



Artículo de Revisión - DOI: <https://doi.org/10.23754/telethusa.151704.2022>

# El Cuerpo Creador en Transformación. La Maternidad en “Grito Pelao” de Rocío Molina

*The creative body in transformation. Maternity in “Grito Pelao” by Rocío Molina*

María Cabrera Fructuoso, PhD. (1,2) Email contacto: [maria.cabrera@cchs.csic.es](mailto:maria.cabrera@cchs.csic.es)

Cintia Borges Carreras, PhD. (3,4)

(1) Instituto de Historia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, España.

(2) Departamento de Humanidades. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid, España.

(3) Departamento de Historia del Arte y Musicología. Universidad de Oviedo. Oviedo, España.

(4) Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, España.

Recibido: 24 ene 2022 / Revisión editorial: 09 feb 2022 / Revisión por pares: 28 feb 2022 / Aceptado: 09 mar 2022 / Publicado online: 11 mar 2022

---

## Resumen

La maternidad supone en el ámbito de la creación un lugar desde el que transformar narrativas, desde un “yo” en el que se entremezcla la “mujer-artista” y la “mujer-madre”. Es objetivo de la investigación analizar las implicaciones de este tipo de metamorfosis corporal, artística y estética, a través de las distintas artes, y del baile flamenco en particular. Para ello, la obra de Rocío Molina “Grito Pelao”, resulta un paradigma importante dentro del tratamiento coreográfico del cuerpo de la mujer en el proceso creativo escénico. De esta manera, en la teatralización del baile flamenco contemporáneo la escena se convierte en un espacio de investigación performativa en el que se cuestionan los estándares corporales y la identidad del artista, promovido por las necesidades expresivas del intérprete-creador. Fuente de vivencias para la construcción de una memoria que se hace archivo a través del repertorio.

## Palabras Clave

Baile flamenco, corporalidad, identidad, mujer-madre, teatralización actual.

---

## Abstract

In the field of creation, motherhood represents a place from which narratives are transformed, from an «I» in which the «woman-artist» and the «woman-mother» blend. The aim of the research is to analyse the implications of this type of bodily, artistic and aesthetic metamorphosis through the different arts, and flamenco dance in particular. To this end, the work of Rocío Molina «Grito Pelao», is an important paradigm within the choreographic treatment of the female body in the creative stage process. In this way, in the theatricalisation of contemporary flamenco dance, the stage becomes a space for performative research in which the body standards and the identity of the artist are questioned, promoted by the expressive needs of the performer-creator. A source of experiences for the construction of a memory that becomes an archive through the repertoire.

## Keywords

Flamenco dance, corporeality, identity, woman-mother, current theatricalization.

## Introducción

La incorporación de la condición reproductiva femenina como objeto de investigación en el contexto escénico-artístico supone en sí misma una reivindicación al cambio, a la adecuación cíclica vital del ser humano y a la exhibición de un rol socializado. Su representación estética se convierte en signo ideológico por el que re-pensar lo hegemónico a partir de otras gestualidades que no codifiquen y que deconstruyan estructuras. La inclusión del proceso de gestación como sujeto y objeto del proceso creativo de la mujer – coreógrafa y bailarina de su maternidad– activa además un pensamiento crítico que toma el discurso feminista como herencia narrativa. Pues, la reproducibilidad procreadora, como desarrolla Adrienne Rich [1], convive en una doble vertiente: experiencial e institucional, retroalimentada a pesar de los efectos negativos que tiene en la constitución de una supuesta identidad femenina. Por otra parte, este estudio supone acceder a conceptos sociológicos, míticos, simbolistas y antropológicos por los que componer el análisis coreográfico, que piensen la obra desde una visión plural.

Los estereotipos que fundan la simbología subyacente tras la maternidad presentan a la mujer, según Baptista [2], como una entidad alejada de la razón. Es su capacidad de parir lo que la instituye como ser social, vinculada a la naturaleza animalizada y salvaje de la Madre Tierra. Su cuerpo, como objeto representacional en la cultura, el arte y las ciencias, asume un "habitus" compuesto desde una visión patriarcal, política y cultural, que toma la naturaleza como pretexto para justificar una imagen de feminidad distorsionada. "Habitus" corporal, recuperando la noción sociológica de Pierre Bourdieu, por estar determinada a estándares de percepción interiorizados dentro de un grupo social, que si bien, según Méndez [3] no siguen pautas concretas de reproducción, sí son parte del entramado de presunciones que componen las identidades del ser mujer o del ser hombre en la sociedad. Y, por consiguiente, influye en cómo debe ser mimetizada la maternidad en un pensamiento artístico-estético, pues dentro del "habitus" se han sistematizado los aspectos que determinan "percepción, pensamiento y acción" (p. 25) [4] en un entorno concreto.

No se trata de hacer del cuerpo un instrumento que vehicule el lenguaje de otros, sino de otorgarle el sentido mismo de su propia inherencia. El comunicar del cuerpo se convierte en un aspecto espectacular, simbólico, artístico y estético,

pero también psicosocial, identitario, subjetivo y autorreferencial. Las artes, en especial el flamenco, objeto de estudio del presente artículo, lejos de arroparlo lo exponen a la interpretación, a hacer-se "texto" en la encarnación de un discurso que ha de ser mirado. Su entidad, en tanto a ser una estructura corpórea de la que emerge un lenguaje escénico, apela al posicionamiento crítico, a la turbación de lo preestablecido, a la ruptura de las fronteras impuestas, a ser en sí, responsable con la alteridad, con lo emergente o con lo dialéctico hacia una metamorfosis de significados que se expresan desde la acción motriz.

«El cuerpo de la madre, tratándose de un lugar fragmentado, agrietado, habitado por pulsaciones elementales que existen "antes" que el lenguaje y el sentido, es necesariamente un lugar de exilio, un lugar de desorden y de una extrema singularidad en relación con el orden colectivo de la cultura» (p. 148) [5].

Cuerpo, figura y presencia de la madre que resulta fuente, mensajera y tejedora de una memoria que, ya desde la transmisión oral del conocimiento del flamenco, resulta un canal esencial de aprendizaje de este arte. Muestra de ello son los ejemplos que se encuentran en las letras de numerosas piezas como las que recoge Antonio Machado Álvarez "Demófilo" en "Cantes flamencos y cantares" [6] en las que se menciona a la madre como punto de inflexión en la vida:

"Maresita mía,  
en un laito e mi corazón  
te traigo metía" (p: 254) [6].

Cuerpos maternos que transfieren a la esfera personal el ámbito profesional, teatralizado este en la danza española y especialmente visible en el proceso de configuración del baile flamenco, como género escénico.

El tema de la maternidad y el cuerpo de la mujer en transformación aparece desarrollado principalmente por artistas creadoras femeninas. Artistas que se sirven de su cuerpo como vehículo transformador, ideológico, social y artístico. Entendiéndolo como memoria, como hogar donde habitan nuestras emociones, sueños, vivencias o recuerdos. De ahí que el objetivo del artículo sea exponer el tratamiento coreográfico de la maternidad, desde un cuerpo femenino discursivo, capaz de experimentar su propia metamorfosis en la escena coreográfica a partir de sus vivencias.

Se hace un recorrido teórico de corte feminista en torno a los significados que se le asignan al cuerpo de la mujer en su condición de "madre", a partir de fuentes bibliográficas especializadas, como herramientas metodológicas. En cuanto al análisis coreográfico con perspectiva de género, se ha consultado la fuente primaria del ballet "Grito Pelao", además de fuentes hemerográficas en forma de entrevistas y críticas de la obra.

## El cuerpo de la maternidad en la creación artística

La danza recompone las miradas coreografiadas desde este cuerpo de la "artista-mujer-madre" consagrado a tabúes mitificados que han de purgarse. Según Basaglia, un tipo de huída que nace desde lo corporal: "Su liberación debe atravesar el cuerpo para llegar a proponer nuevamente un cuerpo natural y una figura social, nacidos de la ruptura de la identificación que ha sido artificialmente construida" (p. 19) [7].

Al hablar en estos términos, el arquetipo de la Gran Madre –o del "Gran Femenino"–, subyace tras el imaginario inconsciente que provee de los patrones psicosociales incorporados al acervo cultural y artístico. Se adhiere a la corporalidad, pues es en ella donde es manifestada su esencia natural. "La mujer es aquí órgano e instrumento tanto de la transformación de su propia estructura como de la del infante dentro y fuera de ella" (p. 45) [8]. En cuyo caso, Neumann [8] expone a la maternidad, como una de las tres etapas místicas transformadoras en la experiencia de ser mujer, antecedida por la menstruación y seguida por el amantamiento. Estados que se vuelven "carne" en la variabilidad física del cuerpo sexuado de la bailarina. En un cuerpo, el de la mujer, que ha sido juzgado por el utilitarismo comunal dentro de la sociedad, un cuerpo animalizado en su esencia salvaje, alimento en la crianza, cobijo de la humanidad. El cuerpo, [...]

«[...] un territorio de contradicciones: un espacio investido de poder y una vulnerabilidad aguda; una figura maléfica y la encarnación del mal; un cúmulo de ambivalencias, muchas de las cuales han servido para descalificar a las mujeres y apartarlas del acto colectivo de la cultura interpretativa» (p. 157) [9].

La otredad de su existencia hace cuestionar su propia identidad en un marco androcéntrico pautado por su capacidad biológica, hecha mito en un entorno doméstico de sacrificio altruista.

Este cuerpo, determinado históricamente desde una imposición dada por su naturaleza, supone su propio encierro, si se toma la perspectiva de Franca Basaglia (p. 18) [7], un cuerpo recreado por circunstancias externas. "A las mujeres se nos controla amarrándonos a nuestros cuerpos" (p. 58) [9], entre barrotes institucionalizados en la comunidad social. Un cautiverio que es también relatado por Lagarde [10] el cual toma la sexualidad como mecanismo por el que apropiarse de su cuerpo, desde la toma de conciencia, la voluntad de elección y desde la negación subalterna de posturas dominantes. Un cuerpo cárcel, según Hernández [11] que ha luchado por su emancipación también desde las expresiones artísticas y las manifestaciones culturales, en especial a partir de los años 70 del siglo XX, cuando se sustituye la plácida pasividad contemplativa de la mujer, por la arrolladora fuerza de quien puede alzar la voz en su propia denuncia. A menudo, a través de tendencias artísticas suscritas a un tipo de producción cultural conocida como "Arte Feminista", que utilizan la "Performance" como mecanismo por el que retratar las subjetividades corporeizadas de una idea de mujer universalizada. Se reconstruyeron así, según Méndez, "los valores de sexo-género" (p. 101) [3] que, si bien responden a una lectura politizada e ideologizada feminista, permite acercarse a las experiencias del cuerpo de la mujer, a las problemáticas y al modo de adoptar las relaciones entre humanos.

En este epígrafe expondremos un tipo de cuerpo que ha sido fecundado y que experimenta la maternidad desde el momento del embarazo. El discurso se plantea argumentando la reflexión a partir del análisis conceptual de las tensiones corpóreas que nacen por la capacidad fértil de la mujer, no distribuyendo la información por cronología ni clasificando por lenguajes artísticos. Se tratará de esta manera: la relación materno filial, la percepción de los cambios generados por la transformación del rol de mujer al rol de madre, los tópicos de la maternidad, las vivencias experienciales como material creativo, la deconstrucción de los ideales de la "mujer-madre", su identidad y su posición en la sociedad.

Se expondrán así maternidades diversas que cada artista desarrolla de forma personalizada, a pesar de que el proceso de gestación las equipare en esencia, por expresarse a sí mismas en la diversidad de su subjetividad sociológica. No determinantes, pero tampoco excluyentes, por resultar prismas de un mismo eje que hace de la maternidad narrativas que han de contarse a través de las artes.

Vínculos umbilicales que se pueden palpar en la escena, como ocurre en la obra "Ensaio amor" de Nuria Sotelo [12], en cuyo universo coreográfico se superpone la inocencia de la más tierna infancia frente a la precariedad laboral de la conciliación familiar. Madres que amamantan a sus hijos, como Xisela Franco en "Vía Láctea" de 2013 [13] impregnando su cuerpo de un lienzo en sombras, memorias de otros cuerpos que ceden su alimento aún después del parto. Madres que perciben la temporalidad como un abismo ante el anhelo de concebir, como Sara Cano en "Sintempo" [14], bailarina peculiar por su formación, casi de forma paralela, en danza contemporánea y danza española. Este espectáculo, en sus inicios concebido como una pieza de cuatro minutos, surge de su necesidad de ahondar en lo que implica el tiempo, lo atemporal, la velocidad de este, lo antiguo, lo moderno y todo ello cómo es vivido a través del cuerpo y las sensaciones que esto le genera. Sin darse cuenta había profundizado en su cuerpo y sus transformaciones con el paso del tiempo, en su femineidad y en sus deseos [15]. Una línea temática utilizada también en su otra pieza de 2018, "La Espera" [16], definida como una obra de danza contemporánea, aunque con alguna referencia flamenca, donde nos habla de su "estado de buena esperanza" y de lo que implica la espera vivida con ilusión. Espera que, además, está presente en numerosos momentos y situaciones de la cotidianidad.

Madres que, en la crianza, se enfrentan a una convivencia no equilibrada entre su "yo" y los otros "yo" que descienden de sí; que han transformado su corporalidad artística en una conceptualización autorreferencial que conecta arte y maternidad.

La toma de conciencia artística del cuerpo en la gestación y tras el parto, ha sido rechazada por el tipo de huella que deja, no siempre visible, como herida que cicatriza bajo un dictamen social. La poesía ha esquivado el tema, omitiéndolo en gran parte de la producción literaria: "Amor y muerte 'sí'; embarazo, 'no'" (p. 165) [17]. Es en una fecha más reciente, cuando este es evocado. Miriam Reyes en "Bella durmiente" [18] incluye el momento del alumbramiento como parte fundamental desde la que se articula la posterior relación maternofamiliar, aprovechando para hacer una crítica a la institución familiar.

«Mama y yo / en la madrugada del 29 de diciembre de 1974 / nos acercamos a la muerte. / Mis hombros eran demasiado anchos y el médico /

se vio forzado a empujar mi cabeza de vuelta al útero [...] Éramos una sola cosa azul cuando me sacaron de allí» (p. 191) [19].

Su obra resulta una imposición al canon de la mujer en tanto madre dentro de la sociedad, incorporando en su discurso poético la necesidad de revisar los estereotipos alrededor de la maternidad. En esta línea, encontramos otras poetisas que apelan: a la renuncia a claudicar a identificarse con este instinto, como Érika Martínez en "Chocar con algo" [20], a quebrar la imagen ilusoria de la perfección de la madre, como Julieta Valero en "Los tres primeros años" [21], o a indagar en las grandes preocupaciones vitales con motivo del embarazo, como Raquel Lanseros en "Matria" [22]. También mencionar a Sylvia Plath en el poemario "Tres mujeres (Poema a tres voces)" [23], quien entrelaza en tres miradas divergentes la percepción del sentir la maternidad: desde la emoción tierna de un deseo consumado, la frustración por la impotencia por no poder concebir y el hastío por no desear el embarazo.

Madres, que necesitan reconectar con su "yo" artista y buscan la soledad, como Eva Yerba buena en "¡Ay!" [24]: "Me apetecía estar sola, quizás porque durante nueve meses vives algo que, por mucho que lo puedas explicar, lo sientes únicamente tú" [25]. Tras varios espectáculos acompañada por un elenco de baile, decide embarcarse en una obra íntima y minimalista de encuentro con ella misma y su baile después de trece meses de reposo. De hecho, el propio nombre de la obra viene dado por la primera palabra o sonido que pronunció su hija [15].

En el ámbito de las artes visuales, la fotógrafa Marta M<sup>a</sup> Pérez Bravo utiliza en "Para concebir" [26] la vivencia del parto a través de imágenes corporales sin rostro que representan lo que significa para ella la gestación. También Ana Álvarez-Errecalde en "El nacimiento de mi hija" [27] expone sin artificios y con la crudeza real del tejido sanguíneo, una imagen no estereotipada del parir, perturbadora por su gesto risueño.

Adrienne Rich relata este tipo de alteración física como una pérdida de su propia autenticidad: "Me disocié tanto de mi experiencia física, inmediata y actual, como de la vida de lectura, pensamiento y escritura" (p. 84) [9]. ¿La transformación de mujer a madre afecta al impulso creativo, al intelectualismo, en esencia, a la capacidad artística de ellas en una parcela psico-social? ¿Por qué entonces Marina Abramović [28] piensa la maternidad como una pérdida de

la autenticidad de la capacidad creadora? ¿Por qué su sacrificio imposibilita o dificulta el discutir de la inventiva imaginativa en tanto expresión de estéticas? Dice Abramović en la entrevista concedida a Tagesspiegel:

«Las mujeres no están preparadas para sacrificarse por el arte como los hombres. Las mujeres quieren tener familia e hijos y además dedicarse al arte. Pero, siento decirlo, eso no es posible. Tenemos un cuerpo y para ser artistas hay que consagrarlo a ello por completo. El arte exige el sacrificio de todo, incluida la vida normal» (p. 71) [29].

Esta negativa tan rotunda sitúa a la mujer en una posición inestable y de subordinación frente a la figura masculina, pues nunca es la paternidad la que es cuestionada. En la línea discursiva que proyecta en su ideología una desmitificación de la maternidad, Tourón y Barreiro [29] presentan como contingencia esta desestabilización de la identidad creativa artística en el momento de ser madres, a través de los discursos de la periodista Samanta Villar en “La carga mental femenina” [30] y de la escritora Nuria Labari en “La mejor madre del mundo” [31]. ¿Se celebra entonces el cuerpo femenino si se limita la capacidad intelectual y artístico-estética respecto a la subjetividad personal correspondiente al ámbito privado?

Los mecanismos de la “Performance” han hecho espectáculo aquello cercano a la acción ritual en tanto acto comunicativo de un cuerpo que clama alcanzar un límite. Una parcela amplia de complicada clasificación, que incorpora tanto el lenguaje teatral, el plástico, el literario como medios tecnológicos; y que se utiliza como una perspectiva por la que interpelar sobre el énfasis de una corporalidad experiencial, existencialista y de género en el contexto de las maternidades creadoras. En artistas “performativas”, como Carolee Schneemann [32], el trabajo con el cuerpo femenino transcurre en torno a su vinculación sacra con aquello que procede de lo natural, la tierra, lo materno, y por extensión, la fertilidad y la creación. Un cuerpo dinámico que está sometido al movimiento, antecedente según Ocampo (p. 318) [33] del “body art”, que expone la desnudez como elemento de diálogo artístico de subjetividades, de deconstrucción y por el que “rehistorizar” el cuerpo femenino. En la fisonomía de Schneemann se evoca lo danzado, debido a sus investigaciones del Judson Dance Theatre, donde la plástica del espacio se utiliza en una estética alimentada de las técnicas de improvisación de la “modern dance”

estadounidense. Su arquitectura músculo esquelética es susceptible de experimentar límites físicos, artísticos y personales, como exhibió en la instalación “Up to and Including Her Limits” [34], a través de paredes que resguardaban fotografías de su obra, textos personales o la proyección del documental “Kitch’s Last Meal”, enmarcando su propio cuerpo suspendido por un arnés. Por otra parte, en su performance “Interior Scroll–Manuscrito interior” [35] –realizada en el 1975 en Long Island y en 1977 en Colorado–, se muestra a sí misma como paradigma que refleja la necesidad de recuperar un tipo de feminidad tras un cuerpo que, en la acción de parir, genera una voz, un discurso. No absoluta, pero sí polémica en la “sexualización” de su cuerpo, al utilizar su vagina como espacio de significado del que se extrae un rollo de pergamino leído ante el espectador. “He pensado mi vagina de muchas formas [dice Schneemann] físicamente, conceptualmente: como una forma escultórica, un referente arquitectónico, la fuente de conocimiento sagrado, éxtasis, pasaje de nacimiento, transformación” (p. 318) [33].

La identidad del cuerpo de la madre, sus deseos y necesidades, su abnegación, su violencia y su pasión es abordado también en el ámbito de las artes visuales, la fotografía y la pintura. En la exposición “Maternal Metaphors. Artist/Mothers/Arwork” [36], organizada por Myrel Chernick, las artistas, también madres, enfocan su trabajo desde un pensamiento psicoanalítico que atiende a la cotidianidad para reconstruir la idea de la feminidad instaurada. Obras como “Post-Partum Document” de Mary Kelly [37], “Laurie Simmons/Lena” de Aura Rosenberg, “Yo Mama” de Renée Cox, “Playing War” de Marion Wilson, “Milk and Tears” de Sarah Webb, “Maternal Exposure (or don’t forget the lunches)” de Monica Bock, “Domestic Interventions” de Myrel Chernick, “Suchled Series” de Ellen McMahon o la obra pictórica de Judy Glantzman [36].

«The artist in this exhibition “re-conceive” the idea of motherhood. Confrontational and analytic, personal and passionate, their at times beautiful, at times horrific, always provocative work evokes a full ranges of contemporary “maternal metaphors” by women who seek to give artistic expression to one of the most mythologized and misappropriated chapters in a woman’s life» (p. 29) [38].

Las artes muestran, cada vez con más fervor, la ausencia de idealismos, el hastío como contingencia y los lugares más oscuros del ser madre,

cuando se exige alcanzar una cima que no existe. La novela "El instinto" [39] de Ashley Audrain narra a modo de "thriller psicológico" o "mum noir" [40] este miedo al fracaso, a la tragedia, a perder una esencia interior creativa con la maternidad a través de tres generaciones. Los atributos cotidianos de la vida familiar son tema literario, impregnados de los estigmas sociales impuestos para tratar de ocultar la falsedad de la realidad utópica. Reflejada esta en sentimientos de: "culpa, desesperación, escisión del yo, hacer de mujer enajenada ('Mis escritos no son serios, no te ofendas al leer'), resignarse a que los logros sean menores, renunciar al yo escritor" (p.138) [5]. Sentimientos que se fundan desde la ambivalencia: de la ternura gratificante al sentimiento negado de una aversión irracional.

En "El nudo materno" de Jane Lazarre en 1976 [41] se relata de manera autobiográfica una desmitificación del prototipo de "buena madre". Una maternidad que revela su propia realidad, desde lo cotidiano, como se manifiesta en el siguiente fragmento, habiendo dado a luz a Benjamin:

«Me quedé de pie junto al coche, empapándome de la soledad, aspirándola hasta los pulmones, y así, durante un segundo inigualable desconecté de mi cuerpo, que no dejaba de recordarme mi nuevo estatus. Por un instante logré recuperar ese yo tan querido que todavía no había perdido por completo» (p. 86) [41].

En este espacio de divergencias, reivindicaciones, reencuentros y deconstrucción, la mujer creadora se encuentra tanto en una posición de excelencia como de exclusión dado el mutismo sociocultural. Julia Kristeva [5], en su ensayo "Un Nouveau Type d'intellectuel: Le dissident" de 1977, plantea la maternidad como un estado propicio para la creación, por producirse una escisión del "yo". En cambio, la artista multimedia Myrel Chernick [42] aborda en su obra la hostilidad cultural a la que se enfrentan las mujeres –incluso en el movimiento feminista de los 70–, hacia quien decide crear en la procreación. En su catálogo "Maternal Metaphors" [36] se puede consultar sus reflexiones. "He oído que los hombres dicen que crean arte porque no pueden tener hijos y esto es algo que ha sido utilizado como excusa para oprimir a las mujeres" (p. 214) [43]. Una postura que se ha acentuado, según Palomo [42], por la ausencia de referentes afines a la sexualidad femenina en las representaciones culturales, así como al desprestigio creativo de la mujer que conquista lugares de poder en las instituciones compositivas del arte. Por lo que, al margen y a propósito de la exclusión

que Marina Abramović considera en la figura de quien es "artista-mujer-madre", hay quienes incorporan en su discurso esta temática.

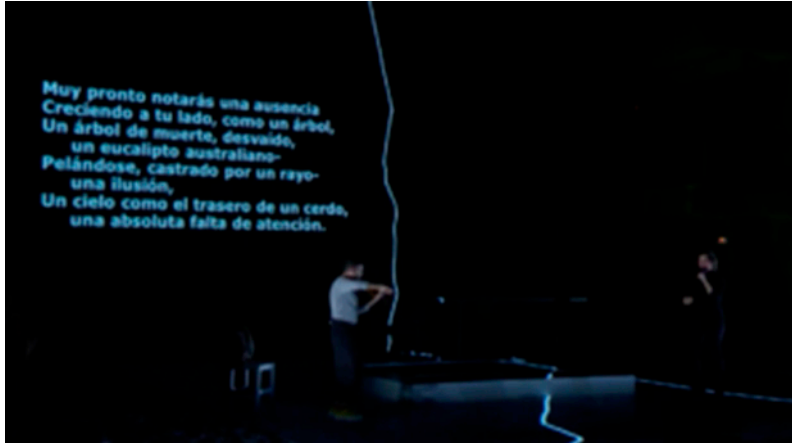
La construcción iconográfica de la "mujer-madre", asociada a la cualidad creadora de su biología, se aúna con el impulso artístico vivificado a través de obras como la que lega Judy Chicago: "Birth Project" [44]. En una gran celebración del "nacer" creativo/artístico y biológico/maternal, la obra es un compendio de dibujos, grabados, textos y bordados, dice Chicago: "He tratado de expresar lo que he visto: la gloria y el horror de la experiencia del nacimiento, la felicidad y el dolor del embarazo, el sentimiento de estar atrapados que acompaña a las satisfacciones de dar la vida" (p: 140) [45].

### "Grito pelao" de Rocío Molina

La bailaora se contorsiona sentada sobre una silla de madera, igual que el feto en el vientre de una madre. Las extremidades se expanden y se encogen desde su centro neurálgico energético, emocional y vital: el vientre, componiendo una atmósfera evocadora enmarcada por la iluminación y el paisaje sonoro. Este está compuesto por la guitarra de Eduardo Trassiera, el violín de Carlos Montfort, las palmas y compás de J. Manuel Ramos "Oruco", un bombo y la música electrónica y los sonidos abstractos de Carlos Gárate. La dramaturgia y la escenografía es de Carlos Marquerie (1954), junto a Antonio Serrano y David Benito (1978), el diseño de vestuario de Cecilia Molano (1976) y como ayudante de dirección y coreografía colabora Elena Córdoba (1961). En la escena aparecen ventanas, puertas, haces de luz filtradas por una persiana y una proyección de una ecografía. Imágenes lumínicas que se suceden sobre el ciclorama y el suelo, como cuadros en movimiento, donde priman los colores fríos (azul, gris, lila, blanco) frente al rojo, dorado y negro de la escenografía. Por su parte, en el ámbito musical escuchamos letras de canciones del último disco de Sílvia Pérez Cruz: "Farsa (género imposible)" [46], como "Grito Pelao", "Tango de la Vía Láctea" o "Fatherless", creado a partir del poema de Sylvia Plath "For a fatherless son" [47], proyectado en su traducción al castellano para facilitar la comprensión (Fig. 1). La incorporación de otras lenguas es fruto de la multiculturalidad de la era de la globalización, un fenómeno también presente en "Dju-dju" de Isabel Bayón [48] o "Cuerpo Infinito" de Olga Pericet [49].

Tras esta ensoñación que puede interpretarse como un habitar dentro de la placenta, el clima se rompe con una conversación hablada entre tres personajes femeninos de distinta generación. Así, a modo de diario y con el escenario al desnudo, se van sucediendo las presentaciones de Rocío Molina, Lola Cruz, –madre de Rocío–,

ción madre-hijo/a no es nada nuevo. Para todos es complicado y, para mí, también. Llevaba muchos años sin tener una relación con mi madre. Y, de verla tres veces al año, he pasado a estar todo el año con ella, conviviendo en el estudio, durmiendo en la misma casa... Es como haberla redescubierto, la he reconocido una vez más. Y lo bonito es que no lo hemos hablado, sino que lo hemos solucionado todo bailando. Es la ternura, lo que aparece en escena» [53].



**Fig. 1** Captura de imagen de «Grito Pelao» de Rocío Molina en la Sala Verde de los Teatros del Canal de Madrid [50].

y Sílvia Pérez Cruz, relatando las imágenes de los momentos vividos, de las sensaciones y promesas desde el 28 de marzo, día en el que se inseminó. Molina declara al respecto:

«Siempre detesté la idea de ser madre. Pero hace unos años, en un momento en que estaba estresada y triste, empecé a sentir otro tipo de amor, un deseo. Era una época de crisis y lo único que me hacía seguir ensayando era hablar a ese hijo que todavía no tengo, bailar a él. Se abrió en mí otro tipo de amor» [51].

La presencia de su madre no es aleatoria. Molina la necesitaba como madre, como persona no profesional dentro de la danza, pues eso alimentaba lo que ocurría en escena e, incluso, fue el motivo por el que se incluyó la lectura del siguiente texto [52].

«Mi madre estudió danza de pequeña, hasta los dieciocho años. Pero nunca ejerció de bailarina hasta ayer. Lo que más nos interesaba era una presencia no profesional, que no tuviera una estética prefijada. Embelleciéndolo de una forma mucho más auténtica, más ingenua, más verdadera. Una historia sobre la rela-

En estos diálogos hablados introduce elementos cómicos, no exentos en otras obras de la artista, partiendo de los temas prototípicos de un embarazo: tamaño del embrión en su crecimiento y nombre que se le va a dar al “churumbel” [54]. Estas escenas irán sucediéndose a lo largo del espectáculo, aportando una narrativa concreta a la relación materno filial que llega a universalizar vivencias perso-

nales. En los textos dramatizados hay lugar para el temor, para el amor y para el deseo. Un deseo que comenzó cinco años antes de su materialización. Molina: “al principio, disfrutas de ese deseo. Y conforme avanza y no puedes cumplirlo, se convierte en un monstruo. Vi que no podía



**Fig. 2** Captura de imagen de «Grito Pelao» de Rocío Molina [50].

luchar contra él y tuve que tomar este camino personal sin dejar de bailar” [53].

Se presenta asimismo la problemática de hacer convivir la maternidad con el ser mujer, el ser creadora, el ser bailarina y el ser artista, dice

Rocío Molina: "Ese día creía que no sería capaz de amar a mi hijo más de lo que amo a mi baile" [50], como si el amor que una mujer puede sentir fuese limitado, como si hubiese que elegir qué amar (Fig. 2).

Entonces comienza la danza de la abuela, Lola Cruz, sostenida por una barra que recuerda a



Fig. 3 Captura de imagen de «Grito Pelao» de Rocío Molina [50].

las utilizadas en la clase de ballet (Fig. 3). Su movimiento se hace espejo en el cuerpo de la hija que va a ser madre. Rocío Molina hace de sostén y "verbaliza" en su coreografía la intensidad aferrada a un cuerpo ya no fértil, pero que encierra en sí el poder de la creación (Fig. 4). En la escena anida un espacio íntimo que evoluciona en su dramática emotiva, de la esperanza a la desesperación y de la complicidad al desarraigo. El mutismo de Cruz se enfrenta con la energía desbordante del zapateado de Molina mientras se escuchan palabras intercaladas, en reiteración y superposición, como un eco envolvente, todas con la sílaba "ma-" como comienzo: mamá, Manuela, madre, mágico, masa, mandolina, mártir, mantón, Mani-la, mafia, mausoleo, mágico, mala. Tras ellas, una historia en la que la mujer parece sujeta a una fuerza exterior que no la deja ser, así dice la letra que canta Sílvia Pérez Cruz: "Yo no quiero eso, mamá, no" [50]. Por otra parte, es importante que se haya escogido acentuar el sonido "m", por ser uno de los primeros en articularse en el lenguaje del infante, el mismo que se

encuentra en la palabra "mujer" y "madre", que tanto significado tienen en la pieza. El dúo a tres continúa entre la madre que va a ser abuela, la mujer que va a ser madre o el embrión que va a ser hijo, de un mover oculto a la percepción. Un trío que se hace cuarteto con la voz de Sílvia Pérez Cruz. Esta resulta ser una danza de carácter festivo, que cambia la dinámica de movimiento y los estereotipos familiares al hacer que la inocencia del juego componga las acciones coreográficas. Como expresa Marquerie,

«Desde el principio, pensamos que era muy importante que la obra estuviera hecha por mujeres. Y que tenía que haber algo generacional, de diferentes edades. Esta heterogeneidad es una de sus claves. Hemos trabajado sin tener en cuenta si Rocío era bailaora, si Sílvia era cantante, si la madre era madre... De hecho, Rocío canta, Sílvia baila. Y las tres hablan en escena y nos

cuentan sus historias y esto le otorga una gran riqueza» [53].

El Taranto de Molina comienza con una interpelación directa a la madre: "Mamá, pero mírame" [50]. Esa necesidad de sentirse observada



Fig. 4 Captura de imagen de «Grito Pelao» de Rocío Molina [50].

muestra, por una parte, la exigencia de reafirmar ese vínculo umbilical inquebrantable entre madre e hija, de exhibir el intercambio generacional que ocurre a lo largo del ciclo de la vida; y, por otra, supone en su manera de mover las caderas, una forma de hacer patente los cam-



bios de código existentes en los factores determinantes de género, en cuanto a lo que el baile flamenco implica. Estos se han estandarizado en la tradición como parte de la técnica de hombres frente a la de mujeres, habiéndose naturalizado y unificado [55]. ¿Por qué limitarse a una única dirección de caderas si se pueden mezclar todas? En este fenómeno de la “artista-mujer-madre”, aunque la obra no lo plantea directamente, es significativo el hecho de utilizar la mutación corporal de la mujer durante la gestación, como mecanismo de introspección personal por el que poder asimilar la modifi-

«Esta obra, realmente, es un frenazo. Es un deseo, de alguna forma. Ella siempre me decía que quería bailar como cuando era jovencita, redondo, con los brazos más suaves. Y nunca lo conseguía. Y, yo ayer la veía bailar esta soleá, ¡y me decía qué mujer, qué madura y qué redonda! Su hija la ha conseguido frenar un poco» [53].

Tras su danza, Lola Cruz cubre el vientre embarazado de su hija con un mantón, para dar lugar a una danza sensual exultante, en la que se celebra la vida, la maternidad, el ser mujer; pero también se encierran en ella los miedos, la



**Figs. 5,6,7 y 8** Capturas de imagen de «Grito Pelao» de Rocio Molina [50].

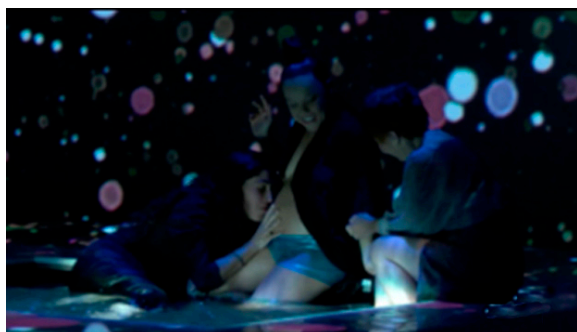
cación natural de la fisonomía de la bailarina. Los parámetros técnicos y expresivos han de adaptarse, en especial, al vaivén de los puntos de equilibrio, a la modificación de la exigencia física y a expresar otra interpretación, que encierra el saber vital de cada artista [52].

Por tanto, el tiempo de creación durante el embarazo fue un momento que la artista calificó de “maravilloso”, aunque también “contradictorio”, debido a que se trató de un proceso de “aprendizaje más grande, de escucha y paciencia” [56]. Y es que, la danza de Rocio Molina, según Marquerie, “siempre ha buscado el límite físico” [53]. Quería frenar ese ritmo vertiginoso, pero parecía imposible. “Quería que un cuerpo le parara su cuerpo” [57] y ese ha resultado ser el de su hija.

incertidumbre, la ausencia en la plenitud [58]. El compás de las palmas, enriquecido con los ritmos zapateados y con la percusión de los músicos, sirve de analogía con el latir del bebé. Molina abandona la silla en la que zapateaba para reptar por el escenario, animalizando su propio movimiento, arrebatándolo de razón y acercándolo a lo salvaje. Un lenguaje coreográfico donde vemos flamenco (taranto o soleá), danza contemporánea, resaltando la técnica “contact dance” –junto a Silvia–, e influencias del butoh. Hablan, juegan, corren, bordan. Se produce una naturalización de los elementos y movimientos cotidianos en la escena, enriqueciendo la comunicación de su mensaje y narrativa.

Su metáfora hace patente las cargas simbólicas que están presentes en “Grito pelao”, entre los

que se destaca: el paseo que comparten madre e hija de rodillas hacia un altar, como sumisión pero también ofrenda (Fig. 5 y 6); la falda de mimbres de Silvia a modo de miriñaque (Fig. 7) como el que vestían "Las Meninas" de Velázquez [59]; la arena que nos transporta a la playa de su tierra natal; el pelo, transformado en tren-



**Figs. 9, 10 y 11** Capturas de imagen de «Grito Pelao» de Rocío Molina [50].

za, melena suelta, hasta terminar en un recogido; o los mantones que cambian su color según su significado: negro –miedo, culpa o soledad–, rojo –lazos de sangre y unión familiar– y blanco –aceptación, ilusión y nuevos comienzos–. Hay que añadir a estos la barba como atributo masculino en Molina (Fig. 8), que debe hacer el rol de madre y de padre en un mismo cuerpo, y que, además, recuerda a "La mujer barbuda" de José de Ribera [60]. Un cuadro que representa el hirsutismo de Maddalena Ventura, y que apela a

la aceptación de lo diferente, a lo que se aleja del canon. Y, por último, mencionar la piscina en la que se sumerge Molina, como lugar de purificación, hacia una regresión a las aguas que vieron nacer a Venus –evocando la imaginería de la "Nascita di Venere", 1485-1486– en representación de la fertilidad y del erotismo; identificando como útero el mar donde cae el esperma de Urano. Unas aguas que resguardan un óvulo inseminado artificialmente, en el que las células se añan y en el que el latir de otro corazón encuentra su resonancia (Fig. 9, 10 y 11).

Escuchar la explosión de una vida, la de su bebé a través del monitor, envuelve la escena para hacer de colofón, siendo también un comienzo. Su latido se hace pulso armonizado en el abrazo cantado de la nana interpretada por las mujeres de Burgos –recogida por Federico García Lorca en la conferencia "Nanas infantiles" [61]–. Y en este cantar, se celebra la madre artista, la madre abuela y la madre mujer: "Tu 'mare' te baila y te baila, quién le bailará a tu 'mare'" [50].

## Conclusiones

Los vínculos existentes entre cuerpo físico, cuerpo social y cuerpo artístico-estético hacen de la expresión creativa práctica cotidiana, en una recomposición de lo artístico en la vida social y de reconstrucción de lo subjetivo-objetivo en el escenario. De este modo, los roles de género se inscriben con inherencia en lo danzado, tanto dentro de la estructura narrativa como en la coreográfica, siempre y cuando el artista-creador no tenga intención de transformarlos. Rocío Molina, a propósito de la obra "Grito pelao", masculiniza el mover de sus caderas, separándose de una supuesta manera de hacerlas danzar como mujer. Su paradigma resulta de especial relevancia por hacer de sus creaciones investigaciones corpóreas, de un cuerpo que danza su propia maternidad. Tras ella no se agota su énfasis, sino que continúa indagando en los cambios que se presentan en una estructura siempre en tránsito, ignorada por un desconocimiento fecundo del cuerpo. Es el caso de su trilogía: "Trilogía sobre la guitarra" [62], compuesta hasta el momento por "Inicio (Uno)" en 2020 [63], con guitarra de Rafael Riqueni, "Al Fondo Riel (Lo Otro del Uno)" en 2020 [64] con guitarra de Yerai Cortés y Eduardo Trassiera y "Vuelta a Uno" [65] de nuevo junto a Yerai Cortés.

La influencia de la maternidad en la vida de la "artista-mujer-madre" es objeto de investigación creativa en otras artes, pero ¿dónde está

el límite entre la obra y la vida? ¿Es la identidad del intérprete objeto estético de su propio arte? Si hay algo que caracteriza al artista creador flamenco es la necesidad constante de búsqueda interna, de ahondar en su movimiento, de entender y canalizar sus propias experiencias y emociones marcadas por el paso del tiempo y vividas desde el cuerpo. Potenciado por el contexto de la teatralización, donde el artista toma, recrea y reinterpreta su propia tradición gracias a su genio creador [66].

En el caso concreto de “Grito pelao” surge en un inicio del deseo y de la necesidad de ser madre por parte de la artista hasta su materialización. Confesiones narradas llenas de miedo, culpa, amor, ilusión y recuerdos a través de la voz y el cuerpo de tres mujeres, –madre, hija y amiga–, unidas por su condición, por ser madres y por la que será. Mujeres tejedoras de una memoria que une el pasado, el presente y el futuro.

## Fuentes de financiación

María Cabrera Fructuoso (Universidad Rey Juan Carlos) es beneficiaria de la Ayuda Margarita Salas, financiada por la Unión Europa-Next Generation EU, el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia. Estancia en el Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

Cintia Borges Carreras (Universidad Autónoma de Madrid) con referencia CA1/RSUE/2021-00872 es beneficiaria de la Ayuda Margarita Salas, financiada por el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y la UAM. Estancia en la Universidad de Oviedo (Grupo de investigación MUDANZES).

## Referencias documentales

1. Bogino M. 2020. Maternidades en tensión. Entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades. *Investigaciones Feministas* 11(1): 9-20. <https://doi.org/10.5209/infe.64007> . Consultada 12 oct 2021.
2. Baptista N. 2018. La maternidad: cuestión de poder. *Revista venezolana de estudios de la mujer* 23 (50): 25-35. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7137172>. Consultada 1 oct 2021.
3. Méndez L. 2004. Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Andalucía: Instituto Andaluz de la Mujer.
4. Tortajada M. 2011. *Danza y género*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA
5. Rubin S. 2007. *Escritura y maternidad*. En: Vilallonga E, edit, *Lecturas esenciales*. Barcelona: Alba Editorial. pp: 125-162.
6. Machado A. 1975. *Cantes flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
7. Basaglia F. 1987. *Mujer, locura y sociedad, comentario de Dora Kanoussi*, traducción de Ana María Magaldi y Clara Kielack, 2ª ed. México: Universidad Autónoma de Puebla Reforma.
8. Neumann E. 2009. *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, traducción de Rafael Fernández de Maruri. Madrid: Editorial Trotta.
9. Rich A. 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, traducción de Ana Becciu y Gabriela Adelstein. Madrid: Traficantes de Sueños.
10. Lagarde M. 2005. *Los cautiverios de las mujeres: madre-sposas, monjas, putas, presas y locas*. 4ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
11. Hernández C. 2006. Lo femenino en el arte: una forma de conocimiento. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 11(27): 45-58. [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-37012006000200004&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012006000200004&lng=es&tlng=es) . Consultada 12 oct 2021.
12. Certamen Coreográfico de Madrid. 2016. 30CCM. Ensaio amor. [Vimeo]. <https://vimeo.com/196585336>. Consultada 3 mar 2022.
13. Franco X. 2014. *Vía Láctea. Versión para cine*. [Vimeo]. <https://vimeo.com/111527983>. Consultada 3 mar 2022.
14. Cano S. 2017. *Sintempo*. Vídeo promocional documental. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=4qdCNqnWbA0> . Consultada 3 mar 2022.
15. Cabrera M. 2020. *Baile flamenco: hibridación hasta la actualidad. Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas*. [Tesis doctoral]. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España.
16. La Fundación Bilbao. 2019. *Enero Sara Cano. La Fundación*. [YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=tvWviU1t\\_zE](https://www.youtube.com/watch?v=tvWviU1t_zE) . Consultada 3 mar 2022.
17. Ostriker A. 2007. Una suposición atrevida: maternidad y poesía. En: Vilallonga E, ed. *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*. Barcelona: Alba Editorial. pp. 163-170.
18. Reyes M. 2004. *Bella durmiente*. Madrid: Hiperión.
19. Puerta C. 2020. El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero. *Artifara* 20(2): 183-204. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4417> . Consultada 18 oct 2021.
20. Martínez E. 2017. *Chocar con algo*. Valencia: Pre-Textos.
21. Valero J. 2019. *Los tres primeros años*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
22. Lanseros R. 2018. *Matria*. Madrid: Visor Libros.
23. Plath S. 2013. *Tres mujeres: poema a tres voces*, traducción de Mara Ramos e ilustraciones de Anuska Allepuz. Madrid: Nórdica Libros.
24. Yerbabuena E. 2013. ¡AY! Eva Yerbabuena. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=PNzQlw3uk1I> . Consultada 3 mar 2022.
25. Bravo J. 2015, 10 de febrero. *Eva Yerbabuena: “En el flamenco de hoy no hay alma”*. ABC Cultura. <https://www.abc.es/cultura/teatros/20150209/abci-yerbabuena-201502082020.html> . Consultado 26 jun 2021.
26. Pérez MM. 1986. *Para concebir*. [Website]. <http://www.artapartamento.com/artistas/marta-maria-perez-bravo/>

- trabajo?m=28 . Consultada 3 mar 2022.
26. Álvarez-Errecalde A. 2005. El nacimiento de mi hija. [Website]. <https://alvarezerrcalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/> . Consultada 3 mar 2022.
  27. Alonso M. 2015. Arte, feminismo y maternidad. MAV. Arte y Cultura Visual. <https://www.m-arteyculturavisual.com/2015/03/19/arte-feminismo-y-maternidad/> . Consultada 8 oct 2021
  28. Tourón S, Barreiro MC. 2019. Las ideas en la cabeza: lo (in)visible y lo (im)posible de la "performance" en la maternidad contemporánea. En: Pol M, Tejo C, edit. Fugas e interferencias. IV International Performance Art Conference Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo. pp. 69-78. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=783826> . Consultada 28 sept 2021.
  29. Villar S, Brun S. 2019. La carga mental femenina. Madrid: Planeta Libros.
  30. Labari N. 2019. La mejor madre del mundo. Barcelona: Literatura Random House.
  31. Javier ML. 2016. Arte, cuerpo y narcisismo: una re-evaluación crítica del arte de Carolee Schneemann [Tesis doctoral]. Universidad de Salamanca. <http://hdl.handle.net/10366/128460> . Consultada 18 oct 2021.
  32. Ocampo E. 2016. Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo. Arte, Individuo y Sociedad 28(2): 311-324. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5634291> . Consultada 23 sept 2021.
  33. Schneemann C. 1971-1976. Up to and Including Her Limits. En: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección. [Website]. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/and-including-her-limits-hasta-incluyendo-sus-limites> . Consultada 3 mar 2022.
  34. Schneemann C. 1975-1995. Interior Scroll (Desplazamiento interior). En: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Website]. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/interior-scroll-desplazamiento-interior> . Consultada 3 mar 2022.
  35. Chernick M. 2004. Maternal Metaphors Catalog, catálogo de la exposición (Rochester, 2004). The Rochester Contemporary Art Center <https://www.myrelchernick.com/work/texts/maternal-metaphors/> . Consultada 13 oct 2021.
  36. Kelley, M. 1983. Post-Partum Document. Londres. Routledge & Kegan Paul.
  37. Chernick M. 2003. Maternal Metaphors: Artist/Mothers/Artwork. Journal of the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement 5(1): 24-29 <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/1905> . Consultada 4 oct 2021.
  38. Audrain A. 2021. El instinto. Madrid: Alfaguara.
  39. Cordellat A. 2021, 8 de marzo. Ashley Audrain: Las expectativas sociales sobre la maternidad son una carga enorme para las mujeres. El País. <https://elpais.com/mamas-papas/2021-03-08/ashley-audrain-las-expectativas-sociales-sobre-la-maternidad-son-una-carga-enorme-para-las-mujeres.html> . Consultada 17 oct 2021.
  40. Lazarre J. 2018. El nudo materno, traducción de Elena Vilallonga y prólogo de Carolina del Olmo. Barcelona: Las afeuras.
  41. Palomo AM. 2015. La maternidad en la creación plástica femenina. El caso de Ana Álvarez-Errecalde. [Tesis doctoral]. Universitat del Vic-Universitat Central de Catalunya. <http://hdl.handle.net/10803/313229> . Consultada 15 oct 2021.
  42. Davey M. 2007. Maternidad y creación, traducción de Elena Vilallonga Serra. Barcelona: Alba Editorial.
  43. Chicago J. 1980-1985. The Birth Project. [Website]. <https://judychicagportal.org/projects/birth-project> . Consultada 3 mar 2022.
  44. Palomo AM. 2016. Ana Álvarez-Errecalde. Un ejemplo de lo que acontece en la confluencia de la maternidad y la creación plástica. Dossiers feministes 21: 23-39 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6084855> . Consultada 17 oct 2021.
  45. Pérez S. 2020. Farsa (género imposible). [Website]. <https://silviaperezcruz.com/farsa-genero-imposible-silvia-perez-cruz-2/> . Consultada 3 mar 2022.
  46. Plath S. 2016. Winter Trees, Londres: HarperCollins.
  47. La Bienal de Flamenco de Sevilla. 2016. «Dju dju» de Isabel Bayón y dirección de Israel Galván en el Teatro de la Maestranza. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=BtlqDITpBTQ> . Consultada 3 mar 2022.
  48. Département Landes. 2019. Un cuerpo infinito, une création d'Olga Pericet soutenue par Arte Flamenco. [YouTube]. [https://www.youtube.com/watch?v=DFQYA\\_wsujc](https://www.youtube.com/watch?v=DFQYA_wsujc) . Consultada 3 mar 2022.
  49. Teatroteca. 2018. Grito pelao. Compañía Rocío Molina/Silvia Pérez Cruz. Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo 2018. <http://teatroteca.teatro.es/opac/?id=00036140#fichaResultados> . Consultado 1 sept 2021.
  50. Anónimo. 2018, 26 de septiembre. Rocío Molina y Silvia Pérez Cruz llegan a Madrid con "Grito pelao". Artez Blai. <https://www.artezblai.com/roocio-molina-y-silvia-perez-cruz-llegan-a-madrid-con-grito-pelao/> . Consultado 28 feb 2022.
  51. Redacción. 2018, 17 de julio. Rocío Molina y Sílvia Pérez Cruz cantan y bailan a la maternidad en el Grec. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20180717/45948348410/roocio-molina-y-silvia-perez-cruz-reflexionan-sobre-la-maternidad-uniendo-baile-y-voz-en-el-grec.html> . Consultado 28 feb 2022.
  52. Batalla V. 2018. 10 de julio. Rocío Molina-Silvia Pérez Cruz, a "Grito pelao". París Barcelona. <https://www.paris-barcelona.com/es/roocio-molina-silvia-perez-cruz-a-grito-pelao/> . Consultado 28 feb 2022.
  53. Cruz S. 2018, 19 de julio. "Grito pelao": Rocío Molina, valiente pero ensimismada. De Flamenco. <https://www.deflamenco.com/revista/resenas-actuaciones/grito-pelao-roocio-molina-valiente-pero-ensimismada.html> . Consultado 28 feb 2022.
  54. Cruces C. 2003. 'De cintura para arriba'. Hipercoreidad y sexuación en el flamenco. En: Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM). Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002, vol. I, España. [https://www.academia.edu/7011384/\\_DE\\_CINTURA\\_PARA\\_ARRIBA\\_HIPERCORPORAIDAD\\_Y\\_SEXUACION%3%93N\\_EN\\_EL\\_FLAMENCO](https://www.academia.edu/7011384/_DE_CINTURA_PARA_ARRIBA_HIPERCORPORAIDAD_Y_SEXUACION%3%93N_EN_EL_FLAMENCO) . Consultada 10 oct 2021.
  55. Europa press. 2018, 17 de septiembre. Rocío Molina llega con a "Grito pelao" a la Bienal de Flamenco de Sevilla acompañada por la cantante Silvia Pérez Cruz. Europa Press. <https://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-roocio-molina-llega-grito-pelao-bienal-flamenco-sevilla-acompanada-cantante-silvia-perez-cruz-20180917180900.html> . Consultado 28 feb 2022.
  56. Galindo D. 2018. El "Grito pelao" de Rocío Molina y Silvia Pérez-Cruz. La sala de Rne. <https://www.rtve.es/play/audios/la-sala/sala-grito-pelao-roocio-molina-silvia-perez-cruz-07-10-18/4775740/> . Consultado 28 feb 2022.
  57. La Bienal de Flamenco de Sevilla. 2018, 23 de septiembre. Rocío Molina y Silvia Pérez Cruz presentan "Grito pelao" en el Teatro de la Maestranza. <https://www.youtube.com/watch?v=BtlqDITpBTQ> . Consultado 28 feb 2022.

- com/watch?v=VPBwz9DhnXE. Consultado 1 sept 2021.
58. Velázquez D. 1656. Las meninas. En: Museo del Prado. [Website]. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-ede94ea877f>. Consultado 3 mar 2022.
  59. De Ribera J. 1631. La mujer barbuda. En: Museo del Prado. [Website]. <https://www.museodelprado.es/video/empla-mujer-barbudaem-o-emma-gdalena-ventura-consu/5c52b287-edee0-41ee-80eb-75a4ead4731a>. Consultado 3 mar 2022.
  60. García Lorca F. 2020. Las nanas: conferencia sobre las canciones de cuna españolas. Logroño: Pepitas de Calabaza.
  61. Canal Andalucía Flamenco. 2020. Trilogía de la guitarra. Rocío Molina y Rafael Riqueni. Al Sur. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=7WAV-KRd8f0>. Consultado 3 mar 2022.
  62. Temporada Alta. 2021. Inicio (Uno). Temporada Alta. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=YzpnXdUq6qM>. Consultado 3 mar 2022.
  63. Molina R. 2021. Al Fondo Riela (Lo Otro del Uno), extracto. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=r6iUZ2gHmOA>. Consultado 3 mar 2022.
  65. Teatro Español. 2021. Ensayando – Rocío Molina. Vuelta a Uno. [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=tPs2YtOK1y8>. Consultado 3 mar 2022.
  66. Guerra R. 1989. Teatralización del folklore y otros ensayos. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- 
-