

# Teatro político contra la utopía: *Famélica*, de Juan Mayorga

Markel Hernández Pérez. Universidad de Granada (España)

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

## Resumen

Según César de Vicente Hernando, el teatro político contemporáneo es una indagación de las estructuras de poder y procede mediante la desarticulación y crítica de las mismas para movilizar al público para que desarrolle su propia reflexión ideológica. El teatro político actual ya no es un teatro panfletario, el tipo de compromiso para con el espectador y su tiempo se configura mediante el diálogo que establece con él. La nueva dramaturgia política no tiene el objetivo de convencer al espectador, sino de cuestionar sus convicciones, enseñarle las estructuras dominantes y las ficciones del poder para transformarlo en un crítico de la sociedad.

En el siguiente estudio aplicaremos esta idea del nuevo teatro político a través de la obra *Famélica*, de Juan Mayorga, estrenada en 2015. Se trata de un texto dramático que indaga en el disenso social, enfrentando posturas ideológicas para disolver los consensos y que cada espectador tenga que desarticular sus propias certezas. La metodología de análisis de la obra de Mayorga se desarrollará mediante las disciplinas de la teatrología y la filosofía, debido a la doble dimensión literaria y filosófica que presenta el texto.

**Palabras clave:** Juan Mayorga, teatro político, dramaturgia contemporánea, compromiso, poder.

## Abstract

### Political theatre against the utopia: Juan Mayorga's *Famélica*

According to César de Vicente Hernando, contemporary political theater is an investigation into power structures, proceeding through their disarticulation and critique in order to mobilize the audience to develop its own ideological reflection. Current political theater is no longer pamphlet-like; the type of commitment to the audience and its time is shaped through the dialogue it establishes with them. The new political dramaturgy does not aim to convince the audience but to question their convictions, showing them the dominant structures and the fictions of power to transform them into critics of society.

In the following study, we will apply this idea of the new political theater through the play *Famélica* by Juan Mayorga, premiered in 2015. It is a dramatic text that explores social dissent, confronting ideological positions to dissolve consensuses and compel each spectator to dismantle their own certainties. The methodology for analyzing Mayorga's work will be developed through the disciplines of theater studies and philosophy.

**Keywords:** Juan Mayorga, political theater, contemporary dramaturgy, commitment, power.



# Teatro político contra la utopía: *Famélica*, de Juan Mayorga

Markel Hernández Pérez. Universidad de Granada (España)

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

## § 1. Introducción

Juan Mayorga (Madrid, 1965) es el dramaturgo español vivo más representado a nivel mundial. Su mayor producción dramática se enmarca, a grandes rasgos, dentro de un teatro que vela por la visibilización de los seres marginados por la historia, siguiendo la filosofía de Walter Benjamin. La influencia del filósofo y su lectura histórica está presente en toda la obra de Mayorga desde que él hizo su tesis doctoral sobre Benjamin, titulada *La filosofía de la historia de Walter Benjamin* (Mayorga, 1997).

En la tesis doctoral, Mayorga articula la tesis benjaminiana de que la lectura de la historia debe articularse en torno a tres conceptos. El primero de ellos es la idea de la «*Erfahrung*» ('experiencia plena'), una forma de conocimiento arraigada en la tradición y el saber colectivo, en la cual los individuos pueden encontrar un sentido más amplio y duradero de las cosas, en contraste con el conocimiento puramente técnico o especializado (Mayorga, 1997). El segundo concepto de Benjamin es el «estado de excepción», la estrategia de poder de un soberano que, bajo la justificación de la suspensión de la ley y de los derechos, ejerce la represión y el control sobre las clases populares y los sujetos disidentes (*idem*). En la era de la Modernidad, el estado de excepción es la regla, por lo que Benjamin llama a los oprimidos a tomar conciencia de ello y a transformar las estructuras de poder, en lugar de ofrecer una adaptación pasiva. La tercera idea de Benjamin es la «imagen dialéctica» (Benjamin, 2009), una convergencia entre el tiempo pasado y el presente, de forma que la experiencia histórica ofrezca una interpretación y crítica de la situación actual que no se lograría mediante la causalidad. La imagen dialéctica es una crítica hacia el progreso como motor histórico, ya que desvela la repetición de las crisis históricas.

Ejemplo de la aplicación práctica de estos principios benjaminianos en su teatro son sus obras *El cartógrafo* (2017), sobre los judíos del gueto de Varsovia; *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), sobre la mercantilización de la muerte del animal en el zoo de Barcelona; *La paz perpetua* (2009), sobre unos perros compitiendo por llegar a ser perros antiterrorista y los dilemas éticos que se les plantean; *Himmelweg* (2003), sobre cómo representar la tanatopolítica con los prisioneros del campo de concentración de Auschwitz; o *La tortuga de Darwin* (2008), una revisión de la historia del siglo XX desde la marginación y la historia desde abajo.

Todas ellas se estructuran en torno a experiencias violentas que sirven para interpretar las relaciones de poder entre diferentes sujetos, como señala el propio dramaturgo en una entrevista: «Mi teatro es una indagación acerca de la violencia, la cual entiendo como dominación de un ser humano o de una realidad sobre otro ser humano» (Gabrielle, 2009: 173). El teatro de Mayorga se convierte así en una indagación de las estructuras de poder, siguiendo la línea de dramaturgia política de Vicente Hernando (2013; 2018).

## § 2. *Famélica*

Para esta investigación, escogemos su obra *Famélica*, estrenada en 2015 en el Teatro del Barrio. Se trata de un texto que se separa de la línea de componente histórico y social para adentrarse en la crítica política esencial. Además, no ha recibido tanta atención por la crítica académica, a diferencia de las otras obras del autor antes citadas. En cualquier caso, dentro de la obra se aprecia la presencia de las tres ideas benjaminianas antes citadas.

*Famélica* tiene lugar en una empresa con diferentes sedes por todo el planeta, donde la extensión internacional representa la conquista del neoliberalismo a escala mundial y el alcance de la globalización. A pesar de que en ningún momento se revela a qué se dedica exactamente, la empresa retrata las dinámicas de una organización jerárquica y no democrática con una finalidad económica, y exhibe los mecanismos de poder que rigen la estructura. En ella, las relaciones son desiguales desde la cúpula hasta los empleados, y se perciben los efectos nocivos del capitalismo en el comportamiento humano, evidenciando así el utilitarismo y la falta de solidaridad en las relaciones

asimétricas entre compañeros: «Las consecuencias humanas y patológicas del funcionamiento de la empresa capitalista [...] la degradación de las relaciones interindividuales que implican la organización neo-liberal del trabajo y las técnicas modernas de gestión personal» (Dutoya, 2019: 268). En esta empresa se ha iniciado el proyecto secreto de crear una célula comunista para solucionar la infelicidad de los trabajadores en sus puestos y la deshumanización consecuente, con el objetivo de tratar de liberarse de la dominación empresarial.

Antonio, consejero delegado, y Palmiro, su chófer, han convocado a Enrico, un empleado raso, a una reunión clandestina para invitarle a formar parte de la organización comunista. El objetivo de la organización es subvertir la productividad de la empresa para resistirse al modelo capitalista desde el interior del mismo (no trabajar, falsificar las estadísticas e intervenir en la evaluación). Esto permite a los socios dedicar el tiempo libre para su pasión oculta, aficiones de los más inusuales, como se dirá más adelante: «Una pasión es un ámbito de libertad. Un espacio donde desplegar tu humanidad sin la coerción del capital» (Mayorga, 2016a: 70). El elemento de la pasión recoge la idea benjaminiana de la «*Erfahrung*» ('experiencia plena'), (Mayorga, 1997), en la medida en que la pasión desarrolla la identidad de los trabajadores frente al conocimiento técnico de la identidad trabajadora. Así, el proyecto nace para desalienar a los trabajadores dentro de la empresa y de las dinámicas neoliberales del trabajo que deshumanizan a los sujetos y provocan la «pérdida de la identidad como ser social para convertirse únicamente en ser trabajador» (Dutoya, 2019: 269-270).

Cuando los trabajadores dedican la mayor parte de su vida a la empresa y no a sus pasiones, con la consecuencia de su falta de individualidad e infelicidad, los sujetos se convierten en «*homo laborans*» (Arendt, 2011). Son sujetos atrapados en la ciclicidad de la actividad laboral sin que puedan desarrollar su actividad política y experiencia humana. Formar parte del proyecto comunista implica devolverles su identidad social y la determinación de su singularidad por medio de su pasión. El primer paso para ello es un cambio de nombre para librarse de la identidad de empleado alienado y forjar una nueva en base a su pasión. Por eso, el resto de los personajes toman su nombre de referentes comunistas: Antonio Gramsci, Palmiro Togliatti, Enrico Berlinguer y, quien aparecerá posteriormente, Rosa Luxemburgo. Antonio, el líder del

proyecto, le plantea a Enrico la posibilidad del establecimiento de la dialéctica comunista dentro de las dinámicas de la empresa para lograr que este sea feliz y que cumpla su pasión:

ANTONIO.— A día de hoy, la idea comunista no puede realizarse como alternativa al modo de producción capitalista. Puede realizarse dentro del modo de producción capitalista. Es dentro de la empresa capitalista donde los trabajadores pueden, a día de hoy, hacer realidad la idea comunista. [Mayorga, 2016a: 15]

La revolución contra el sistema debe hacerse desde dentro del mismo y desde los miembros de la clase media. Antonio también le recomienda a Enrico la lectura de las obras de Engels, Gramsci y, claro, Marx. Así, se asegura del adoctrinamiento del nuevo miembro en la célula, con la promesa de que estas lecturas generarán una liberación intelectual del sujeto, al ilustrarle otras formas de vida posible fuera del capitalismo, lo que a su vez romperá con las dinámicas deshumanizadoras internas de la empresa. Ejemplo de esto es la falta de creación de comunidad a través del distanciamiento de los empleados, que solo hablan de cosas de la empresa y no se conocen personalmente a pesar de compartir espacios comunes: «ROSA.— Seis meses llevas aquí y no hemos cruzado una palabra que no tenga que ver con esas carpetas. Seguro que compartimos intereses que no están en estas carpetas» (Mayorga, 2016a: 22).

Poco a poco, Enrico descubre las contradicciones y manipulaciones del proyecto comunista. Con ellas es con lo que se cuestiona «la contra-utopía pseudocomunista» (Dutoya, 2019: 273). Para empezar, la iniciativa comunista requiere financiación económica que sale del propio bolsillo de Enrico (dos tercios de su nómina, concretamente); ya que como le señala Palmiro, ninguna revolución sale gratis. El dinero del que dispone la organización es de todos y de nadie al mismo tiempo, pero resulta que siempre pagan los mismos, los de abajo de la organización.

En segundo lugar, Enrico apunta que después de cada reunión entonan *La Internacional* y le parece hipócrita cantar «en pie famélica legión» cuando ninguno de ellos pasa hambre y sugiere cambiar la letra de la canción (esta contradicción es lo que da título a la obra). Sin embargo, Palmiro le argumenta que en la organización fundada por Antonio solo se aceptan las ideas que han salido del líder, de modo que la falta de democracia se opone al modelo participativo presentado inicialmente: «ANTONIO.—

La clase ha de ser dirigida por aquellos que comprenden los intereses de la clase. La dirección —que toma históricamente distintos nombres (gobierno popular, comité central, soviét...)— es la autodirección de la clase» (Mayorga, 2016a: 43).

Tercero, a pesar de que Antonio, líder del proyecto, proclama que tiene una relación de igualdad con el resto de los miembros, hay una relación subordinante con Palmiro, su chófer. Palmiro sueña que sea Antonio quien conduzca para él y se inviertan sus roles de autoridad y las categorías socio-profesionales de la jerarquía empresarial impuesta por el modelo capitalista. Como se ve, es en estos dos últimos puntos donde se da el concepto benjaminiano del «estado de excepción» (Mayorga, 1997), que refleja la estrategia de poder de Antonio para justificar su control sobre el sistema.

Cuarto, la ausencia de mujeres en el proyecto (con la excepción de Rosa). Esto es debido a la reticencia de los hombres a su participación, alegando que no están preparadas, lo que deja entrever que se trata de una revolución masculina excluyente y no del todo social.

Quinto, solo pueden pertenecer al proyecto un diez por ciento de los empleados elegidos por los mandatarios autoproclamados. Es una oligarquía elitista la que dirige y otorga a los miembros el privilegio de no trabajar para dedicarse a su pasión (aunque es contracultural para los empleados, ya que han sido educados para aportar valor a la empresa) y tener la protección de no ser despedido por la empresa por la consecuentemente falta de productividad, pero la empresa sí despide a los trabajadores de menor rango.

Sexto, Antonio y Palmiro han contratado actores (Rosa es una, en realidad) que fingen ser empleados a los que culpan de la baja productividad de la empresa y sirven como chivos expiatorios a quienes despiden. Pero el simulacro de los actores ha devenido acto real, de la misma forma que la base del capitalismo es el fingimiento de la adecuación del sistema:

ANTONIO.— La base de nuestro proyecto es la mentira universal. Si alguien dijese la verdad, lo crucificarían. ¿Quién quiere la verdad? [...] Esta empresa está llena de incompetentes cuyo único trabajo es que no se sepa que lo son. Obedecen al lema de nuestro tiempo: «Que no se sepa». [Mayorga, 2016a: 41]

En el capitalismo, los trabajadores fingen que no trabajan igual que los actores de la fábula fingen que son trabajadores y no trabajan: «La simulación constituye una estrategia de resistencia del empleado frente a la alienación» (Jean-Pierre Durand como se citó en Dutoya, 2019: 277). El capitalismo se construye sobre la idea del simulacro, que ha sustituido a la realidad, y el proyecto pseudocomunista es también una representación manipulada que refuerza la alienación y el control social sin que suponga una crítica radical y una acción revolucionaria (Debord, 2008).

Con todo, la revolución comunista que pretende implantar Antonio desde dentro de la empresa resulta irregular e insuficiente. Sin embargo, se aprecia el objetivo de establecer una red de cuidados y empatía entre los sujetos: «El capital separa a cada hombre de sí y del resto. Comunismo significa cuidarnos los unos a los otros y lo humano que hay en nosotros» (Mayorga, 2016a: 48).

Más allá de las contradicciones inherentes del proyecto comunista de la empresa, una nueva amenaza lo pone en peligro: la aparición de otro proyecto reaccionario contra el capitalismo, en este caso se trata de un proyecto anarquista. La presencia del movimiento anarquista dentro de la empresa desvela las incoherencias ideológicas del líder comunista Antonio, quien teme a los anarquistas porque considera que no se puede razonar con ellos y son excesivamente pesimistas y violentos.

Rosa, que es una de las actrices contradas por Antonio y Palmiro, se ha convertido en la líder del movimiento anarquista y declara que seguirá los objetivos políticos inspirados por los anarquistas de la Comuna de París de 1871 según Kropotkin: «ROSA.— Vamos a entregar la empresa al pueblo. Nuestros principios son la fraternidad universal, la confiscación sistemática, la abolición del dinero, la restauración del trueque y la paralización de cualquier medio de transporte» (Mayorga, 2016a: 76). Con este segundo movimiento ideológico, Mayorga equipara los clichés de las dos ideologías para asemejar sus mismos objetivos sociales y también los prejuicios de unos sobre otros. Ninguna utopía, ni la comunista ni la anarquista, están haciendo las cosas bien por el triunfo de su proyecto contra el capitalismo, sino que están perpetuando las dinámicas capitalistas dentro de los miembros de sus respectivos proyectos.

Las dos facciones se enfrentan entre sí y estalla una guerra caótica e ideológica en la empresa. La crisis lleva al consejo administrativo de la empresa a nombrar a alguien

para que resuelva la situación, así que nombran a Rosa como consejera delegada. Es decir, una actriz que ha sido contratada por Antonio y Palmiro dentro de su movimiento comunista para simular que trabaja y que posteriormente ha sido proclamada líder del movimiento anarquista opositor termina siendo la que mayor poder representativo tenga. Con esto Mayorga critica que el sistema (todo sistema) beneficia la simulación y no la realidad.

La mentira vence a la verdad. Rosa, un personaje fingidor, ha dominado los procedimientos empresariales mejor que los propios trabajadores y aplica los ideales de todos los proyectos en los que participa, el comunista, el anarquista y el propio funcionamiento capitalista de la empresa: « ROSA. — Para demostrar la inconsistencia de un sistema, hay que llevar el sistema hasta sus últimas consecuencias. Voy a hacer que la empresa colapse estrangulada por su propia lógica» (Mayorga, 2016a: 84). Todo sistema es inconsistente por las propias contradicciones internas que lo componen, todo sistema contiene en sí mismo su propia destrucción en su lógica inherente, todo sistema está abocado al fracaso.

Ante la destrucción de todo sistema conocido, Rosa como nueva consejera delegada declara la regeneración de la empresa y la fundación de un nuevo sistema lejos de las ideologías caducas del siglo XIX, para el cual debe prescindir de los dirigentes del anterior. Por ello, despide a Antonio y Palmiro, y también a los miembros de la célula anarquista. La instauración de un nuevo sistema configura la idea benjaminiana de «imagen dialéctica» (Benjamin, 2009), estableciendo la idea de la repetición de las crisis históricas y la desconfianza hacia el progreso: todo sistema está condenado a fracasar y repetirse cíclicamente. La historia no avanza sino cometiendo las mismas equivocaciones.

Pero Enrico se une a los dos despedidos dimitiendo de su puesto de trabajo y con una actitud diferente con la que empezó la obra. Enrico ya no es infeliz en su trabajo, porque ha aprendido de la experiencia del fracaso del proyecto comunista y quiere seguir adelante construyendo comunidad junto a sus compañeros.

### § 3. Conclusiones

La empresa de *Famélica* funciona como un microcosmos: «Permite revelar el funcionamiento ávido de la economía neoliberal que se ha vuelto patente en

circunstancias de crisis económica» (Dutoya, 2019: 278). La crisis económica y el auge de las dinámicas neoliberales han subsumido no solo las estructuras y las lógicas de los sistemas, sino también las relaciones interpersonales y sus mecanismos relacionales. El experimento interno que se hace en *Famélica* desvela la alienación de los sujetos trabajadores y el despotismo de mercado, y demuestra que la inestabilidad de un sistema no es intercambiable por otro sistema igualmente inestable, puesto que ninguna de las alternativas propuestas convence al espectador. Justo ahí reside el carácter político del dramaturgo, en que analiza las carencias de una estructura política, la critica y propone soluciones de mejora. El autor aplica estas propuestas para invitar al espectador a la desconfianza y que desarrolle su propia crítica.

Si *Famélica* se inscribe dentro de una dramaturgia política no es solo por el planteamiento y subversión de la jerarquía empresarial que presenta, sino también, porque es una obra crítica que va contra la idea de la utopía, sin buscar un consenso entre los espectadores, sino todo lo contrario: el disenso. El arte político muestra, señala y nombra las señales de la dominación y se convierte en una práctica social mediante el disenso que, según Rancière, no es la confrontación de ideas o sentimientos opuestos: «*C'est le conflit de plusieurs régimes de sensorialité*» (Rancière, 2008: 66). El disenso pone en crisis las estructuras de la experiencia sensible propias del régimen artístico. La obra de Mayorga enfrenta a los espectadores ante la imposibilidad de uniformarlos bajo una misma idea:

Si el teatro es político no por su capacidad de agregación sino de desagregación, no porque confirme convenciones tribales sino porque las disuelve, dejando a cada espectador a solas consigo mismo [...] no alagando sus pasiones sino debilitando sus certezas. [Reyes Mate, 2016: 94-95]

El acierto de Mayorga es que la obra ofrece al espectador nuevas alternativas posibles de pensamiento y que se enfrente a sus propias convicciones, extendiendo la visibilidad de lo invisible y la sensibilidad (su propia ideología), aunque después las critica. Pero así es cómo le incita a reflexionar, sin ofrecerle una tesis determinada que le convenza, y animándolo a investigar nuevas soluciones para el conflicto planteado. La obra activa la polémica ideológica y hace que los espectadores oscilen entre el extrañamiento y la identificación, la empatía y la antipatía, la adhesión y la disensión (Brignone, 2016: 279).

*Famélica* obliga al espectador a buscar nuevas respuestas ante el sufrimiento social de los trabajadores y denuncia el despotismo del mercado a través de la crítica al proyecto comunista, el anarquista y también la propia estructura capitalista inicial: «Ninguno de los proyectos puede convencer al espectador, y sin embargo, todos buscan alternativas —o imitaciones— frente a la lógica del mercado, buscan ahondar en la crisis de los ideales, en la crisis del capitalismo» (Spooner, 2019: 289). Si Mayorga hubiera dado una solución concreta, una verdad absoluta del conflicto, pecaría de un panfletarismo pretencioso que es precisamente lo que pretende criticar.

La complejidad de cualquier estructura requiere una respuesta con igual complejidad, no se puede ofrecer un mensaje de intención política que imponga inherentemente una postura política concreta, porque eso sería la resolución de conflicto como lo hace el teatro burgués. La falta de resolución produce una dialéctica política más productiva, porque permite que el espectador se haga más preguntas que si hubiera una respuesta o resolución definitiva:

*It is the very lack of a solution in the real world that is productive in political terms. The contradiction between the unresolved social situation in the world and the imaginary resolution of the social situation inside the theatre is in itself a productive dialectic. This gap provides an impetus to take action to bring the social solution imagined in the performance into actual being. [Grochala, 2017: 47]*

243

eikasía  
N.º 137  
Extra, junio  
2026

Le corresponde al espectador, y no al dramaturgo, imaginar esas otras alternativas mejores. La respuesta concreta de la problemática habría cercenado toda posibilidad de reflexión y movilización del espectador. En palabras del propio Mayorga:

Extender lo visible es la primera contribución política del teatro. Extender la sensibilidad, la memoria del espectador. Mostrarle que algo es distinto de lo que parece, que algo podría ser distinto de como es, que algo pudo ser distinto de como fue. Darle a ver el orden dominante, los sentidos de realidad contruidos por el poder, las ficciones del poder. Darle medios —antes que nada, palabra— para crear sus propias ficciones. Hacer de él un crítico. [Mayorga, 2016b: 94]

Con su intrincada complejidad de las ficciones dentro de los sistemas de poder, donde la simulación supera a la realidad, donde un proyecto emerge dentro de otro, *Famélica* se convierte en un espejo de la complejidad de las estructuras de poder que

resultan invisibles. El poder construye ficciones que gobiernan la sociedad. Esa es la ficción a la que llamamos Estado.

## Bibliografía

- Arendt, Hannah (2011), *La condición humana* (Ramón Gil Novales, trad.). Barcelona, Paidós.
- Benjamin, Walter (2009), *Libro de los pasajes* (Isidro Herrera Baquero, trad.). Madrid, Akal.
- Brignone, Germán (2016), «Claves en la dramaturgia de Juan Mayorga (multiplicidad y complejidad)» en José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid, Antígona, pp. 265-281.
- Debord, Guy (2008), *La sociedad del espectáculo* (José Luis Pardo, trad.). Valencia, Pre-Textos.
- Dutoya, Claire (2019), «La empresa en escena: teatro de una sociedad en crisis», en Mónica Molanes e Isabelle Reck (eds.), *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Visor, pp. 265-280.
- Gabriele, John P. (2009b), *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo, KRK.
- Grochala, Sarah (2017), *The contemporary political play. Rethinking Dramatical Structure*. Londres, Bloomsbury.
- Mayorga, Juan (2017), *El cartógrafo*. Segovia, La Uña Rota.
- Mayorga, Juan (2016a), *Famélica*. Segovia, La Uña Rota.
- Mayorga, Juan (2016b), *Elipses*. Segovia, La Uña Rota.
- Mayorga, Juan (2009), *La paz perpetua*. Oviedo, KRK.
- Mayorga, Juan (2008), *La tortuga de Darwin*. Madrid, Ñaque.
- Mayorga, Juan (2004), *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Madrid, Ñaque.
- Mayorga, Juan (2003), *Himmelweg*. Málaga, Teatro Alameda.
- Mayorga, Juan (1997), *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Tesis doctoral.
- Rancière, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*. París, La Fabrique.
- Reyes Mate, Manuel (2016), «Memoria histórica y ética de las víctimas», en *Página Abierta*, 242, <<http://www.pensamientocritico.org/manrey0316.htm>>, [01/12/2024].
- Spooner, Catherine (2019), «Hacia una lectura dialéctica de la crisis. *Famélica* y *Reikiavik*: variantes posibles en el mapa de un mundo en peligro», en Mónica Molanes e Isabelle Reck (eds.), *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Visor, pp. 281-295.
- Vicente Hernando, César de (2018), *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Madrid, Centro de Documentación Crítica.
- Vicente Hernando, César de (2013), *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid, Centro de Documentación Crítica.