rupture implied by the figure of the Annotator are directly addressed to the spectator: he will no longer be passive or limit himself to accept as true what is offered on stage, but

will involve his own imagination and adopt a position in front of the disarticulated reality that the theater represents. In short, the Annotator as the metatheatrical axis of *Doña Rosita, anotada* dismantles the dramatic convention that dispensed with the enunciating figure typical of narrative and acts as an intermediate instance linking room and stage, inviting the spectator to complete the theatrical event.

Keywords: Metatheater. Autofiction. Spectator. Pablo Remón.

El presente trabajo argumenta la necesidad de un espectador cómplice frente a la presencia de rasgos metateatrales y autoficcionales en la dramaturgia de Pablo Remón. Rasgos metateatrales, en tanto el texto dramático versa, entre otros temas, sobre la creación artística y existe al servicio de una puesta en escena que va más allá de la mimesis, que se recrea en la distancia entre lo representante —actor, escenografía, etc.— y lo representado —ficción teatral—, donde el espectador ya no puede tener un rol pasivo; y rasgos autoficcionales en tanto el texto del autor parte de material autobiográfico y hace coincidir autor/director/personaje conciliando a través del uso de recursos específicos realidad y ficción, involucrando de esta manera al público en la ficción y cuestionando la aparente realidad del patio de butacas.

Para ilustrar los procedimientos que vertebran la recepción de su teatro, nos detendremos en el análisis de *Doña Rosita, anotada* (2020), publicada por La una rota en el libro *Fantasmas* junto a su obra *El autor y la incertidumbre* en diciembre de 2020 y galardonado con el Premio Nacional de Literatura dramática en 2021. Para dicho análisis, atenderemos tanto al texto literario como al texto espectacular de *Doña Rosita, anotada*, estrenada el 7 de diciembre de 2019 en los Teatros del Canal bajo la dirección del propio autor.

Desde la irrupción de la llamada generación Bradomín a finales de los ochenta a la última escena se constata una nueva crisis del concepto de representación que queda abocado a sus límites desde la emersión de lo performativo o posdramático. Si la generación de los noventa podía ya perfilarse desde el empleo de recursos metateatrales, la experimentación con las categorías espacio y tiempo, la fragmentación de la acción dramática, el predominio de estructuras incoherentes, la intertextualidad o la presencia de medios audiovisuales y la influencia de sus códigos, la última dramaturgia acusa tales rasgos y los agudiza hacia la quiebra y problematización de la mimesis.

Según apunta Abuín en su intervención en el número de *Ínsula* dedicado a las «Reflexiones sobre la dramaturgia española actual», la última escritura teatral se caracteriza por:

llevar a escena los principios de conectividad (cualquier punto o elemento puede estar conectado con cualquier otro, como en una estructura en saltos), heterogeneidad (sus componentes no tienen por qué guardar una relación de similitud y responden a modos de configuración muy diversos, cuando no contradictorios), multiplicidad (el texto no es una unidad, se define por las líneas de fuga y su continuo devenir en direcciones cambiantes), ruptura asignificante (el texto se interrumpe como máquina semiótica y apela más a la sensorialidad del proceso) y cartografía (es mapa en lo que tiene de experimentación abierta sobre lo real, de construcción incesante y performativa de un recorrido semiótico (Abuín, 2015: 2).

Señala asimismo Anxo Abuín en el citado trabajo como la última escritura inaugura «la Edad del testimonio, con la creación de un espacio de lo personal (una autoficción o una autotopografía)» (2015: 3) mediante una importante profusión de los espacios del yo en lo teatral.

Si en la escena contemporánea son recurrentes las propuestas escénicas que hacen participe al espectador de su carácter procesual, en la obra de Remón, y concretamente en *Doña Rosita, anotada*, se hace patente este particular funcionamiento, no solo a nivel escénico, sino también desde el propio texto dramático. Remón materializa la paradoja por la cual la mostración al patio de butacas del proceso lejos de distanciarlo lo implica y lo predispone a una recepción activa. La obra de Remón se construye desde la experiencia propia del autor, incorporando el material biográfico al ficcional, por tanto, al carácter procesual señalado se suma la naturaleza autoficcional de su obra.

Es *Doña Rosita, anotada* una historia en la que Remón, tomando como punto de partida *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* de Lorca, reflexiona sobre el paso del tiempo y sobre el proceso de escritura, adaptación y representación de la propia pieza. Se trata de una obra de encargo, que responde a una petición, y que surge de una resistencia particular impuesta a Remón: adaptar y dirigir por primera vez un texto que no ha escrito él mismo.

Construye su dramaturgia Remón a partir del texto preexistente y del hecho mismo de su reescritura. El texto literario ya no tiene sus fundamentos exclusivamente en la realidad exterior o en la realidad interior sino también en la realidad literaria, o sea en la literatura misma. Según apuntaba Roland Barthes «Hoy, escribir no es «contar», es decir que se cuenta, y remitir todo el referente («lo que se dice») a este acto de locución» (Barthes, 1996: 43). No solo son protagonistas de *Doña Rosita, anotada* Rosita y el propio Remón, también lo es el teatro mismo.

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores es manipulada y reinterpretada según el dictado de Remón y la situación del entorno contemporáneo. Se enfrenta Remón al texto sin condicionantes previos, desarma la estructura y busca la verdadera significación de cada una de las palabras de Lorca. Se acerca al texto original y se mira en él, sugiriéndole estas analogías que aprovecha para la escritura de *Doña Rosita, anotada*.

Al comienzo de *Doña Rosita, anotada* el Anotador, trasunto de Pablo Remón al que interpreta Francesco Carril, se dirige al público para advertirle de que la función que está presenciando es un encargo. Dicho encargo, inicialmente, fue desestimado. Sin embargo, las fantasmales tías del Anotador, Carmen y Pilar, encarnadas por Fernanda Orazi y Manuela Paso, se le aparecerán haciéndole cambiar de opinión. Carmen y Pilar animan a su sobrino para que acepte la propuesta: «La Rosita. Eso es una preciosidad» (2020, p.29). Ellas se sienten identificadas con Rosita, alegan. Sucede que el Anotador, como consecuencia del encuentro con sus tías, recuerda a las mujeres que le cuidaron durante sus primeros años de vida. Su madre murió y, ahora que ha sido padre, vuelve la vista atrás para recordar el tiempo en que sus tías se hicieron cargo de él. Entiende, así, el Anotador, que la obra original de Lorca habla del transcurso de los años, de lo que el tiempo hace a las personas. Y motivado por estas reflexiones, tal y como confiesa al público, dice que sí, acepta definitivamente dirigir la función. Estas dos escenas, 0.1 y 0.2, por tanto, funcionan como introducción y enmarcan *Doña Rosita, anotada* en el proceso de su escritura. Es decir, a modo de prólogo, el Anotador informa al espectador y le descubre el proceso por el cual ha pasado *Doña Rosita, anotada* hasta llegar al presente de la representación. Hablará en primera persona del singular: «Seguí leyendo, intrigado» (2020, p.16) o «Este personaje, el ama, me estaba poniendo un poco nervioso» (2020, p.19). Y en primera persona del plural, refiriéndose a su equipo: «Y, si hacemos una elipsis, y vamos un poco más adelante» (2020, p. 20) o «Lo hacemos luego, gracias» (2020, p.25). Es esta una declaración de intenciones: Remón se sincera, habla al público sobre la propia obra desde su condición de adaptador y director.

En la voluntad de dialogar con la obra original de Lorca y buscando las emociones propias, recurre Remón al formato de obra anotada. *Doña Rosita, anotada* se conforma como sucesión de comentarios y digresiones que conectan ambos textos: el original de Lorca y el presente de Remón. Ejemplos de estas anotaciones que funcionan como una evidente estrategia metateatral pues aluden directamente al proceso creativo, a la creación artística como tema, son:

ANOTADOR: [...] Conocía la obra, aunque nunca había pensado dirigirla. De hecho, nunca había pensado en dirigir nada que no hubiera escrito yo (2020: 15).

ANOTADOR: [...] El monólogo final de Rosita, digo, que por si solo justifica toda la obra. Pero yo no lo entendía bien o lo que fuera. Así que llamé, dije que no podía hacerla, y me olvidé del asunto (2020: 18).

Esta lucha personal del Anotador, es decir, los problemas que experimenta como autor a la hora de enfrentarse al texto original para adaptarlo hacen que el espectador empatice desde el comienzo con su voz. Voz que, programada por el dramaturgo, guiará durante toda la representación la recepción de la obra. En la medida en que Remón comparte las vicisitudes durante el desarrollo de la creación y evidencia el proceso constructivo de la pieza nos invita a ponernos en su lugar. Así lo muestran sus sucesivas dudas:

ANOTADOR: [...] esto desde luego no lo voy a hacer así. No voy a sacar a nadie con mangas de jamón (2020: 18).

ANOTADOR: [...] no sabía como hacerlo sin convertirlo en un tópico (2020: 20).

ANOTADOR: [...] El caso es que yo no sabía como relacionarme con esta mujer (2020: 24).

Remón se preocupa por comprender *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, por traerla al espectador de hoy. De forma que el teatro de Remón habla de sí mismo. No existe, por tanto, una frontera clara entre la obra y la vida. Como dramaturgo comprometido, Remón busca una justificación para llevar a cabo su puesta en escena. Quiere encontrar las razones que le conecten con el clásico de Lorca. Solo así tendrá sentido aceptar el encargo. Así lo pone de manifiesto en palabras del Anotador:

ANOTADOR: [...] Esto, según otra nota al pie, era una copla popular de la época. Muy bien, pero ¿cómo se pone esto en escena, a día de hoy? [...] (2020: 21).

ANOTADOR: [...] la conversación banal de aquellas chicas me estaba dando que pensar. Tenían la edad que tiene Rosita al principio de la obra, pero ¿qué relación había con ella, si es que había alguna? ¿Qué sentido tenía- si es que tenía sentido- hacer Rosita a día de hoy? (2020: 22).

Si es el Anotador mismo y sus vicisitudes ante la labor de adaptación de una obra, constituyen la materia de *Doña Rosita, anotada*; también lo son por extensión otras referencias y preocupaciones propias de un autor: las tramas, los personajes, la literatura, el cine... El universo de referentes de Remón queda plasmado deliberadamente en su texto:

ANOTADOR: [...] Todas las ideas que podía tener sobre el personaje venían de otras obras, de películas... Florinda Chico en *Cría Cuervos*, por ejemplo (2020: 19).

ANOTADOR: [...] Eso del «jardín de ilusiones» me hace pensar en un libro que leí hace poco. Se llama *Otra vida por vivir*, y el protagonista es un escritor griego, Theodor Kallifatides [...] Y escribe: Me acordaba de las niñas del barrio. De las niñas y de sus nombres. Vivían en mi interior, en un prado propio, como flores vivaces (2020: 50).

No solo aparecen elementos metateatrales en la construcción de sus piezas, sino que son también recurrentes ciertas paráfrasis metaliterarias: «TÍA: Ay, no digas sandeces [...] / ROSITA: Qué bonita palabra, sandez» (2020: 43). Como autor Remón contagia a sus personajes el placer por la materialidad fónica de las palabras. Hace conscientes a sus personajes del valor y del poder de la lengua: «pero qué maravillosa palabra ¿no? Eléboro. Se notaba que había gozado cada palabra ¿Lo puedes decir otra vez?» (2020: 16).

De esta manera exhibe Remón en cada una de estas intervenciones su instrumento de trabajo, la palabra. Como Mayorga manifiesta en su discurso de ingreso en la RAE es el dramaturgo un apasionado carterista de palabras que camina «al acecho de palabras que, pinchadas en la plaza o en el metro, quizá merezcan una noche, cosidas a otras, subir al escenario» (Mayorga, 2019). El autor se asombra ante las palabras presentes en el texto original de Lorca y las alaba:

PETRA: [...] y no hay nadie en el mundo que traiga, no sé, algodones, una venda, o el precioso terrón de nieve.

TÍA: ¿Qué terrón de nieve? ¿Qué dices ahora?

ANOTADOR: [...] Perdón. Esto sí que es Lorca, tal cual. De repente el Ama dice: «El precioso terrón de nieve». No viene de ningún sitio. A mí me encanta. ¿Lo podemos decir otra vez? (2020: 45).

Remón disfruta del lenguaje presente en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Y quiere dejar constancia de ello, de la admiración y el respeto que le despierta el texto que osa adaptar. Si Remón subraya y exhibe el proceso de creación de la pieza como autor, decidiendo quiénes son sus personajes. también, su labor como director organizando a su equipo a ojos del espectador. Sus actrices alzan la voz, le piden instrucciones durante la representación y colaboran para la buena ejecución coral de la misma. Igual que asistíamos al proceso creativo de la escritura, asistimos también al proceso creativo de la dirección escénica. Así lo muestran los sucesivos ejemplos:

ACTRIZ 2: [...] La hago yo la nota al pie (2020: 17).

ANOTADOR: [...] así que llamé, dije que no podía hacerla, y me olvidé del asunto.

ACTRIZ 2: ¿Y qué hacemos? ¿Nos vamos? (2020: 25).

En su empeño por hacer consciente al público del carácter ficcional de la representación, Remón, como director, coloca al Anotador en la posición de un espectador más. De manera que este personaje se sienta, atento, a contemplar las escenas, tal y como lo está haciendo cada uno de los asistentes. No lo hará desde el patio de butacas. Sino integrado, como un elemento más de la escenografía. Y cuando considere oportuno intervendrá interrumpiendo, puntualizando, la acción. La ruptura sistemática de la ilusión teatral de la historia pondrá en evidencia la condición de actor de quién representa al personaje del Anotador —trasunto de Remón— pues combina este rol con otros personajes en la escena.

Se puede, por tanto, constatar como el tema metateatral, la reflexión sobre el propio proceso de creación —tanto dramático como escénico—, comportan un centro esencial en la construcción de

la pieza, recurriendo para ello, a menudo, a estrategias que quiebran la ilusión teatral y comunican el plano ficcional con el de la representación.

Otra de las estrategias metateatrales que emplea Remón es el uso de la diégesis. En *Doña Rosita, anotada* se manifiesta la estructura de monólogo narrativo ya presente en obras previas de Remón como, por ejemplo, *Cuarenta años de paz* o *El tratamiento*. A diferencia de las anteriores, aquí el narrador no cambia: el propio autor convertido en Anotador cuenta su historia, a propósito de la historia de Rosita. La obra se construye como un monólogo narrativo (diégesis) en el que se insertan escenas (mimesis) que ilustran y enriquecen el curso de la acción. Estos episodios miméticos aislados responden más a la épica brechtiana que a un esquema narrativo, clásico, conciso y acabado.

Lejos de existir una unidad de acción en el sentido aristotélico (capítulo V de *La Poética*), *Doña Rosita, anotada* superpone y se desvía en acciones secundarias que ponen en duda la jerarquía de la trama y la existencia de un eje principal único y definitivo.

La obra se construye, al igual que otros textos del autor, como un monólogo narrativo (diégesis) en el que se insertan escenas (mimesis) que ilustran y enriquecen el curso de la acción. Esto es, las anotaciones del Anotador se intercalan con el drama, estrictamente dicho, de Rosita. Estos episodios miméticos aislados responden más a la épica brechtiana que a un esquema narrativo, clásico, conciso y acabado. De esta forma se trazan paralelismos, relaciones entre las acciones y personajes del texto fuente y las vivencias propias del autor.

La diégesis en Remón, que se manifiesta mayoritariamente en los comentarios del Anotador, subrayan la falsedad que persigue evitar la identificación entre lo representante y lo representado, y la consiguiente disolución de lo representante. Remón, a través de la diégesis ejecutada por el Anotador, acentúa el plano de lo representante, esto es, evidencia la metáfora escénica. De forma que con sus palabras reclama el ejercicio imaginativo del espectador:

ANOTADOR: La tía señala un sofá grande que hay en el fondo de la habitación. Los hombres lo sacan lentamente como si sacaran un ataúd, dice Lorca. Es una imagen muy hermosa, pero no lo vamos a hacer. Hay que imaginarlo. ¿Lo podemos imaginar, por favor? (2020: 52).

Decir el espacio —«cortinas pesadas, oscuras, macetas enormes de terracota» (2020: 35)— o la acción —«Ahora está dormida, echándose la siesta» (2020: 35)— (diégesis) en vez de representarlos escénicamente únicamente (mimesis) ensancha la distancia entre lo imaginado y lo real, intensifica el salto que debe realizar la mente del espectador. La presencia de la diégesis en los textos de Remón está al servicio de la metáfora escénica, esto es, de acentuar la distancia entre lo que el espectador ve y lo que imagina. Es la figura del Anotador, la fundamental estrategia diegética, que en *Doña Rosita, anotada* estimula la imaginación del espectador.

Como se comprueba a través de diferentes ejemplos es el Anotador el mecanismo metafictional por excelencia de la pieza. Y funciona acompañando al espectador, comprometiéndolo e implicándolo. Pero he aquí la paradoja, ¿cómo puede ser efectivo este diálogo con el público si lo aleja de la ficción primera interrumpiendo el proceso mimético? Solo es efectivo si se entiende que el teatro toma como necesaria la participación activa del que observa. Es decir, el Anotador funciona en la medida en que durante el fenómeno teatral el público entiende la escena como si fuera parte de lo real. Es decir, el público acepta que no hay en la escena una voluntad de imitar la realidad, sino incluso de deformarla como modo de acceder a ella. Las implicaciones de esta ruptura que supone la figura del Anotador van directamente dirigidas al espectador: ya no será pasivo o se limitará a aceptar como

verdadero lo que se le ofrece en el escenario, sino que involucrará su propia imaginación y adoptará una posición frente a la realidad desarticulada que el teatro representa. En definitiva, el Anotador como eje metateatral de *Doña Rosita, anotada* desmantela la convención dramática que prescindía de la figura enunciativa típica de la narrativa y actúa como instancia intermedia vinculando sala y escenario, invitando al espectador a completar el hecho teatral.

Si la metafiction, ficción de la ficción que fabula sobre obras anteriores, que incluso inserta tramas de otros textos o incluye personajes conocidos, cruza la frontera y los dramaturgos se inclinan a usar la propia vida como materia prima entramos en el terreno de la autoficción. Es a propósito de lo ajeno, del transcurrir del tiempo en la vida de Rosita, de las palabras y los personajes de Lorca, que habla Remón de su experiencia propia: su estrenada condición de padre, la relación con las mujeres de su infancia, la muerte de su madre, sus inquietudes como dramaturgo. *Doña Rosita anotada* es una estructuración lingüística, el modo en que una conciencia organiza sus reacciones ante la lectura. Remón deconstruye la obra original de Lorca, deshace el texto fuente y lo disecciona a ojos del patio de butacas. Tal y como señala Pavis: «la desconstrucción trata de escapar de una interpretación última, limitada, correcta, contrastada, anclada en un significado indiscutible» (2014, p.60).

La voz del Anotador sale de la oscuridad de lo privado en la que habitualmente se instala el adaptador/director y sube a la luz pública de la escena, que habita con el resto de personajes. Comparten, por tanto, protagonismo Rosita y quien anota. Es decir, Remón realiza una confesión centrada en sí mismo y se convierte, no solo en comentarista de la obra de Lorca, sino también en su coprotagonista.

A través del recuerdo (la memoria de las tías, de la madre...), y a través del uso de las palabras, habrá necesariamente evocación, invención. Surge entonces lo que Sergio Blanco describe como un yo resultado de la conversión, y en consecuencia, de la traición. Es decir, el autor Anotador aparece proyectado ficcionalmente en *Doña Rosita, anotada* en una suma de hechos reales y elementos ficcionales que convierten la pieza en una obra de autoficción. Nuestro autor no se autoperfona en la escena, no contemplamos la realidad de su cuerpo. Sin embargo, coloca a alguien que, en su lugar, habla directamente a público, rompiendo la convención dramática en gestos más propios de los apartes, del teatro áureo... en definitiva, su afán por comunicar instala a Remón desde la figura del Anotador ajeno a la cuarta pared.

Remón va más allá de esta conversión. Se adelanta a las conjeturas que en el espectador pueda despertar su propuesta y él mismo, sumada su voz a la de otros personajes, ironiza sobre su autorrepresentación. Vemos como juega con el reconocimiento del pudor que supone desnudarse ante el público. Y como cuestiona la validez de su propia obra en los siguientes ejemplos:

MUJER DEL ANOTADOR: [...] Piensa en tus primas, por ejemplo.

ANOTADOR: [...] Pero no hables de mis primas, aquí delante de todo el mundo, por favor (2020: 24).

ANOTADOR: [...] Metes Tinder en una obra y luego tres años después Tinder ya no existe, no se entiende nada...

MUJER DEL ANOTADOR: O sea, ¿que tu obra va a durar más que Tinder? Ya te digo yo que no (2020: .25).

Despierta en el espectador más interés la perplejidad y las dudas de un dramaturgo de nuestros días sobre el encargo que ha recibido para representar un texto, que el conflicto que encierra Doña Rosita la soltera en un universo aislado y clausurado. Lo real —lo autoficcional— se articula como puerta de entrada a la ficción, a la representación que problematiza, se cuestiona y se suspende a cada paso.

Remón, exponente ya de la autoficción teatral española, lleva a buen puerto su necesidad de comunicación. Entrega en esta pieza a su público su vida fragmentada y debidamente intervenida mediante el juego teatral, interpelándonos sobre nuestras propias paradojas personales. *Doña Rosita, anotada* declara con éxito que hablar de sí, tal y como afirma Sergio Blanco (2018, p.82), es hablar de nosotros.

Referencias bibliográficas

- ABUÍN, Anxo (2015). «Reflexiones sobre la dramaturgia española actual», *Ínsula* 823-824, 2-3.
- ARISTÓTELES (2014). *Poética* (García Yebra trad.). Madrid: Gredos.
- BARTHES, Roland. (1977). «Introducción al análisis estructural de los relatos», en Silvia Niccolini (comp.). *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 64-121.
- BLANCO, Sergio. (2018). *Autoficción. Una Ingeniería del yo*. Madrid: El Punto de vista editores.
- GARCÍA LORCA, Federico (2007). *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Madrid: Austral.
- MAYORGA, Juan (2019). *Silencio / Razón de teatro. Dos discursos*. Segovia: La Uña Rota.
- REMÓN, Pablo (2018). *Abducciones*. Segovia: La Uña Rota.
- (2020). «Doña Rosita, anotada», *Fantasma*. Segovia: La Uña Rota, pp. 15-85.