

***La identidad falsa como estrategia de (in)visibilidad de
las mujeres pioneras de la performance
(México/España, 1926-36).***

***False Identity, an (in)visibility Strategy for Women
Performance Pioneers
(Mexico/Spain, 1926-36).***

Mindek, Dubravka

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Molina-Alarcón, Miguel

Universitat Politècnica de València (España)

PALABRAS CLAVE

performatividad, creatividad, Conchita Jurado, Magda Donato, Luisa Carnés, Josefina Carabias.

RESUMEN.

En este trabajo se analiza el doble carácter paradójico de visibilidad e invisibilidad, así como de lo verdadero y lo falso, de que tuvieron que servirse toda una serie de mujeres de inicios del siglo XX en el ámbito español y mexicano, para mostrar las identidades ajenas a la vez que ocultar las propias – las de género y otras- y desvelar una realidad social contradictoria. Como objeto de estudio, miraremos sus acciones como posibles expresiones precursoras de la *performance*, una práctica artística que vendría muchos años después y que aquí encontramos sus indicios (aunque ellas no lo pretendieran) por el uso creativo que hicieron desde sus propios cuerpos. Estas mujeres realizaron una especie de observación participante encubierta, en términos antropológicos, en diferentes ámbitos de sus respectivas sociedades, lo que les permitió pasar desapercibidas, pero a la vez hacer visibles diferentes problemáticas e identidades sociales y de género. Las mujeres cuyos casos se analizarán son la

mexicana Concepción Jurado que se hizo pasar por un millonario español entre 1926-1931; y las periodistas españolas Magda Donato, Josefina Carabias y Luisa Carnés, que entre 1932-1936 se infiltraron con identidades falsas en instituciones de salud mental, cárceles, hoteles, peluquerías e inclusive adoptaron el rol de una mujer buscando trabajo, para visibilizar su lado invisible, denunciar sus condiciones sociales y laborales y señalar las construcciones y las inequidades de género en torno a ellos. Todo un arte de acción ¿por qué no?

KEY WORDS

performativity, creativity, Conchita Jurado, Magda Donato, Luisa Carnés, Josefina Carabias.

ABSTRACT

This work considers the double paradoxical character of visibility and invisibility, as well as true and false identities, that many women in early twentieth century Spain and Mexico, resorted to in order to simultaneously hide their own and represent others. Thus, false gender and other identities revealed a contradictory social reality. As a research question, we will explore their actions as possible precursory expressions of performance, an artistic practice that would appear many years later. We find a connection to these women's performing in the creative use they made of their own bodies (without doing so intentionally). They carried out a kind of covert participant observation, in anthropological terms, that allowed them to pass unnoticed at the same time as making visible diverse social and gender problems and identities. The women whose cases will be analyzed are the Mexican Concepción Jurado who, between 1926-1931, passed herself off as a Spanish millionaire; and Spanish journalists Magda Donato, Josefina Carabias and Luisa Carnés, who between 1932 and 1936, using false identities, infiltrated mental health institutions, prisons, hotels, hairdressers and even took on the role of women seeking jobs. This allowed them to bring to light the invisibility of the areas they infiltrated, denounce their social and labor conditions and point out the constructions of gender inequalities surrounding them. there is certainly art in their actions, why not?

Recibido: 15-06-2019

Aceptado: 26-09-2019

INTRODUCCIÓN

En este estudio indagaremos sobre algunas mujeres españolas y mexicanas que a principio de siglo XX adoptaban/actuaban identidades ajenas y se infiltraban en diferentes espacios/contextos para darles a conocer, cuestionar o denunciar algunas de sus características y eventualmente reivindicar los derechos humanos y la condición del género femenino. Las estudiaremos a través de las nociones del performance como perspectiva analítica, fijándonos a través de sus casos, “en la agencia humana y su performático flujo en la construcción de sí mismos y de eventos encausados a la denuncia y/o la resistencia social” (Johnson y Guzmán, 2015, p. 5), de una manera creativa singular. Las mujeres cuyos casos se analizan en el escrito son la mexicana Concepción Jurado (1864/5-1931), así como las españolas Magda Donato (1898-1966), Josefina Carabias (1908-1980) y Luisa Carnés (1905-1964).

METODOLOGÍA

Este trabajo se basa en el análisis del material documental que luego se enmarca en el contexto teórico conceptual de la performance social y artística. Se dice que el verbo *parfournir*, que se traduce como lograr, cumplir o ejercer completamente una acción, surge en Francia en la Edad Media y que los normandos lo introducen a Inglaterra en el siglo XI. Ahí se combina con la noción de “forma”: *parfornir*, *performir*, *parformer* y *parfourmer* (Johnson, 2015). En el siglo XVI se correlaciona el *performer* con las representaciones teatrales y del verbo se deriva el sustantivo *performance*: la realización o exhibición de una obra artística. Sin embargo, la noción antigua del verbo, la de lograr o cumplir con algo a través de la realización de una acción, seguía operando. Pero en términos artístico-interpretativos el sustantivo inicialmente se asocia a las artes escénicas. Con la llegada del siglo XX, empiezan a emplearse ambos en diversos campos, tales como deportes, negocios, el sexo, la psicología, el arte, entre otros (Ferrando, 2009; Johnson, 2015).

En los años sesenta la palabra empieza a resonar fuertemente en el campo de las artes, surge entonces *Performance Art*, ligado a las “artes en vivo” (*Live Art*), a la vida cotidiana, arte de comportamiento, *happening*, arte de cuerpo, *Body Art*, “arte de acción” en su expresión en España. Se centra ya no tanto en la materialidad del soporte (pintura, escultura...) sino del sujeto (artista o público) y su acción. El cuerpo y su presencia física son elementos constitutivos de la obra artística. El artista hace arte con su cuerpo, comportamiento y actos. Según algunos autores, *performance* se refiere al “arte que consiste en una persona o grupo que realiza algo que no existe aparte de cuando se realiza” (Terrones, 2018, p. 44).

Para este texto, además del arte de la *performance*, nos interesa la relación de ella misma con las ciencias sociales, la *performance* como lente teórico metodológico. Para comprenderla, nos remitimos al trabajo de Erving Goffman, sociólogo que en los años

cincuenta del siglo XX aborda lo cotidiano como performativo o como dramas sociales. Sostiene que los humanos nos presentamos en diferentes contextos por medio de diferentes personas o máscaras, y actuamos roles correspondientes a cada máscara, siguiendo los guiones internalizados para relacionarnos o interactuar con diferentes públicos. Influyó en los estudiosos de las prácticas sociales como *performance*. Lo anterior, porque según Goffman (2017), jugamos papeles sociales como roles teatrales y al relacionarnos o interactuar con los demás, intentamos provocar en ellos una impresión, convencerles en nuestro rol.

Para Goffman (2017), la sociedad es una puesta en escena en la cual cualquier persona actúa frente a un público, adoptando expresiones que cree convenientes para generar impresiones de ese público. Estas expresiones pueden consistir en el lenguaje verbal, gestos y posturas corporales, en la indumentaria del individuo y también el lugar de la situación de interacción, lo que abarca espacios, muebles y decorados. Todo esto le lleva al autor citado a observar que el *self* –si mismo- no es una posesión del actor, sino el producto de la interacción dramática entre él, que trata de convencer, y la audiencia que le cree o no; es una representación.

Décadas más tarde, inspirada en el trabajo de Goffman entre otros, Judith Butler (1990) hablará de las expresiones de identidades, sobre todo la de género, en términos de la representación/*performance* también. Dirá que género es una *performance* porque se actúa, porque asumimos un rol y lo representamos más o menos continuamente, al margen de cuerpos biológicamente masculinos o femeninos. Sostendrá, como bien lo resume Giddens y Sutton (2014, p. 358), que no importa quién eres sino qué haces; que no hace falta tener el sexo masculino para asumir el rol del hombre y viceversa. Y lo más importante, de convencer en el mismo.

Butler hablaba de la performatividad (de género y otras identidades) como la repetición de normas, guiones y códigos sociales y culturales. La define como “una repetición estilizada de actos que debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente” (Butler, 1998, p. 297); caminamos y hablamos de manera que parecemos ser un hombre o una mujer, actuamos como si este ser hombre o mujer fuera una realidad, algo verdadero acerca de nosotros. A ella le interesa la performatividad de género como posibilidad de resignificar el ser hombre o mujer con miras a una mayor igualdad ente ellos. A nosotros nos interesa la performatividad creativa de nuestros personajes en la transgresión de sus identidades.

El sociólogo Jeffrey Alexander (2017), influenciado igual que Butler por Goffman, se interesa por la performatividad de las acciones del político, quien debe convencerlos en su papel. Este autor también subraya que para ello se sirve de la ropa y de los gestos físicos y verbales, entre otros, con lo cual hace también *performance*. Alexander enfatiza la importancia de ser convincente: cita a Levi Strauss (Alexander 2017, p. 74) quien sostuvo que no se llegaba a ser un gran chamán porque curaba a la gente, sino que el chamán cura a la gente porque había llegado a ser un gran chamán. Los chamanes ciertamente son maestros de la *performance* social por excelencia. Son una prueba fehaciente de que el éxito de la *performance* depende de las habilidades

dramáticas de los actores. A continuación, veremos que muchas de las características mencionadas por los teóricos citados, se manifiestan en la puesta en escena de los personajes que nos incumben.

DESARROLLO

1. Conchita Jurado, el arte de hacer visibles los límites de la avaricia y la corrupción.

El primer personaje de nuestro interés es Concepción Jurado. Nació en el año 1864/65 y murió en 1931, a la edad de 67 años, en la Ciudad de México. Creó el personaje de Don Carlos Balmori, un ficticio millonario español, inmigrado a México, cuya máxima diversión parece haber sido la de tentar y burlarse de los mexicanos de la época, ofreciéndoles dinero, gloria y favores, a cambio de un contra-don ridículo, absurdo y en ocasiones hasta inmoral. Su trato frecuentemente era humillante y despectivo.

Tentaba a los ciudadanos con ingenio y creatividad entre los años 1926-1931, actuando de la siguiente manera: llegaba a un lugar predeterminado como alguien importante, en un coche prestado, de lujo, ataviado con su gabardina, sombrero, guantes, gruesos anteojos y el imprescindible fistol con un falso diamante prendado de su corbata, símbolos de su hombría del magnate. Entraba en los salones cuando los demás ya estaban ahí, dicen que pateaba el piso, hacía ademanes bruscos, lanzaba “coños” a diestra y siniestra y ofendía con desparpajo a los presentes, empezando por el anfitrión. Luego enfocaba toda su atención a su “víctima en turno”.



Figura 1. Conchita Jurado disfrazada de Don Carlos Balmori (con sombrero) en una *balmoreada*, México DF., c. 1926-1931 (Fuente: Cervantes Morales, 1969).

Entablaba conversación con él o ella y pronto le ofrecía una suculenta donación, el trabajo de su vida o el negocio del milenio, mientras hacía comentarios despectivos sobre el nivel de vida que aparentaba, los animales que poseía o el empleo con el que se ganaba la vida: «le pagaré bien para que ya no viva en una casucha», dicen que decía. O le prometía regalar «animales de verdad» (Cervantes Morales, 1969, p. 237) y trabajos de mayor prestigio. Como ya se ha mencionado, pedía al sujeto que a cambio hiciera algo ridículo, denigrante o absurdo. Exploraba los límites de avaricia y corrupción de los mexicanos de la posrevolución, preguntándose qué serían capaces de hacer por interés y un fajo de billetes. Suponía que todo. Los actos descritos pasaron a la historia como “balmoreadas” y los sujetos engañados con sus atractivas y generosas falsas ofertas como “puerquitos” (Delhumeau, 1938, p. 9).

¿Qué era lo que hacía Conchita y sus cómplices?, se preguntaba su amigo y confidente Eduardo Delhumeau (1938, p. 36). Se contestaba que ella no era una actriz de teatro y las *balmoreadas* no eran tampoco teatro, afirmó, porque ahí [en el teatro] se sabe que todo es mentira, mientras que las “víctimas” de las *balmoreadas* creían que era realidad lo que acontecía. Aunque se planeaba cada broma, en el sentido de que se elegía premeditadamente el sujeto a ser *balmoreado*, el tema en torno al que lo sería así como los demás personajes –falsos- necesarios para que el acto resultara convincente, nunca se sabía anticipadamente, el desenlace de la misma, en el sentido de la reacción de la persona o las personas objeto de la burla. Hay aspectos en las acciones de Conchita Jurado relacionados con el arte de la *performance*, como el trabajo con su propio cuerpo como materia creativa que se acerca a lo que dice Josette Féral: “el *performer* trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela” (Alcázar, 2014, p. 87). Aún más, Conchita ha trascendido su identidad de género y de clase social.

En complicidad con su audiencia Concepción Jurado, mujer, construyó a Carlos Balmori, varón. Un varón originario de España, rico y arrogante, racista y clasista hacia los mexicanos. Le hizo como su opuesto y le añadió unos cuantos símbolos de hombría de ayer y hoy: la voz varonil, sombrero, enormes bigotes, reloj, gafas, un diamante falso y coches de lujo. Y convenció de tal manera que cuando falleció, le lloraban también a su otra identidad creada por ella.

2. Josefina Carabias, adoptar otras identidades para vivir en carne propia las duras condiciones laborales.

Josefina Carabias es otro ejemplo de la posibilidad de puesta en escena de las diferentes “máscaras” y de la construcción, así como de la fuerza performativa de las diferentes identidades.

Estuvo a la vanguardia del periodismo español de su época por hacer periodismo infiltrado o de inmersión, lo que significa que se adentraba en el medio social de su interés como una más entre las y los afectados/implicados y sin que los demás supieran que era periodista. Esto le permitía experimentar en carne propia los contextos, problemas y fenómenos sociales diversos y después narrarlos en primera persona y de una forma subjetiva, ya que era a la vez “sujeto y objeto de sus reportajes” (Angulo Egea, 2017, p. 119).

Entre sus diferentes actos, Carabias fue a buscar marido –para una amiga- a una agencia que prestaba este tipo de servicios, trabajó como camarera en un hotel y también se colocó de aprendiz de peluquera.

Al andarle buscando marido a la supuesta amiga se topó con una joven, una tal Juanita, que encontró a través de la agencia de colocaciones su fuente de ingresos, con el nombre ficticio de “Antinea”. Ella misma le contó que un día en que se encontraba desesperada por falta de trabajo, se le ocurrió poner un anuncio que decía así:

«Joven huérfana, bonita, amistaríase con persona decente fines matrimoniales». Recibió veinte cartas. Ningún ofrecimiento le pareció conveniente; pero de aquellas veinte cartas, diez venían con sellos para la contestación. Tres pesetas ganó Juanita de aquella manera tan sencilla, y esto le permitió volver a poner otro anuncio un poco distinto y con el siguiente estrambote: «Escribid enviando sello para la contestación». El éxito fue rotundo, y desde entonces Juanita pone a diario su anuncio, dándole diferentes formas, pero siempre con la coletilla final. Y unos días con otros, se saca alrededor de siete pesetas. Y es lo que ella dice: —Con lo malo que está todo, no es poca suerte haber encontrado esta manera de vivir... (Carabias, 1935, septiembre 11).

En el hotel, adonde le aceptaron como camarera a Carabias, debido a la recomendación de un distinguido señor cuyos hijos supuestamente había cuidado, vivió en carne propia las duras condiciones de trabajo: describió el cansancio que les causaba tanto subir y bajar las escaleras, el sueño que se apoderaba de ellas mientras hacían guardia nocturna, la envidia que les daba imaginarse a los huéspedes en las camas blandas, los tobillos adoloridos que sentían al final de cada jornada y la paga que no era más que la propina. Como dijo su hija, la también periodista Carmen Rico-Godoy, en el prólogo de una obra de su madre: “La habilidad y el talento de Josefina consistieron en colocar detrás de la aparente amenidad una carga crítica y un afán denunciador de injusticias o torpezas. Nunca se callaba lo que pensaba que tenía la obligación de decir” (Carabias, 1989, p. 19).

Lo interesante es que la propia Carabias en sus crónicas dice que cuando adoptaba una nueva identidad, se levantaba el telón de una nueva comedia que su público cautivo se creía. A tal grado que cuando su colega fotógrafo fue al hotel donde trabajaba a realizar la foto del reportaje para sus crónicas, las demás compañeras notaron que le retrataba mucho a ella y se lo recriminaron:

El fotógrafo tiró una placa, dos, tres... A la cuarta, una compañera llamada María se dirigió a mí airadísima:

—Tú ya te has retratado bastante. Ahora nos toca a nosotras.

La señorita gobernanta también me llamó la atención.

—Pues no eres tú poco presumida...

Otra compañera me dijo:

—«Pa» mí que tú le has «gustao» al retratista. No hace más que enfocarte a ti en toda la mañana...

Entre el revuelo producido por la visita del fotógrafo, oí a dos que cuchicheaban en el pasillo:

—Esa nueva es una fresca. Yo la he visto guiñó el ojo al fotógrafo.

—Y yo la he sorprendido haciéndole señas.

—Las hay de cuidado. (Carabias, 1934, abril 29).



Figuras 2 y 3. Josefina Carabias (X) infiltrada como camarera de hotel en 1934. Fotografías: Cortés (Fuente: Carabias, 1934 abril 22 y 8).

3. Magda Donato, visibilizar “desde dentro” lo invisible “desde fuera”.

Magda Donato fue una periodista, dramaturga, narradora y actriz. Progresista y feminista, se salió del estereotipo femenino español de las primeras décadas del siglo XX. Interpretó, en la escena de la vida real, a una viuda hambrienta y una modista enardecida, para adentrarse en los comedores sociales y en la cárcel de mujeres, conocerlos de primera mano y “buscar la verdad a través de la simulación” (Donato en Montero Alonso, 1932, mayo 29). Llamó a sus crónicas: *reportajes vividos*.

En los lugares e instituciones que llegó a habitar pasó hambre, frío, asco, vivió toda una gama de sensaciones y desolaciones; convivió con otras mujeres de la misma condición, observó, escuchó y básicamente experimentó en su propio cuerpo todo lo que no hubiera podido averiguar mediante una simple entrevista. Igual que Carabias, lo hacía en función de la denuncia social, para llamar la atención sobre las condiciones de vida en una cárcel, en un siquiátrico o en un albergue de mendigas.



Figura 4. Magda Donato (cubre un niño en brazos) en la cola de un albergue de mendigas de Madrid (Fuente: Donato, 1935, diciembre 20).

En el psiquiátrico pasó un mes en 1932. El reportaje correspondiente se inicia con la narración del diálogo que tuvo con un médico amigo a quien trató de convencer de que le expidiera un certificado de enfermedad mental:

Doctor amigo: yo quisiera ser recluida en un manicomio.

—¿Acaso está usted loca?

—No, señor; vamos, no creo.

—Entonces está usted loca, quiero decir que se necesita estar loca para querer ingresar en un manicomio sin estar loca. (Donato, 1932, abril 3).

Y mientras el médico trata de convencerle de que desista de su idea y mejor entreviste a los psiquiatras que se ofrecía a presentarle, ella argumenta que quería realizar su reportaje “desde dentro” y que para ello necesitaba convivir con las internas y observarlas libremente a toda hora. Al no permitirselo, decidió ingresar en otro psiquiátrico de incógnito como demente, llegando a experimentar las sensaciones duras de una enferma mental más. Al mes, considera que había cumplido con su misión y decide salir del hospital contándole la verdad al director. El director le reconoce su valentía:

—Llevo aquí diez y nueve años, es decir, que estoy bastante acostumbrado a todo esto. Pues bien, eso que usted ha hecho, eso de ingresar como demente y someterse a la disciplina de los dementes, eso no tendría *yo* valor para hacerlo (Donato, 1932, abril 14).

Posteriormente buscó la manera de entrar en una cárcel. Para ello asumió la identidad de María León García, modista, y con una amiga escenificaron un pleito. La amiga demandó a la supuesta María León por agredirle físicamente y ella lo admite, alegando que la primera no quiso pagarle un vestido que le había encargado. Le encarcelaron. La cárcel le da asco. Desde la primera noche descubre chinches en su almohada, se acuesta sin sábanas y sin desvestirse, lucha contra el sueño que le vence. Afirma que por las mañanas pasaba hambre. En una parte de la primera crónica de la cárcel dice ella misma que acentuó su caracterización de la presa, lo que tal vez sea más visible, en las cartas que escribe bajo la supervisión de la maestra de la cárcel, llenas de faltas premeditadas de ortografía y sintaxis (Donato, 1933, julio 6).



Figura 5. Magda Donato (primera por la izquierda) fotografiada en el comedor de la cárcel de mujeres (Fuente: Donato, 1933, julio 5)

En sus reflexiones finales admite que no puede contestar fehacientemente si se pasa mal o no en la cárcel, pero que ella lo pasó “definitivamente mal, muy mal, francamente mal” (Donato, 1933, julio 11). Al enterarse de lo sucedido, un juez quiso enviarle de nuevo a la cárcel por dos años, a lo que Donato respondió con una carta abierta al mismo, en la que pedía un poco de benevolencia de su parte ya que “Sí, este grave delito del nombre falso, que tantos cometen para evadir la acción de la Justicia, para evitar que los metan en la cárcel, lo he cometido yo para que me metieran en ella” (Donato, 1933, junio 30).

4. Luisa Carnés, hacer visibles diferentes dinámicas laborales de la mujer obrera.

A diferencia de las otras mujeres españolas mencionadas, Luisa Carnés era novelista y no periodista, pero igual que ellas, se inspiraba en sus escritos de las experiencias que adquiriría sumergiéndose en los diferentes mundos bajo identidades falsas. Una de ellas corresponde al empleo de vendedora en un salón de modista donde había que hacer de todo, desde quitar el polvo de los muebles, hasta ayudar en el taller de costura. De hecho, describe lo que sucedió un día en el taller, mientras se cosía un traje de novia y a ella le pidieron que ayudara:

—Mira; aquí todas somos una. ¿Sabes sobrehilar? Anda, ayuda. Es el traje de una novia. Esto te traerá suerte. La que cose el vestido de novia se casa antes del año. Y si metes una pestaña en el dobladillo, es infalible. Ya te avisaremos para que metas una cuando esté el dobladillo hecho. [...] Y mientras ríen, charlan y canturrean, sus manos revolotean sobre la costura (Carnés, 1935, diciembre 20).



Figura 6. Luisa Carnés (vestida a cuadros) de modista en un taller de costura (Fuente: Carnés, 1935, diciembre 20).

A Carnés le interesaba la situación de la mujer obrera, sus condiciones de trabajo y su invisibilidad, por eso termina el reportaje sobre el taller con una reflexión sobre ellas:

Son tejedoras de maravillas, que nunca lucirán. Como cocineras que condimentasen platos exquisitos para banquete ajeno. Pero ríen siempre. Son las modistillas de Madrid, cantadas en el teatro y en el libro, admirables e inmutables a través de los años (Carnés, 1935, diciembre 20).

CONCLUSIONES.

Las cuatro mujeres referidas realizaban algún tipo de actos creativos para evidenciar y denunciar diferentes aspectos de sus respectivas sociedades de la época: la avaricia y la corrupción de la alta sociedad mexicana, las malas condiciones de vida de diferentes instituciones españolas (siquiátricos, cárceles...), las dificultades de las mujeres obreras y de las clases sociales desfavorecidas. Para esto utilizaban las instituciones, los símbolos de estatus, sus cuerpos, indumentaria, gestos y discursos, con lo que adoptaban máscaras convenientes y convincentes. Podemos afirmar que se

aproximaban en sus actos al arte de la *performance* antes de que ésta existiera como tal, a la vez que trascendían e invisibilizaban sus propias identidades de mujeres o, en su caso, mujeres periodistas, para hacer visibles a otras mujeres que pasaban desapercibidas. Una estrategia, entre creativa y social, que de otra manera no hubiera tenido la misma visibilidad y repercusión.

REFERENCIAS

Alcázar, J. (2014). *Performance: Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Alexander, J. (2017). *Poder y performance*. Madrid: Centro de investigaciones sociales.

Angulo Egea, M. (2017). *Inmersiones. Crónica de viaje y periodismo encubierto*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.

Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, 1998, pp. 296-314.

Carabias, J. (1934, abril 8). Ocho días de camarera en un hotel de Madrid I. Cómo me hice chica de servir. En *Crónica*. Año VI, nº 230.

Carabias, J. (1934, abril 22). Ocho días de camarera en un hotel de Madrid III. Una noche de guardia. En *Crónica*. Año VI, nº 232.

Carabias, J. (1934, abril 29). Ocho días de camarera, en un hotel de Madrid IV. ¡Qué malos son los hombres! En *Crónica*. Año VI, nº 233.

Carabias, J. (1935, septiembre 11). Anuncios matrimoniales. Las cincuenta cartas de amor que recibí «Antinea». En *Mundo gráfico*.

Carabias, J. (1989). *Los alemanes en Francia vistos por una española*. Madrid: Castalia.

Carnés, L. (1935, diciembre 20). Yo soy modista en Madrid... En *Estampa* nº 415.

Cervantes Morales, L. (1969). *Memorias de don Carlos Balmori. Escritas por su secretario particular*. México: Costa Amic Editor.

Delhaumeau, E. (1938). «Don Carlos Balmori» (su extraordinaria vida y hazañas). México: Omega.

Donato, M. (1933, junio 30). Carta abierta al señor juez municipal del distrito de la Latina. En *Ahora* nº 794.

Donato, M. (1933, julio 5). La vida en la cárcel de mujeres. Reportaje de nuestra redactora Magda Donato reclusa en la prisión de la calle de Quiñones. Comiendo el rancho. En *Ahora* nº 798.

Donato, M. (1933, julio 7). La vida en la cárcel de mujeres. Reportaje de nuestra redactora Magda Donato reclusa en la prisión de la calle de Quiñones. En clase, el encierro. En *Ahora* nº 800.

Donato, M. (1933, julio 11). La vida en la cárcel de mujeres. Reportaje de nuestra redactora Magda Donato reclusa en la prisión de la calle de Quiñones. La que se marcha a Alcalá. En *Ahora* nº 803.

Donato, M. (1934, marzo 4). Los lugares donde comen los que no tienen que comer. En *Ahora*, nº 1.006.

Donato, M. (1935, diciembre 20). Como se vive en un albergue de mendigas IV. En *Ahora*, nº 1555.

Donato, M. (1935, diciembre 21). Como se vive en un albergue de mendigas V y último. En *Ahora*, nº 1556.

Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali S.L.

Giddens, A. y Sutton, Philip (2014). *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

Goffman, E. (2017). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu editores.

Johnson, A.W. (2015). De raíces y rizomas: el devenir del *performance*. En *Diario de campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios*. No. 6-7, pp. 8-14.

Johnson, A.W y Guzmán, A. (2015). Deslizantes quiebres e itinerarios del *performance*: a manera de introducción. En *Diario de campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios*. No. 6-7, pp. 4-7.

Montero Alonso, J. (1932, mayo 29). Magda Donato, actriz, periodista y creadora de cuentos vividos. Los reportajes vividos, la novela no empezada y el miedo de ser feliz. En *Crónica* nº 133.

Terrones, Á. (2018). *La planificación gráfica en la performance artística contemporánea. Definición, notas sobre la propia obra y estudio de casos en Europa y Québec* (Tesis doctoral no publicada). Valencia: Universitat Politècnica de València.