

ESTADO DE LA CUESTIÓN 1

SOBRE LO GROTESCO EN AUTORAS TEATRALES DE LOS SIGLOS XX Y XXI

Raquel García-Pascual (ed.)

NOTA: Todos los artículos de esta sección monográfica fueron enviados por la coordinadora el día 20 de septiembre de 2011 y se aprobaron el día 26 de septiembre de 2011.

**PROTOCOLO DE VALORACIÓN DEL CÓDIGO
DE COMUNICACIÓN GROTESCO EN LAS CREADORAS
TEATRALES (SIGLOS XX Y XXI): TEORÍA Y PRÁCTICA
ESCÉNICA¹**

THE GROTESQUE FRAME IN WOMEN PLAYWRIGHTS
(20TH/21ST CENTURY). VALUATION PROTOCOL, THEORY
AND SPANISH STAGE

Raquel GARCÍA-PASCUAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

rgarciapascual@flog.uned.es

Resumen: El parámetro grotesco es vinculado en esta monografía a una tradición teatral de gran raigambre crítica en la escena internacional. *Grotesco* está lejos de remitir a la bufonada gratuita o intrascendente. A lo largo de su extensa andadura como código de comunicación paródico, en su variante utópica ha recurrido a motivos subversivos para su trabajo de desacreditación de todo cuanto ha considerado una forma de autoritarismo social; ha mostrado

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i *Representaciones de Género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas* (Ref. FEM2009-09092), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por la profesora Francisca Vilches-de Frutos.

sin recato elementos escatológicos, satisfacción de necesidades biológicas, actos sexuales sin censuras, exaltación de la gula o la ebriedad como protesta contra la vigilia de libertades, actos que fueron y son todavía vetados en nombre del buen gusto por los guardianes de la moral más conservadora. El presente estado de la cuestión se acerca a la creación escénica femenina actual con la aspiración de invitar a una reflexión sobre las censuras de género que han podido considerar que el escenario grotesco no es, como tantos otros, territorio transitado por las creadoras.

Abstract: The grotesque frame is linked to a theatrical tradition largely developed on stage. This parodic communication code has focused on subversive resources to discredit any form of social dictatorship. It has shown scatological elements, sexual acts without censorship, exaltation of the gluttony and drunkenness as a metaphor for the lack of freedom. These acts were and still are disapproved in the name of decorum by the guardians of morality. The current state of the art on this topic invites to analyse gender prejudices that have historically considered that women playwrights are very far from practising a grotesque aesthetic.

Palabras clave: Grotesco. Dramaturgas. Teatro siglos XX y XXI.

Key Words: Grotesque. Women Playwrights. Theater 20th/21st Century.

Agradezco al grupo de profesionales que han colaborado en el presente monográfico su generosa dedicación a este volumen colectivo. Mi caluroso agradecimiento también al personal de biblioteca del Centro de Documentación teatral y a los autores de las fotografías publicadas en este ensayo: Daniel Alonso, Jacobo Bugarín y David Ruano.

1. INTRODUCCIÓN

Lo más válido del pensamiento contemporáneo se encuentra en los rincones y márgenes de la Historia.

Claudio Magris

C'est un fait que toute l'humanité porte ou a porté le masque. Cet accessoire énigmatique et sans destination utile est plus répandu que le levier, le harpon, l'arc ou la charrue. Des peuples entiers ont ignoré les plus humbles, les plus précieux utensiles. Ils connaissaient le masque.

Roger Caillois

Esta propuesta de estado de la cuestión dedicada al código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales españolas ha aplicado la perspectiva de género a un marco estético en el que las figuras canónicas de referencia mayoritaria han sido tradicionalmente autores. Es todavía habitual encontrar en diversos panoramas críticos dedicados a las Artes Escénicas la afirmación de que una modalidad subversiva como la grotesca no es practicada por las autoras sino de forma excepcional. A continuación ofrecemos un modesto acercamiento a una tesis diferente, sobre la base de que la indicada carencia no está en sus obras sino en las opiniones vertidas sobre sus espectáculos. Hemos documentado que cuando el lenguaje bronco o provocador de esta categoría ha sido desplegado en sus producciones, no parece haber sido bien recibido, aceptado o entendido por la crítica, frente al criterio de interpretación no excluyente cuando lo han practicado creadores de diversa procedencia.

En este monográfico daremos cabida a un enfoque teórico aplicado a un parámetro que planteamos puede tener perfiles no coincidentes entre sí. Por sus fines ideológicos, encontramos diferencias evidentes entre el elemento *grotesco reaccionario* y el que llamamos *grotesco utópico*. Si es posible descubrir en numerosas propuestas teatrales una comicidad que aspira a mantener el sistema social inalterado y por ello caricaturiza y despliega medidas correctivas sobre quien demanda un progreso, hemos convenido en llamar a este registro *comicidad* grotesca de signo reaccionario o conservador. Por otro lado, el *humorismo* grotesco utópico es puesto en circulación por ser partidario del avance democrático de los derechos sociales: con su discurso liberatorio pone en cuestión determinadas convenciones y ofrece al público una reflexión sobre otros mundos posibles.

Dentro de este grotesco utópico proponemos la siguiente sistematización², que más adelante desarrollaremos: por su registro estético, se ha diferenciado lo *grotesco trágico* de lo *grotesco festivo*; por su abolengo en manos de la crítica, apreciamos diferencias entre lo *grotesco sublime* y lo *grotesco popular*. En el primer caso, quisiéramos remarcar que lo grotesco implica siempre una tensión entre lo serio y lo jocoso, por lo que nos cuestionamos lo apropiado de recurrir al calificativo «grotesco» cuando aludimos de forma parcial a lo trágico, y no a la dimensión ambivalente de esta categoría. En segundo término, frente a la variante sublime, elitista y distante que tiene lugar en espacios cerrados, el referente de la modalidad popular se asocia al ámbito tenido por marginal de la llamada «plaza pública». Frente al sentido gótico y fantasmal de los

² Me ha acercado a la definición de estas categorías en los trabajos a los que remito en la bibliografía final.

espectros grotescos que puedan convocarse en el escenario, la corporalidad y materialidad grotesca puede tomar cuerpo en los rituales celebrados en espacios abiertos al encuentro de distintos colectivos (García-Pascual, 2010).

Con estas diferencias que estimamos básicas, nuestra propuesta integra el estudio sociológico y semiótico —sintáctico, semántico y pragmático— de la retórica de la excentricidad, de las transmutaciones espacio-temporales y de identidad que se regodean en lo sórdido, en lo macabro y en la vejación física de los personajes. Estas obras muestran a una sociedad demasiado preocupada por el qué dirán, con obsesiones colectivas —dinero, poder, lujo, fama, sexo— y una ritualización de la agresión que protesta contra las violencias cotidianas.

Hemos centrado nuestro interés en la creación femenina contemporánea como una pequeña iniciativa de compensación puntual, pero también porque pensamos que es posible establecer pautas de análisis comunes respecto a los autores, vistas no en las técnicas empleadas sino en la mirada. Partimos de la base de que no apreciamos diferencias de género en la confección y estructuración de sus piezas. Sus referentes van desde Rabelais, Bataille, Ghelderode, Jarry, Genet, Valle-Inclán, Alberti, Ionesco, Grotowski, Barba, Kantor, Brook, Mnouchkine, Bausch, Wilson o el teatro de Sarah Kane, y a menudo no han optado por hacer concesiones a lo comercial, por lo que en la consciencia de esta plataforma alternativa ha estado su premeditada opción personal. Sin embargo, las mujeres no eligieron ser históricamente minusvaloradas ni fueron concebidas para ser relegadas a un plano subalterno. Y ahí pensamos que está su mirada distintiva, que no aspira a ser mejor ni privilegiada, sólo diferente.

Este esbozo aspira a cubrir una cuota regional variada, así como modalidades que van desde el teatro en sala a la italiana hasta espectáculos de calle, danza-teatro, *performances* o videoinstalaciones. Otra diferencia anotada en las figuras reunidas en este estudio es la forma de entrar en contacto con sus obras, ya que es multimedial y diversa en su forma de difusión, condición que nos ha permitido, en busca del elemento grotesco, estudiar tanto la literatura dramática como parte del registro audiovisual de sus representaciones. Contamos con revistas *on-line* que publican sus piezas en formato electrónico y permiten una mayor difusión. En la sociedad 2.0., tanto los grupos artísticos como muchas de las autoras y sus compañías, están a menudo reunidos en espacios virtuales. Tienen páginas web personales, blogs o perfiles en las redes sociales, portales en los que ofrecen noticias, ediciones de textos, programas de mano y críticas de estrenos, vídeos y fotografías de montajes, entrevistas con el equipo técnico o actoral, así como información sobre laboratorios y exploratorios de creación. El colectivo de la crítica, la

docencia, el periodismo, profesionales del teatro y público atento a novedades teatrales pueden encontrar en la red documentos fundamentales y complementarios a los aportados por las publicaciones especializadas en la materia. Lo académico y lo profesional ven en el espacio virtual un productivo punto de encuentro.

2. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LO GROTESCO

2.1. Perspectiva teórica. Grotesco reaccionario y grotesco utópico.

Grotesco trágico y grotesco festivo. Grotesco sublime y grotesco popular

El código de comunicación grotesco de mayor arraigo en sectores no conservadores solicita un mundo al revés que abogue por una transformación sociocultural, un desvío que no se ajuste al código lingüístico de eufemismos y censuras. Reclama, con registros cómicos y trágicos a un tiempo, con gestos histriónicos y un lenguaje desinhibido, que los personajes tenidos por toscos, indecorosos o excéntricos tienen derecho a escribir su versión de la Historia. Sus voces van a ser escuchadas y podrán ser justificadas por el auditorio con una excepción: sólo si sus actitudes son moralmente reprochables —veremos en las obras que es el caso de dictadores, terroristas, maltratadores, etc.— el enfoque grotesco no ofrecerá posibilidad alguna para la expiación de sus culpas.

En un marco de investigación transversal, se han convertido en emblemáticos de esta modalidad artística los dramas satíricos, los bestiarios medievales, la escultura tremendista del Románico, la obra de Rabelais, los grabados de Callot, el mensaje crítico al que sacó partido Velázquez a través de sus bufones. Encontramos asimismo referencias inexcusables a ella en la escritura barroca, las alegorías de los lienzos de El Bosco y Brueghel o las pinturas negras de Goya. En el periodo romántico fue práctica habitual una lectura unívoca del complejo fenómeno de lo grotesco, al ser reducido a su hemisferio más patético —hablamos de lo *grotesco trágico*³— por parte de personalidades de erudición reconocida —de ahí el enfoque *sublime*— y de muy diversa adscripción ideoló-

³ Se ha atribuido esta lectura a pasajes, escenas o personajes ambiguos por la combinación de lo fantástico, terrorífico y satírico, lo que ha dado lugar a que, desde el punto de vista teórico, contemos con innumerables descripciones de la sesgada evolución de una categoría que era en esencia ambivalente. Con todas ellas podemos acercarnos a una estética que trabaja su faz agresiva, trágica, doliente, compasiva, siniestra y hermanada con lo sublime (Byron Jennings, 1963; Clayborough, 1965; Thomson, 1972; Harpham, 1982; Buffard-O'Shea, 1993; Kayser, 1995; Robertson, 1996).

gica. Contra el racionalismo neoclásico, fue entonces activado un tipo de grotesco «manipulado» hacia la *estética gótica*, con su afecto por elementos sobrenaturales que compartían factura con el *roman noir*, la *Schauerroman* (‘novela de escalofrío’) o la narrativa de terror. Esta mirada neogótica, desde esta visión adaptada por obra del Romanticismo, fue arrimando intereses a la cosmovisión *expresionista*. Si Freud defendió en lo grotesco el apunte *siniestro* como atribución aceptada, como paradigmas de este parámetro han sido convocadas las controvertidas obras de Sade, Hoffmann, Poe, Baudelaire, Hugo, Ernst, Münch, Ensor, Tzara, Strindberg, Ionesco, Artaud, Grotowski o Kantor.

De otro lado, la alusión a un *grotesco tragicómico, popular, festivo* y a pie de calle por alejarse del mecenazgo elitista precedente, nos evoca el teatro de Aristófanes, las fiestas dionisias, la sátira menipea, la comedia plautina, los romances de ciego, la poesía goliardesca, las aleluyas, la farsa, la *sotties* y la *fête des fous*, el entremés, la *Commedia dell’Arte*, la jácara, el sainete, los bufones y *clowns*, así como se documenta su presencia en la vanguardia más lúdica. Se incluyen también en esta tendencia lumpen todo el imaginario festivo que llega a la obra de Molière, Goldoni o Jarry, además de la técnica de cineastas como Lubitsch, Wilder y Fellini, o los filmes protagonizados por Chaplin y los Hermanos Marx. Una larga tradición teórica de lo *grotesco popular* se alimenta de las fuentes clásicas y refrenda una inquietud constante por esta modalidad paródica⁴ presente en las reflexiones teóricas desde Aristóteles, Demócrito o Hipócrates hasta Hegel, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Mauron, Frye o Bajtín (Romera Castillo *et alii*, 1995; Gutiérrez Carbajo, 2010). Para aplicarlo, Mijaíl Bajtín es una de las pautas críticas de referencia a la que hemos acudido. El maestro del reclamo de este grotesco celebrativo, que sin embargo no está privado de un espectro tétrico, remarca y reclama la dualidad que sí tenía en su origen. Para denominarlo opta por el marbete *carnavalesco*, alusivo a los fenómenos que hacen coexistir un juicio y su contestación, lo serio y lo irónico, lo oficial y lo marginado. Si el humorismo trágico es doliente, el humorismo festivo es optimista, como el oprimido que mantiene viva la esperanza de la liberación. De este modo, el vocablo Carnaval recoge la designación de numerosos rituales espectaculares desarrollados desde tiempos inmemoriales con un

⁴ En torno a la *dimensión paródica*, remitimos a Mauss (1970), Lyotard (1981), Fernández de Larrinoa (1997), Hirschkop/Shepherd (2001), Ramos (2002), etc. En relación con la *transgresión*, véase Hutcheon (1985) y Stallybrass/White (1986). Si una de las figuras más analizadas del Carnaval es el *loco carnavalesco* y las fiestas que llevan su nombre (Lefebvre, 1969; Heers, 1983; Márquez Villanueva, 1985; Gil Calvo, 1994), también lo han sido la *filosofía del juego, la farsa y el espacio lúdico*, para los que han escrito ensayos pioneros Foucault (1961), Huizinga (1986), Eagleton (1986), Redmond (1988), Navarro (1989), Le Du (1991) o Morelli (2000).

alto aporte protesta. Bromas no pacíficas conforman la fiesta del travestismo, al lograr hacer visible la posible doblez de quien porta una máscara.

Partimos del pilar interpretativo de que no siempre los registros grotescos están a favor de derrocar autoritarismos, luchar contra los tabúes o reclamar la universalidad de derechos. Como adelantábamos, los pueden practicar tanto personas que abogan por mejoras sociales como quienes destacan por su escaso compromiso. En el lado opuesto al *humorismo grotesco o carnavalesco* —verdaderamente progresista— situamos una *comicidad grotesca reaccionaria*, contraria a la disidencia y la igualdad de oportunidades (García-Pascual, 2010: 430). No nos centraremos en ella, pero sí queremos dejar constancia de su existencia.



Ga-gà. Teatre Nacional de Catalunya (11.05. 2005). Creación y dirección: Marta Carrasco. Fotógrafo: David Ruano.

Volvemos a incidir en que nos estamos refiriendo a lo largo de esta monografía a un grotesco de signo progresista. Esta mascarada que entusiasmó a las tribus más primitivas fue una modalidad muy habitual en la antigüedad grecorromana y estuvo muy presente en la Europa occidental desde la Edad Media hasta el Renacimiento y el Barroco. Desde el punto de vista de su recepción crítica, comenzó entonces a ser desprestigiada por parte de una mirada supervisora que sancionó cuanto no podía controlar. En consecuencia, la práctica de lo grotesco perdió posiciones de privilegio en las alabanzas de los historiadores del arte desde el inicio de la Edad Moderna. Los autores que hicieron apología de la cosmovisión grotesca comenzaron a ser cuestionados y el Carnaval genuino se vio desvirtuado ya desde el Barroco, pues el antifaz se vino plegando a un ritual bien constituido en espacios cerrados, lejos de las plazas públicas. Sólo allí se permitía porque era programado en fechas y lugares acordados. Desde la investigación sociológica se ha documentado cómo el Carnaval po-

pular fue únicamente sólo tolerado en las calles durante fiestas señaladas⁵. Por esta causa comenzó a ser una manifestación tenida por «menor» o «ínfima». Fue temida por el código neoclásico del «buen gusto» en una centuria de afán enciclopedista como fue el XVIII, en la que los diccionarios más prestigiosos aspiraron a fijar las variantes del movimiento farsesco y lo consideraron una dimensión catalogada a menudo en términos de *fantasía degradada y absurda*. La tendencia positivista dejó también relegado a un estatus de marginalidad lo feo, lo obsceno, lo vulgar (Rosenkranz, 1990). De cara a la galería, su búsqueda del decoro no admitió muestras excéntricas, como tampoco se toleró bajo gobiernos autoritarios, en los que quedó relegado a la clandestinidad. El viejo espíritu popular del mundo en fiesta y «al revés» tuvo que reservarse para las fisuras del arte subversivo, que precisamente, gracias a su base burlesca, captó el pulso de una civilización encorsetada:



Ga-gà. Teatre Nacional de Catalunya (11.05.2005). Creación y dirección: Marta Carrasco.
Fotógrafo: David Ruano. Procedencia: Centro de Documentación teatral

En este marco, otra idea que nos parece conveniente anotar en relación con las Dictaduras es que también parte del arte canónico tenido por ortodoxo ha sacado partido al grotesco festivo gracias a medidas posibilistas: bajo la cobertura de la burla pudo vehicular su crítica. Se hace patente por qué, a diferencia de la tradición elitista, Bajtín no consideró lo grotesco el término perdedor en la comparación de estilos literarios. Para recuperar esta «altura» que le fue negada, sugirió tres pruebas de fuego con las que analizar la presencia de lo carnavalizado: debe concitar a la sociedad entera, sin entender de división de

⁵ En un marco de estudio antropológico del Carnaval son canónicos los estudios de Bajtín (1965), Caro Baroja (1967, 1979), Arendt (1967), Sarduy (1969), Morin (1974), Eco/Ivanov/Rector (1989), Arens (1991), Ponzio (1998), etc. En un sentido sociológico de recepción del discurso carnavalesco, remitimos a Amorós (1974), Díez Borque (1986), Maravall (1986), Huerta Calvo (1989), Danow (1995), Fernández Ruiz (1999) y Rojas (2005).

papeles; en segundo lugar, ofrece la posibilidad de que en la sede de la reunión —la *plaza pública*— se dé una inversión de roles, un mundo al revés en el que todo sea posible; en tercer lugar, la risa regeneradora permite toda anulación del tabú. En este sistema licencioso no priman las imágenes acabadas como en el canon clásico, sino que tienen cabida las protuberancias, los orificios, las partes separadas con una connotación erótica, todo lo degradado. *Degradar* no tiene para Bajtín un matiz peyorativo; consiste en transferir lo idealizado a un plano real, derrumbar quimeras evasivas venidas de ciertas esferas —de ahí la estructura de verticalidad constante— para que los sectores menos privilegiados tengan ocasión de dar a conocer su voz lejos de discursos impuestos.

El carácter subversivo de lo grotesco tiene como consecuencia lo que Bajtín calificó como *dialogismo*, o lo que es lo mismo, la presencia simultánea del pensamiento dominante y su contestación. Harpham (1982) defendió la propiedad de lo grotesco como la lectura del centro desde la marginalidad y Kristeva (1982) explicitó que lo abyecto es el reverso, la otra cara de lo aceptado por el canon social. Como vemos, numerosas descripciones del código de comunicación grotesco han estudiado lo irrisorio y las formas de deshumanización (animalización, cosificación, pelezización, etc.) más extravagantes⁶. Esto ha motivado que los intentos de sistematizarlo hayan topado con una dificultad recurrente: su asociación con otros términos paródicos⁷. Grotesco no remite, sin embargo, a una bufonada intrascendente ni a un histrionismo gratuito.

2.2. Perspectiva aplicada. El estudio de lo grotesco en el teatro de autoría masculina

Bajtín no propuso el teatro como género canónico para su trabajo de campo (Huerta, 1995). Este estudio toma el arte dramático como referencia específica a partir del ensayo de Meyerhold *El grotesco como forma es-*

⁶ Es definido como disfraz que mueve a comicidad (Gombrich, 1940); es capricho, inestabilidad y transgresión, lo antioficial y contestatario. Se adentra en su tendencia psicocrítica Bachelard (1957), así como otros trabajos inciden en las estrategias de la ficción subversiva (Anderson, 1986). Una selección de estas fuentes puede encontrarse en Fernández Ruiz (1999) y en García-Pascual (2006), que analizan cómo *grotesco* comenzó siendo reconocido como forma artística, adquirió después estatus de categoría de gusto y fue reconocido en el siglo XX como dimensión estética y literaria. Hoy hablamos de una cosmovisión y de un código de comunicación.

⁷ Citamos algunos de ellos: *satírico, irónico, caricaturesco, extravagante, farsesco, afantochado, guiñolesco, absurdo*. En cuanto al género carnavalesco en España suele asociarse con frecuencia al *entremés*, la *farsa*, la *comedia macabra*, el *sainete grotesco*, la *tragedia grotesca*, el *género bufo* o el *esperpento*. (Bozal, 2001; Romero, 2010b).

cénica (1912), cuya propuesta fue rescatar «el teatro de feria, el barracón y el género cómico que representa algo monstruoso, extraño y que venera la máscara»⁸. Se recordará en líneas sucesivas que, en su variado arco de convocatoria, las manifestaciones de lo grotesco están presentes en el marco teatral desde los inicios del género.

En una perspectiva aplicada al ámbito de las Artes Escénicas, ¿hablaremos de un *género* grotesco o quizá con más propiedad de *elementos* grotescos, *procedimientos* grotescos, *registros* grotescos, *parámetro* grotesco, *estilo* grotesco, *categoría estética* grotesca, *cosmovisión* grotesca o *código de comunicación* grotesco? El grotesco no es considerado un género, sino una forma contracultural subversiva de los códigos establecidos. Además de una temática bien escogida, ha de desarrollarse en un contexto afín, con un procedimiento estructural efectivo y un estilo propio. En su escenario, tanto en espacios claustrofóbicos como en plazas públicas, conviven los opuestos —viejos y niños, vivos y fantasmas, hombres y máquinas, víctimas y verdugos, animales y muñecos, lo repugnante y lo sabroso— y se aplican técnicas propias de la escena breve circense o del intermedio onírico. Se asiste en él a una fiesta de disfraces en la que priman las incongruencias hilarantes y crueles, las alusiones a la locura. Con sus actos histriónicos, sus protagonistas hacen una continua contorsión corporal, una teatralidad de lo gestual que puede imitar a animales, marionetizar o antropomorfizar objetos. Intervienen con chistes a destiempo y sus bromas se tiñen de patetismo.

La presencia de lo grotesco en la escena europea del siglo XX perfila una primera tendencia, fechada en el periodo comprendido entre la crisis finisecular y las vanguardias, con representantes como Gordon Craig en Gran Bretaña, Meyerhold en Rusia, los ubús de Jarry en Francia, la deformación expresionista alemana, las apuestas del Futurismo italiano, las propuestas Dadá y la asimilación del grotesco en el Surrealismo, Cubismo y Ultraísmo. En una segunda modalidad, propia del periodo de entreguerras, son paradigmas destacados el *grottesco* italiano y Ghelderode. En un posible tercer momento encabezan la lista de referentes de creación grotesca el teatro de la crueldad de Artaud, el absurdo de Ionesco, Beckett o Genet, así como otros modelos, desde Brecht hasta el teatro del oprimido de Augusto Boal, pasando por el Living Theatre, el Bread and Puppet, la

⁸ Consideramos indispensables en este marco los trabajos de Bataille (1957), Béhar (1973), Volosinov (1973), Gaignebet (1974), Howarth (1975), Celli (1982), Baraz (1983), Cope (1984), Allegri (1985), Huynen (1988), Borsellino (1989), Banú (1990), Profeti (1995), Stoichita (1999), Bubnova (2000), Hartwig/Pörtl (2003), etc.

vía antropológica del Odin Teatret, Le Théâtre du Soleil, el *Choreographisches Tanztheater* o las propuestas de Robert Wilson. Estas últimas manifestaciones participan de los rasgos propios de la escena posmoderna. Estamos ante un teatro en el que se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, como discursividad y no discurso cerrado (Toro, 2004: 31).

En el ámbito hispánico, la herencia del teatro breve carnalesco ocupa un lugar relevante también. Llamado, de forma despectiva, «ínfimo», sin embargo pudo convertirse, en manos de la creación comprometida, en una privilegiada cara alternativa al teatro oficial. Con esta premisa como punto de anclaje, como grotescos se califican fenómenos que no entraron en la visión tranquilizadora del código impuesto por las diversas formas de censura. Fueron desacreditados como «menores», por lo que en ocasiones no parecieron entrañar un peligro unánime para el poder autoritario, a menudo más ocupado en controlar los géneros trágicos, sobre la base de una errónea identificación de la pieza de pequeñas dimensiones con temas intrascendentes. Esta fue su «coartada posibilista» (García-Pascual, 2010: 50). En la historia de nuestra escena, esta cantera dramática nacional «se encuentra en la tradición que, con fondo en *La Celestina*, arranca del paso, sigue en el entremés, evoluciona en el sainete y culmina en la tragedia grotesca y en el esperpento, sumando en el recorrido elementos procedentes de otros campos afines —los títeres, el romance de ciegos— y de otros subgéneros populares —el canto, la revista, la zarzuela—» (Huerta Calvo, 1980: 126). Las señas de identidad de esta dramaturgia comienzan por un recorrido por las obras breves de los siglos XV al XVIII, para llegar después a la obra de Arniches, Benavente, Valle-Inclán, García Lorca, Unamuno, Baroja, Azorín, Dieste, Rusiñol, Gual o Alberti, entre otras muchas referencias⁹.

Una mirada retrospectiva al teatro español de la segunda mitad del siglo XX nos revela en qué medida las piezas breves grotescas fueron formas contraculturales de utilización recurrente por su fuerza subversiva, enfrentada a los códigos establecidos por la elite más conservadora (García-Pascual, 2006b). En la Cataluña de posguerra, Joan Brossa dio entrada al teatro del absurdo, al cabaret, al circo o al *music-hall* junto a referencias al juego y a un carnaval como el representado en sus *Normas de mascarada* (1948-1950). El homenaje practicado por dramaturgos que escribieron y estrenaron

⁹ Remitimos para su estudio a Huerta Calvo (1989), Buezo (1993), Estepa (1994), Sardón (1996), Zavala (1996) y Cornago (1999). De su asociación con el paradigma del circo y los títeres se han ocupado, entre otras, las monografías de Varey (1957), Plassard (1992) y Shershow (1995).

durante la dictadura franquista muestra que la estética carnavalesca tuvo una especial presencia en este periodo, tanto en su modalidad neorrealista¹⁰ como en la creación de la neovanguardia escénica¹¹. Obras como *O fidalgo e a noite* (1970), de Ramón Otero Pedrayo, o *Traxicomedia do vento de Tebas, namorado dunha forza* (Premio Abrente 1978), de Manuel Lourenzo, han escrito con letras mayúsculas la tradición del carnaval gallego, como han hecho también Euloxio R. Ruibal (*Matalobos*, 1993), Roberto Vidal Bolaño (*Ladañas pola morte do Meco*, 1977) o Xavier Lama (*O peregrino errante que cansou ó demo*, 1993) (Paz Gago, 1999).

Los grupos de teatro independiente recurrieron también a esta modalidad teatral corrosiva¹². *La torna* (1977) de Els Joglars sacó a la luz una feroz parodia de personajes siniestros, grotescos y afantochados, visión festiva que recuperaron para *Ubú President* (1995). Los espectáculos de Comediants fueron también representaciones especializadas en la combinación de elementos del folclore festivo —dragones, monigotes, máscaras, etc.— y el teatro de calle, una incorporación de la verbena a gigantescas puestas en escena al aire libre. En *Non plus plis* (1971) o en *Sol Solet* (1978) los protagonistas fueron el juego entre lo lúdico y lo metafísico de la cultura mediterránea, las comparsas y los desfiles de cabezudos.

¹⁰ Como propuesta de interpretación de esta categoría he considerado en otros trabajos que Antonio Buero Vallejo practicó un grotesco costumbrista con efecto de inmersión (*El sueño de la razón*, 1968), Alfonso Sastre la tragicomedia compleja (*Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*, 1982), Lauro Olmo el neosainete arrevistado (*El cuarto poder*, 1965; *Mare Vostrum*, 1966; *Cronicón del Medievo*, 1967), José Martín Recuerda el drama iberista (*Las conversiones*, 1983), José María Rodríguez Méndez la mística de la delincuencia (*Reconquista*, 1981), Carlos Muñoz el neoexpresionismo ritual (*Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, 1972), Alfredo Mañas la Commedia dell'Arte teñida de influencias del flamenco (*La feria de Cuernicabra*, 1955), Domingo Miras el teatro de la crueldad (*La venta del Ahorcado*, 1975) y Antonio Gala humor negro en el drama histórico (*Anillos para una dama*, 1973).

¹¹ He analizado de forma individualizada la producción de algunos autores de esta tendencia: el carnaval teatral de Francisco Nieva en *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1988), el teatro pánico y la revista bufa de Fernando Arrabal en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1966), lo grotesco futurista de José Ruibal en *El hombre y la mosca* (1968), la ceremonia neobarroca de Luis Riaza en *Danzón de perras* (1995), la farsa onírica de Antonio Martínez Ballesteros en *En el país de Jauja* (1961), la grotescomaquia de Miguel Romero en *Fiestas gordas del vino y del tocino* (1973), el surrealismo escatológico de Agustín Gómez Arcos en *Diálogos de la herejía* (1962), la farsa impresionista de Luis Matilla en *Ejercicios para equilibristas* (1980), el teatro antropofágico de Manuel Martínez Mediero en *El último gallinero* (1968), la *sottie* de Alberto Miralles en *La fiesta de los locos* (1984), el llamado teatro de la castración de Ángel García Pintado en *La sangre del tiempo* (1980) y la presencia de lo grotesco en *Guernica* (1969), de Jerónimo López Mozo.

¹² «La centralidad de lo corporal estaba garantizada por la filiación de sus creadores, que se habían formado en la escuela del mimo (Joglars y Comediants) o en la escuela de la danza y el cante jondo (La Cuadra)» (Sánchez, 2006b: 20).

El teatro ritual neobarroco de tipo alegórico (Torres Monreal, 2001: 324) de La Cuadra pudo expresar por un cauce grotesco la necesidad de escapar de la opresión a través de cuerpos doloridos marcados por un fondo acústico flamenco, protesta contra la manipulación de las tradiciones andaluzas. Por su parte, La Fura dels Baus vino a jugar con la provocación del auditorio, como han hecho recientemente en *Degustación de Titus Andrónico* (2010), en la que se invitó al público a un banquete antropófago. En esta misma temporada La Zaranda ha presentado el sainete mágico-humorístico de Eusebio Calonge *Nadie lo quiere creer. La patria de los espectros* (2010).

En este rápido esbozo no ampliaremos por razones de espacio una lista en la que incluiríamos, desde al grupo Antroido hasta al fundador de «La Carnicería Teatro», el hispanoargentino Rodrigo García, que en obras como *Conocer gente, comer mierda* (1999) recurre a lo grotesco de forma contundente. Con él terminamos este sucinto recorrido, en el que puede notarse que sólo hemos asociado lo grotesco a creadores. A continuación damos paso al análisis de algunas prácticas homólogas por parte de la creación de autoría femenina de las últimas décadas, junto con unas notas alusivas a esta exposición desagregada por géneros.

3. HACIA UN PROTOCOLO DE VALORACIÓN DEL CÓDIGO DE COMUNICACIÓN GROTESCO EN LAS CREADORAS TEATRALES

3.1. Igualdad de oportunidades editoriales y estéticas

3.1.1. Posibilidad de compensación editorial desde los Estudios de Género

En un tiempo en el que los teatros de la Antigua Grecia eran sede de montajes de gran audiencia, un criterio excluyente no permitió que las espectadoras que aspiraran a conservar su buena reputación asistieran a ellos, el mismo que dificultó su acceso a los escenarios hasta el Renacimiento para que las mujeres «decentes» no se vieran envueltas en el escándalo que suponía asociar su imagen a la farándula. Hasta ese momento los papeles femeninos eran interpretados por hombres y el elenco favorecía que las primeras figuras de referente contemporáneo fueran varones, ya que las heroínas que subían a escena eran mayoritariamente figuras mitológicas. De cara a la galería —a pesar de que las mujeres sí contribuían de forma invisibilizada a diversas labores, entre ellas la dirección (Hormigón, 2003)—, las obras de teatro eran escritas y financiadas por manos mascu-

linas, llevadas a escena por directores, con equipos asesores integrados sólo por hombres, representadas por actores, valoradas por críticos e incluso disfrutadas por públicos de un solo sexo. En consecuencia, los espectáculos más aplaudidos marcaron en el inconsciente colectivo un código no igualitario desde el momento de su concepción.

Cuando las autoras teatrales consiguieron de forma minoritaria estrenar sus obras en grandes salas, más allá de los teatros improvisados en el espacio doméstico sólo para los más allegados, llegaron a ser consideradas intrusas en el mundo de la escena (Nieva de la Paz, 1998). Fueron objeto del discurso de los críticos antes de que en otros medios se escuchara o leyera su propia voz, lo que condicionó el horizonte de expectativas de la audiencia. Seguían siendo mujeres descritas, transmitidas, contadas por hombres. Las más conocidas, independientemente del número de estrenos y aplausos del público granjeados, podían ser llamadas «debutantes» en la prensa coetánea incluso a lo largo de una dilatada trayectoria (Pascual, 2003). A menudo los pies de fotografía comentaban, más que las características de la obra, cómo era su aspecto físico o la identidad de quien había podido lanzarlas al estrellato. Frente a la interpretación de este estado de cosas a través de la alusión a los verbos «usurpar», «ocupar» o «arrebatar», podemos no obstante poner énfasis en sus «conquistas» y «logros», en que, en lugar de la supuesta «batalla de los sexos», optaron por incidir en el reclamo de posiciones no enfrentadas sino compartidas con sus homólogos. Entendieron que no los alejaban de un territorio que les fuera privativo ni que éstos podrían frenar que ellas llegaran a ser una presencia ineludible.

No obstante, y a pesar de las reseñas a sus obras en las publicaciones periódicas de mayor tirada, las autoras dramáticas fueron durante siglos figuras silenciadas en el canon propuesto por diferentes historias de teatro. Estos indicadores fueron modelados por la mirada de quienes tenían la voz de autoridad en el ámbito escénico, donde históricamente los hombres han dominado la estructura —producción, distribución, gestión y recepción crítica—, en tanto ellas por lo general han recibido invitaciones puntuales a la edición o al estreno. Aunque ahora están en los circuitos de producción y de gestión, no siempre fue así. A la hora de valorar con perspectiva el lugar de la mujer en la escena internacional, la presencia de directoras de gran renombre no es novedad, pero son todavía muy bajas las cifras de directoras de óperas, directoras de teatros nacionales o de salas institucionales (Féral, 2007: 110).

Por razones como las esgrimidas y de acuerdo con orientaciones críticas diversas, un amplio número de especialistas ha solicitado el compromiso de poner de relieve estos temas y de evaluar los modos de seleccionar y transferir datos por parte de profesionales dedicados a la formación y la comunicación, áreas esenciales para crear una conciencia antidiscriminatoria. Se ha subrayado que, de no tomarse ciertas medidas correctoras, el sistema tendería a la inercia. En numerosos encuentros celebrados sobre disciplinas humanísticas es temática recurrente que es necesario seguir fomentando su inclusión en monografías y antologías —un trabajo de edición que en un tiempo esperemos que no tenga que ser segregado por géneros— y que no se trata con ello de favorecer sólo a las mujeres ni de defender su supuesta excepcionalidad, sino de trabajar en beneficio de todo el colectivo de las Artes Escénicas.

En este contexto, ante situaciones todavía asimétricas en el ámbito editorial, se propone este monográfico como una pequeña compensación frente a antologías en las que no son incluidas autoras, así como frente a otras que consideran que determinados estilos —como el grotresco que nos ocupa— son tabú para la creación femenina. Pensamos que este estereotipo sigue siendo quizá vehículo de interpretaciones no contrastadas que sesgan la diversa identidad de producciones como las escogidas. Numerosos estudios apuntan la necesaria incorporación de la perspectiva de género, así pues, en todas las fases del proceso propio del arte escénico: del texto al montaje, con atención a los entornos empresariales de financiación y difusión. En los últimos años estamos teniendo ocasión de acceder a informes que evidencian que, en diversas labores colectivas, las mujeres ocupan espacios de inferioridad, acciones invisibles o desvalorizadas¹³. En el ámbito académico, nos parece importante destacar en este punto que en enero de 2011 el Instituto de la Mujer y la UNED firmaron un Convenio de colaboración con el fin de promocionar la consolidación de los Estudios de Género, de fomentar la capacitación y sensibilización en materia de igualdad y de potenciar la perspectiva de género en la docencia y la investigación universitaria. Asimismo, por lo que respecta al teatro, por iniciativa del profesor José Romera, se ha llevado a cabo el proyecto europeo *Dramaturgae* a través de tres Congresos (Romera, 2005; Garnier/*Roswita*, 2007; Floeck, 2008). Ver además Romera (2010a).

¹³ Son lecturas de referencia en este ámbito, Sontag (1966), Durán/Rey (1978), Duby/Perrot (1993), Nieva-de la Paz (1993), Vilches-de Frutos (1997, 2005), Butler (2001), Mangini (2001), Bengochea/Calero (2003), etc.

3.1.2. *Transversalidad en el estudio de lo grotesco en las creadoras contemporáneas*

Esta sección, *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI* aspira a ofrecer una perspectiva crítica innovadora en el estudio de las Artes Escénicas españolas de producción más reciente, al emprender una investigación aplicada de la teoría y práctica de esta categoría en una serie de creaciones que no han sido analizadas de forma monográfica desde los Estudios Transversales de Género. Ofrecemos transversalidad en nuestros análisis de lo grotesco por asociar diferentes ejes de acción horizontal, haciendo intervenir parámetros venidos tanto del ámbito artístico como del relativo a la recepción (Valcárcel, 1997; Vilches, 2008; Nieva et alii, 2008).

Este estudio introductorio ha diseñado un posible protocolo de evaluación de la representación escénica de lo grotesco. Tenemos en cuenta los enfoques teóricos aportados desde la Sociología de la comunicación (Nash *et alii*, 2005) para explicar que estas manifestaciones son cajas de resonancia de temáticas de plena vigencia. De la mano del colectivo de especialistas que desde diferentes universidades han colaborado en este número, se ha evaluado el enfoque y la forma con la que son estudiadas sus propuestas escénicas. El aporte filológico nos parece otro marco hermenéutico esencial. En este ámbito destacan los estudios de transmisión de imágenes desde la perspectiva de género en teatro y en arte (Pollock, 1991; Nieva, 1992). Desde este punto de vista, es amplio el historial de teorías críticas que han señalado que la perspectiva de género tiene un estatus interpretativo alejado del discurso de la «excepcionalidad» (Badinter, 1994).

3.2. Una autora pionera

En junio de 2011 la Compañía Nacional de Teatro Clásico llevó al madrileño Teatro Pavón una obra que ya en los años noventa había sido pieza esencial del repertorio de Juan Dolores Caballero y su Teatro del Velador, y que había subido a las tablas del Teatro Lara en enero de 1998. Nos referimos a *Las gracias mohosas*, de Feliciano Enríquez de Guzmán, creada a partir de las piezas breves de esta dramaturga sevillana del siglo XVI. En este montaje el padre de las tres gracias convoca una justa donde han de batirse los aspirantes a conseguir su mano. Con una clara apuesta por el guiñol grotesco, este episodio da pie al encuentro de extravagancias, celebración de la carne y presencia de unos pretendientes convertidos en espantajos contrahechos, histriónicos y rijosos. En esta mojiganga irreverente y desmadrada triunfa el dis-

parate con no poca guasa sobre los matrimonios de conveniencia. Estamos ante una muestra de que el código grotesco puede presumir de tener un largo abolengo en manos también de las autoras dramáticas españolas.

3.3. Grotesco en las Artes Escénicas de creación femenina (siglos XX y XXI). Propuesta de un modelo de análisis

Incluimos en esta propuesta de sistematización figuras de autoras, directoras, escenógrafas y coreógrafas, escogidas por ser referentes indiscutibles en sus respectivas especialidades. Se ha tenido en cuenta su alta cualificación, el frecuente estreno de sus piezas y el que sean estudiadas en medios académicos de ámbito internacional. Desde el marco de análisis que opone *grotesco reaccionario* a *grotesco utópico*, con esta segunda variante plasman inquietudes de plena actualidad. Su dominio del engranaje dramático les permite conseguir este reflejo mediante formas de desrealización escénica y de deshumanización (Vasserot, 2001: 11). Por una parte, las autoras acuden al *grotesco sublime* de raíces romántico-expresionistas, y por otro al Carnaval popular. Ejemplifican parte de lo teorizado sobre lo grotesco por Bajtín: la discursividad de lo *dialógico*, lo *polifónico* y lo *carnealizado*. Veremos, por este orden también, que en nuestro protocolo de valoración cobran importancia asimismo las alusiones a la plaza pública, lo escatológico, los ritos lascivos, la aparición de bufones o las grandes comilonas con un potente aporte simbólico:



Truenos y misterios. Sala Cuarta Pared de Madrid (01.02.2007).

Creación y dirección: Ana Vallés. Espacio escénico, iluminación, producción musical y diseño gráfico: Baltasar Patiño.

Fotógrafo: Daniel Alonso. Procedencia: Centro de Documentación teatral

3.3.1. Teatro dialógico: cuestionamiento del elitismo de centros frente a periferias

El elemento grotesco reclama no ser considerado una manifestación de rango inferior y no tener que compararse con el canon de la «normalidad», ya que pone en duda dicha ortodoxia. Un breve apunte de este reclamo podría incluir *No moleste, pague y calle señora* (1983) o *Tres idiotas españolas* (1987), obras feministas de Lidia Falcón que recurren a la parodia grotesca. Se posiciona a su lado el universo femenino grotesquizado de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992), de Carmen Resino, así como la recurrencia al humor negro para denunciar la violencia de género de *Personal e intransferible* (1988), de la misma autora.

Lo excluido frente a lo legitimado reaparece en las creaciones de Maite Agirre que recuperan géneros farsescos expulsados a los márgenes por la tradición elitista. Opta por ellos en su adaptación de *Marranadas*, de Marie Darrieussecq, reflexión sobre los amores de una mujer convertida en cerdo, emblema carnavalesco. Es interesante la categoría del *truismo* que defiende esta pieza, aludiendo a que a veces, paradójicamente, lo que es muy obvio pasa desapercibido y el disimulo de lo irrisorio esconde una verdad hiriente. La creadora se sitúa a la cabeza de las expresiones artísticas que reclaman una voz de autoridad para quienes han tenido durante siglos una vida en los márgenes, objeto de análisis de documentos escénicos como *¿Quién ha visto a Dulcinea?* (2011), referencia a los títeres, gigantes y cabezudos, o *Doltza, Dulcinea Quijote versus Teresa Panza* (2010), actualización del modelo de la locura fingida en ejemplos literarios clásicos. En ellos la risa es defendida como arma igualadora y relativizadora. El rey es rebajado y destronado por medio de una transposición en el plano material y corporal.

La superposición de la cultura popular «alternativa» sobre la «alta» cultura se hace asimismo patente en la danza neoexpresionista o «danza de la crueldad» (Sánchez, 2000: 133) de Olga Mesa. En el espectáculo *Desórdenes para un cuarteto* (1998) cuestiona la imposición de una monocultura globalizadora que limite la diversidad. Porque la visión carnavalesca implica un mundo al revés y da entrada a alianzas imposibles, una obra como *Mundo poubelle* (2008), compuesta por Elena Bolaños y Matthieu Berthelot, presenta a dos semidioses que sólo al ser castigados con vivir en el mundo «poubelle» descubren su identidad. Lo consiguen a través de la inversión de jerarquías y la presencia de escenas que buscan sacudir a la audiencia. Del código dialógico participan también las protagonistas infantiles de *El día más feliz de nuestra vida* (2001) y los menores de *Los niños perdidos* (2005), de Laila Ripoll. En

estas obras se entabla un diálogo directo con el entremés, el teatro ritual, el mundo del circo y la historieta gráfica. Asimismo, Ripoll recurre a elementos tales como cartones pintados, concursos de feria y al grotesco de Alberti, referente de *Atra Bilis (Cuando estemos más tranquilas...)* (2000), *Restos* (2009) o *Santa Perpetua* (2010).

Una cara que abre la boca para carcajearse pero se frena a tiempo al entender qué puede haber detrás del colectivo violentado que le ha movido a risa es una estampa grotesca muy plástica. En esta risa que diferencia lo cómico de lo humorístico caben alusiones constantes a la pérdida de humanidad, a la inversión de categorías tenidas por intocables, a la burla del poder, a la locura, al sexo unido a lo digestivo, a la comida fusionada con la descomposición física y espiritual. A esta mirada se suma el teatro de Ana Vallés. El trabajo corporal de sus espectáculos *Truenos y misterios* (2007) y *Animales artificiales* (2008) capta un fenómeno antropológico que responde al instinto del juego, lo lúdico de la broma y su facultad para percibir aspectos insólitos de la realidad.

Frente a un mundo jerarquizado y estratificado, se impone en numerosos espectáculos la visión democrática del Carnaval. En lo grotesco no cabe el sentimiento de superioridad del actante riendo respecto del reído. A diferencia de la comicidad de costumbres, no se mofa de sus criaturas, de ahí que las piezas que lo incluyen demanden un maniqueísmo inicial en la atribución de roles precisamente para ponerlo en cuestión. Si la esfera carnalesca propicia que los personajes se repartan en dos mundos —oficial y contraoficial, cosmos reglado y universo libertino—, la mirada de los olvidados viene a decir que el pueblo no está inmerso en una celebración evasiva que no le permita querer luchar contra el abuso de poder. El grupo, una vez terminado el carnaval, recupera su antiguo orden, pero no olvida su deseo de destruir el estado de cosas como paso previo para la creación de una convivencia diferente. En una obra como *Dark Figurantes* (2009) —de Marta Galán y Juan Navarro— este cambio es marcado por el fuego de una estrepitosa mascletá final.

3.3.2. *Creación espectacular polifónica: multiplicidad de registros frente a una voz única*

Cuando no hay ambigüedad, contraste y relativización, el procedimiento grotesco se reduce a un ataque panfletario. Este cuestionamiento de la univocidad, en el caso de la coreógrafa Mónica Valenciano, recurre a lo lumpen con alusión a los motivos de la descomposición y la comunión de cuerpos, como reclama en su espectáculo *Adivina en plata* (1997), danza fragmentada hecha a base de gestos contorsionados, impulsos y estridencias. Da cabi-

da al desequilibrio y la desestabilización que imitan a un bebé y a un *clown* en su antimovimiento dancístico. Ejemplos como el precedente forman parte de una discursividad híbrida intermedial que fusiona danza, teatro gestual y *music hall*, la misma que se deja sentir en las piezas de danza de Sol Picó: *La dona manca o Barbi Superestar* (2003) explora la construcción social y la reconstrucción personal del imaginario femenino con fondos acústicos tan diversos como la discoteca de un sábado noche, los pasos de Semana Santa o la música clásica mezclada con la samba, la canción francesa y la tecno-sardana. Puro contraste carnavalesco.

El lenguaje hecho danza de *Tots els noms* (2011), de Marta Muñoz, responde a un trabajo de investigación dedicado al estudio del significado de nombrar a través de las palabras y del cuerpo. En ella, los personajes Presente y Carnaval habitan un escenario en el que la *performance* subversiva e indecorosa satiriza la impostura de las jerarquías sociales. Esta defensa de lo tenido por subalterno, de colectivos maltratados, se muestra asimismo en *Aiguardent* (1995), de Marta Carrasco, que hace coexistir lucidez y embriaguez junto con una fuerte gestualidad que remite a Wigman y Bausch. Se trabaja con la risa provocada por situaciones insólitas y por la acumulación de efectos en un contexto de juego. En relación con esta puesta en escena lúdica, el aporte grotesco feérico sale a la luz a través de las retahílas de un registro tenido por añinado en *Triángulos concéntricos* (1999), de Gracia Morales. El espacio escénico recurre a los cuentos infantiles, como en *El matrimonio Palavrakis* (2001), de Liddell, en la que lo grotesco contribuye a desatar traumas arrasados desde la niñez.

3.3.3. Teatro en espacios cerrados o celebración en la plaza pública: efectos de participación espectral o inclusión carnavalesca del auditorio en el espectáculo

En la visión alucinada de tintes expresionistas de algunas obras de Eva Hibernia pueblan el escenario personajes que simulan ser bufones y fantoches, vampiros y zombies. Se solicita un efecto de participación en ese universo espectral en forma de cabaret cítrico —subtítulo éste de *Santa imagen* (2003)—, de la aparición de un ángel travestido en *Mu (Fragmentos)* (1996), de canibalismo en *El evangelio perro* (1998), de visiones de entrañas en *Los días perdidos* (1997), del barroquismo en *La hija de Barrabás* (1998). La visión esotérica de los bestiarios medievales se superpone sobre sus personajes y logra que estas muestras reduzcan, por un lado, lo trágico-melodramático de la

historia a una visión carnavalesca. Por otra, muestran el trasfondo gótico-horroroso y la dimensión de angustia que la mueca parecía poner en sordina.

En las obras carnavalescas ubicadas en la plaza pública la distribución de la culpa es uniforme. En ellas lo grotesco debe concitar a la sociedad entera sin entender de división de clases y se ofrece la posibilidad de que se dé una inversión de roles, un mundo al revés. Se recupera del teatro primitivo su participación comunitaria, la vivencia de un suceso sin división entre escenario y público. En el Carnaval los papeles se dan aleatoriamente, se mezcla la distancia épica y el contacto íntimo entre los participantes. Todos son actores, de forma que se familiarizan los personajes de arriba con de los de abajo, las mujeres se visten de hombres y los hombres se transforman en mujeres, los viejos son jóvenes y viceversa, los ricos se arruinan y los pobres gozan de la abundancia. Uno de los rasgos específicos que se ponen en escena en *Mal bajío* (1990), de Elena Cánovas Vacas, es la visión grotesca que logra esta ruptura de la cuarta pared con el objetivo de que el auditorio se sume a la crítica del sistema penitenciario.

Sara Molina presentó en el Festival Off de Granada de 1988 *M-30. Esto no es África. Pornografía y obscenidad*, espectáculo ritual con provocaciones al público y en cuya danza final integró a treinta participantes desnudas en un único cuerpo. La estética de lo grotesco se desvela como una forma de inclusión del auditorio en el montaje, como en *Adiós Olimpia* (2000), de Maure de Segovia, se recurre a un efecto de familiarización en el que la desmesura permite reflexionar sobre los valores que una sociedad desmemoriada y desgraciada ha terminado por sepultar. El objetivo perseguido por estas técnicas es que la ficción responda a inquietudes vividas en el patio de butacas. La relación íntima lo inunda todo, «los valores, pensamientos, fenómenos y objetos, todo aquello que fuera del contexto carnavalesco está separado, lejano o tabuizado» (Toro, 2004: 50). En lo que respecta a las producciones de Marta Carrasco *Blanc d'ombra* (1998) y *Mira'm* (2000), con influencia del expresionismo de Munch, los cuerpos estafalarios conviven con muñecas y remiten al teatro de la muerte de Kantor.

3.3.4. *Escenografía y aparato acústico: ¿sensación captada o proyección de visiones?*

La técnica impresionista pone en duda el carácter absoluto del color local de los objetos y para ello difumina sus contornos y aplica una modelación cromática variable. Remite a la sensación captada del exterior, frente a lo ex-

presionista, que refleja el interior del artista, y para ello geometriza el escenario, crea escorzos, recurre a maquillajes violentos y a actuaciones mecanizadas. A través de iconografías de referencia manifiesta al imaginario gótico, en *Animales artificiales* (2008), de Ana Vallés, el escenario es calificado por la creadora como «paisaje interior», habitado por «bichos» raros, restos de la eterna animalidad del ser humano que con la evolución se ha visto obligado a ajustarse a normas arbitrarias. La dialéctica genérica se manifiesta en piezas como ésta a través de multiplicidad de recursos, entre otros, maniqués maltratados y figuras desnudas de sexo indefinible.

En el aparato acústico, algunos espectáculos de Angélica Liddell hacen que el barroquismo musical logre el contrapunto entre lo serio y lo risible (Vidal Egea, 2010). Sucede también cuando en *Perro muerto en tintorería* (1999) reivindica una mejora del contrato del actor a través de muñecos dispuestos en el escenario llenos de sangre y de atributos sexuales al descubierto. El contraste entre lo patético y la burla, entre el poder y la profanación, pone el sello a este espectáculo.

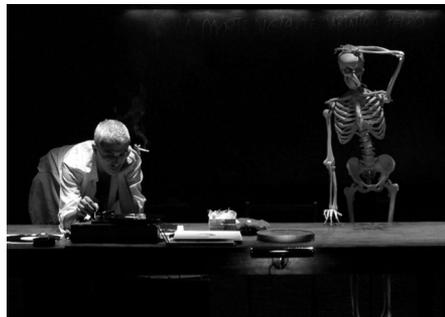
En lo carnavalesco tienen cabida órganos genitales amplificadas, barrigas hiperbolizadas o grandes apéndices nasales y auditivos que degradan aparentemente la humanidad del personaje. Pero la *degradación* para Bajtín no es negativa; implica que el ideal es derrumbado. Por medio de este procedimiento las autoras desmitifican la falsa conciencia de que alguien puede librarse de ser bufonizado. Lo expuesto en este sentido se corresponde con la obra de Lola Blasco Mena *Pieza Paisaje en un prólogo y un acto* (2009), en la que los coros de una tragedia bélica son contrapunteados desde la salmodia recitativa de un lenguaje rapero.

3.3.5. *Topografía corporal, animalización, cosificación y antropomorfización caricaturesca*

El sintagma «topografía corporal» no se basa en la mera búsqueda del apunte escatológico, pornográfico o digestivo. La altura y bajeza tienen un sentido simbólico. Las imágenes de la vida corporal y material —boca, nariz, tripas, falo, ano— y de la comunión de cuerpos se alistan en las filas de este recurso constante al fisiologismo grotesco¹⁴. Sería ilustrativo anotar

¹⁴ Sus categorías asociadas son la fertilidad, la escatología y la superabundancia, con verbos dispuestos en la siguiente serie: *digestión* —comer, beber, masticar, tragar, deglutir, eructar—; *evacuación* —sudar, miccionar, defecar, vomitar—; *sexo* —tocamiento, coito, embarazo y alumbramiento—; *muerte y renacimiento*. Con la representación grotesca del cuerpo en oposición a las miradas pudorosas

que las coordenadas de la deglución forman parte de una transferencia de lo espiritual a lo corporal por una reacción contra el ascetismo oficial que reniega de lo carnal. *Rebajar* consiste en aproximar a la tierra; lo inferior es siempre un comienzo para volver a la elevación. Alude al ciclo por el que la libertad creativa de la cultura popular tiene como fin una regeneración. Cabría asociar a esta imagen topográfica la obra de Antonia Bueno *Sobaco y axila* (2005) y *Truenos y misterios* (2007), de Ana Vallés, en la que la cosificación de un humano con atributos vegetales y un híbrido de marioneta y actriz presentan realidades opuestas en contacto. En el espacio «topográfico» se van a satisfacer las necesidades primarias sin miramiento alguno. Acoge exacerbados síntomas de placer y dolor, objetos relativos al goce carnal. Se come, se copula, se construye y se destruye de forma colectiva. La sombra de la muerte está presente en muchas de estas obras porque es el momento propicio para la reconversión material (Ponzio, 1998). No en vano, esta combinación de lo vivo y lo muerto es recogido por el animal disecado de *El año de Ricardo* (2005), de Angélica Liddell. Con estilizada eficacia se consigue también en la obra de Margarita Sánchez *Mi mapa de Madrid* (2011) partir de una ambientación de sainete en el madrileño barrio de Lavapiés y llegar a la zoofagia de un animal doméstico y a un estrambótico acto de sepultura en esta comunidad vecinal.



Truenos y misterios. Sala Cuarta Pared de Madrid (01.02.2007). Creación y dirección: Ana Vallés. Espacio escénico, iluminación, producción musical y diseño gráfico: Baltasar Patiño. Fotógrafo: Jacobo Bugarín.

del arte, en estas escenas se encuentran referencias directas a partes erógenas y a la comunión de cuerpos, rasgos que se pueden reducir a uno: la degradación, la transformación o desplazamiento de un nivel espiritual al plano material.

En el marco de la comunión de cuerpos, el *bios* escénico se entiende en relación con otros cuerpos. Necesita de un acoplamiento por no estar separado de los demás, como tampoco se opone al mundo animal. Lo grotesco es propuesto como un camino para llegar a emociones escondidas que nos hablan de una corporalidad biológica y cultural, código en el que interpretamos el baile de la mujer y el caballo junto a la imagen fotográfica de una felación en *Yo no soy bonita* (2005), de Angélica Liddell. Como en el teatro Sarah Kane, se libera del pudor y rompe con lo políticamente correcto, así como cumple con otra de las características del grotesco: despedazar un cuerpo o elegir algunas de sus partes y someterlas sistemáticamente a una deformación. En el escenario, al ser vistas en primer plano, las piezas pierden de este modo perspectiva y se ven deformes. Porque en la cercanía la mirada del público es fragmentaria, un homenaje al enfoque expresionista ofrece *Como las ratas* (2004), en la que Susana Gutiérrez muestra la degradación de una familia con escenas que mezclan perversión y sanción de esa perversión. Esta modalidad crítica se manifiesta asimismo en la obra de Itziar Pascual *Herida* (2001), en la que un maltratador muestra a su mujer escenas luctuosas y sangrientas que no son sino las visiones fantásticas de Goya, anticipo de su cruel asesinato. Desde este mismo punto de vista sería interesante examinar también la presencia de lo grotesco en las producciones de Beth Escudé i Gallés. En su pieza *Aurora De Gollada* (2006) muestra las vísceras de una víctima de malos tratos con una clara intención de denuncia.

3.3.6. *Lenguaje carnalesco y poética de la máscara: las dos caras de la verdad*

En las obras seleccionadas puede percibirse una pauta estructural recurrente: lo que en principio parecían ser escenas costumbristas reflejo de armonía dan paso a un ambiente escénico enrarecido. El público sospecha que alguien está disimulando tras una máscara. De esta poética de la sospecha participa *Unos cuantos piquetitos* (1999), de Laila Ripoll, en la que los registros desplegados para denunciar la violencia de género rayan en lo grotesco cuando una mujer es degollada, literalmente, «con un cuchillo de pelar patatas», muestra de un tipo de lenguaje desublimado que contribuye a denunciar la espiral de malos tratos.

Del estilo femenino se ha escrito que es recatado y prudente, cuando no apasionado y reiterativo, dejando al margen su participación en modalidades grotescas. En el espectáculo de clown-cabaret *Aarrghhffjjj* (2010), de Eugenia Manzanera y Gloria San Vicente, no se habla ningún idioma cono-

cido y en su lugar se recurre a sonidos, cadencias y tonalidades de corte delirante. De esta modalidad puede ser también representativa *La casa de la fuerza* (2009), de Angélica Liddell, que cuestiona el discurso, el espacio y el tiempo teatral canónicos a través de una representación de cinco horas. En su cosmovisión grotesca se explotan juegos cómicos con onomatopeyas estridentes, aliteraciones animalizadoras, enumeraciones caóticas, paradojas, expresiones irreverentes y se trabajan campos semánticos que aluden a la clandestinidad, a la caída —anochecer, oscuridad, silencio— o a la ascensión con una fuerte plasticidad sensorial¹⁵. Prima la plurimedialidad espectacular posmoderna (Toro, 2004) en una escena que aspira a despojar de su disfraz a algunos de los personajes reflejados en clave. Carnavaliza para luego quitar la máscara, para poder desnudar metafóricamente. Sabe de la mascarada y del desenmascaramiento. La máscara disimula, pero dice la verdad de un rostro que finge esconderse. Es la mirada irónica y dual que ofrece la obra de Liddell *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (1996). Vinculado también con la «estética de feria» (Hartwig, 2006), el teatro de Charo González Casas parte de elementos que se oponen al discurso decoroso con gran dosis de humor negro (*Corazón al peso*, 2005), como estudia Bueno (2010).

3.3.7. Obscenidad y profanación. Ritos desacralizados

De una parte, los desfiles de comparsas en torno a un gran falo —símbolo de la fertilidad de las gentes y de la tierra—, estuvieron en el origen de las fiestas dionisias griegas. De otra, la obscenidad grotesca consigue un «destape» de tabúes, opción vinculada al motivo orgiástico que presentó Maribel Lázaro en obras como *Humo de beleño* (1985). La insistencia en lo fisiológico permite reconocer en este espectáculo una reacción contra la censura de lo carnal, inquietud que es reflejada también en *El local de Bernardeta A.* (1995), de Lourdes Ortiz, en la que se reclama el fin de la trata de mujeres de un sórdido prostíbulo.

Sujeta a una interpretación con analogías religiosas, la corporalidad carnavalesca está asociada a la parodia, a groserías difamatorias dirigidas a autoridades y divinidades, a obscenidades, a yuxtaposición de objetos sacros

¹⁵ El lenguaje carnavalesco, tradicionalmente no considerado propio de las autoras, da entrada a provocadoras hipérboles, juegos de palabras y rípios con derivación léxica, fraseología popular, usos jergales y vulgarismos. Los estrepitosos insultos de la lengua popular son formas emparentadas con las demás vías de degradación grotesca. La sublimación de lo decrepito y la sátira del inmovilismo, a un tiempo.

y profanos. Sigue estas pautas la pieza de autoría de Pilar Campos Gallego y Carlos Rod *Autorretrato doble* (2006), denuncia de los malos tratos de un médico contra una menor sobre un escenario que mezcla juguetes de niños con utensilios de cocina e imágenes de santos. Sobre el suelo una jaula alude al encierro de la protagonista, pero también puede distinguirse un despertador y un teléfono, posibilidades respectivas de concienciación y de escape.

Las creadoras inciden a menudo en que lo masculino no es lo no-marcado. Asimismo, si tradicionalmente el cuerpo femenino tuvo que permanecer oculto, tapado o enmascarado, reivindican su desnudo leído a golpe de liberación, lejos de la exhibición propia del género sicalíptico. Debido a que en la órbita de lo grotesco se asocian la transgresión y la voluptuosidad, el sexo más explícito llega a estar presente en el marco de celebraciones rituales, también litúrgicas. Se ejerce este humorismo en situaciones que, desde otro punto de vista, inspirarían piedad, terror o lástima. El juego favorece el distanciamiento, pero no menos que la identificación. Este humor provocado ante lo trágico, lo vulgar, lo raro, lo obsceno está presente en las creaciones de Marina Wainer. Circo y varietés son el instrumento de crítica de su espectáculo *De velorios y verbenas* (2006), que aúna rituales funerarios y festivos. Podríamos agregar que *Dies Irae* (2009), de Marta Carrasco, hace desfilar en una misa delirante a personajes esperpénticos. Con este probable enfoque interpretativo se registra la tortura sádica de un cuerpo humillado o la prostitución de referencias cristológicas de *La dolorosa* (1993), de Angélica Liddell, nuevo punto de cristalización de la ambigüedad grotesca que ironiza con símbolos tanto de poder como de profanación.

El teatro posmoderno fusiona diferentes formatos de comunicación sin separarlos por géneros, deconstruye el lenguaje, crea contradanzas, reivindica la antinaturalidad. Recuperamos en este punto del estudio una creación de Marta Galán y Santiago Maravilla titulada *Melodrama* (2007), performance híbrida donde el texto, la imagen, la música y la acción conforman una ambientación de delirio gótico y escenas zoofílicas.

3.3.8. *Teatro de muñecos y títeres de cachiporra. Un guiñol «protesta»*

En la tragedia canónica clásica el personaje llega a la purificación de la culpa a través de la anagnórisis. En la cosmovisión grotesca esta catarsis tiene lugar mediante la puesta en escena colectiva de los defectos propios y ajenos, vistos con una lupa de aumento que hiberboliza sus rasgos. Pero si las

actitudes del personaje caricaturizado muestran que es culpable de delitos, será brutalmente caricaturizado. Este humor en medio de la catástrofe está presente en *El gabinete de curiosidades* (2008), de Blanca del Barrio, en la que un siniestro coleccionista acumula objetos insólitos para exhibirlos en su santuario llamado la Cámara de las Maravillas, donde presenta a cabareteras y cupletistas mecánicas a través de un retablo que lo desenmascara como perturbado pederasta. El parámetro grotesco lo priva de toda posibilidad de perdón.

En *El matrimonio Palavrakis* (2001), de Angélica Liddell, un columpio hace las veces de paritorio y el suelo es suplantado por muñecas de plástico descuartizadas, posible alegoría de las personas cosificadas y pisoteadas por una convivencia discriminatoria. El código estético de lo grotesco recurre con frecuencia a marionetas, guiñoles y títeres de cachiporra, al estilo del teatro de barracón de feria. Los artífices de la puesta en escena no son sólo actores, sino también muñecos, técnica mixta muy propicia para alternar a los tipos humanos con los del tablado de marionetas, del que es ejemplo *Cerrado por aburrimiento* (2009), de Ana Vallés, un homenaje a la tradición tiritésca fusionada con su admirado Kantor.

3.3.9. *La mirada bufonesca y el clown: el escenario de la utopía*

Un embudo colocado sobre la cabeza es quizá la estampa más generalizada del loco carnavalesco, presente en el inventor de *Ventanilla de patentes* (2008), de Charo González Casas. El coro de arlequines de *Almas y jardines* (1995), de Sara Molina, recurre a gesticulaciones y muecas, chillidos melodramáticos y travesuras infantiles como defensa de que los bufones bien informados pueden presumir de una inapelable clarividencia. Desde la danza, en *Ga-gà* (2005), de Marta Carrasco, se funda un lugar imaginario donde vivir, un mundo de la utopía que es consustancial al Carnaval y se basa en el universo del cabaret ambulante, con artistas que pueden cantar y desafinar, seres defectuosos que montan y desmontan el escenario entre danzas y gesticulaciones. Unas caras son pintadas sobre las mallas que cubren sus rostros y los bailarines se mueven de forma torpe, reflejo de la escena circense que pone patas arriba determinadas tesis relativas a las teorías de actuación sobre un escenario. Huyen también de toda danza codificada numerosas propuestas de La Ribot, mediante la desnudez física y escénica, los sonidos guturales, el humor y la violencia. En 2009 puso en pie la experiencia performativa *Gustavia* en el Instituto Francés de Madrid, junto a Mathilde Monnier, planteada como búsqueda de un cuerpo

entendido como un instrumento de pensamiento y como instrumento de expresión (Sánchez, 2000: 135). Con alusión al mismo discurso de liberación ofrecemos una muestra de lo bufonesco de la mano de la compañía «Los Excéntricos», que, en *Rococó Bananas* (2008), convierte a un *clown* en artífice de histrionismos, malabarismos y lances poéticos alimentados por la tradición de la fiesta barroca.



Cerrado por aburrimiento (2009). Creación y dirección: Ana Vallés.
Iluminación: Baltasar Patiño y Miguel Muñoz. Escenografía y producción musical: Baltasar Patiño.
Vestuario: Matarile Teatro. Fotógrafo: Jacobo Bugarín.

3.3.10. *El ámbito de lo digestivo como metáfora de una convivencia voraz*

El banquete pantagruélico descrito por François Rabelais es quizá una de las figuraciones más logradas del escenario literario grotesco. Lo digestivo puede aludir a la voraz convivencia. En esta línea, en 1991, Maite Agirre realiza el espectáculo *Pantzart* sobre la base de una pastoral teatral, género derivado de los misterios medievales en cuyo marco los diablos festivos practican un sabotaje humorístico de la liturgia carnavalesca. En ella se quema en la hoguera al chivo expiatorio, los personajes van disfrazados de animales, arremeten contra los presentes y se come en exceso como protesta contra el ayuno cuaresmal, pero también contra una sociedad que fagocita a colectivos desvalidos.

Con escenografía y vestuario de Teresa Rodrigo, la obra irreverente y corrosiva *Solomillo, una historia poco hecha* llegó a los escenarios del teatro Alfíl en septiembre de 2007. En 2010, con el sello de un humor grotesco, *Monstruos. Catálogo de perversos*, de Marina Wainer, fue un ejemplo de cabaret cáustico que hibridó vodevil, teatro de marionetas y danza. La galería

de personajes patéticos debía ofrecer al público abundante cena basura. Los asistentes eran invitados a compartir perritos calientes para participar de la bajeza y las miserias de las que estaban siendo testigos. Este festín del exceso pudo sancionar la inapetencia y desgana de quien no se implica en demandas sociales de primera necesidad.

4. COLABORACIONES EN EL MONOGRÁFICO *SOBRE LO GROTESCO EN AUTORAS TEATRALES DE LOS SIGLOS XX Y XXI*

Nuestro acercamiento al tema propuesto recoge el testigo de otros trabajos precedentes de consulta obligada en el ámbito de la categoría estética de lo grotesco¹⁶. Con ocasión de esta sección monográfica, Laila Ripoll, Maite Agirre, Angélica Liddell, Antonia Bueno, Ana Vallés, Charo González Casas y Marta Carrasco son las autoras escogidas para ser estudiadas de forma más extensa. Son creadoras en activo que pertenecen a promociones diferentes y contribuyen a cubrir parte de la variedad regional a la que queríamos dar cabida en estas líneas, ya que, respectivamente, han consolidado sus dramaturgias en Madrid, País Vasco, Comunidad Valenciana, Galicia y Cataluña. En mayor medida han sido analizados títulos que han sido llevados a escena en la última década. Los ensayos se han detenido en piezas significativas de una dramaturgia transgresora que da entrada al elemento grotesco.

Desde la Universidad de Strasbourg, Isabelle Reck nos ofrece varios pilares firmes que pueden probar que lo grotesco es una estética intensamente trabajada por la creación femenina. Sistematiza en su artículo tres líneas de tratamiento de esta categoría en las autoras teatrales: la mordacidad de la parodia y sátira grotescas como denuncia de la histórica marginación de la mujer; la presentación escatológica y animalizada de la fisionomía corporal como ejemplo de lucha existencial; y la farsa esperpéntica. Sitúa en estas variantes las piezas paródicas de Lidia Falcón; las incursiones en el registro grotesco macabro y obscuro creado por Carmen Resino; el grotesco del absurdo de Lluïsa Cunillé; la variedad espectral de Itziar Pascual y Gracia Morales; la violencia sadomasoquista en Marisa Ares; los aquelarres or-

¹⁶ Entre ellos citaremos *Le corps en scènes* (2001) y *Le corps grotesque* (2002), editados respectivamente por Vasserot y Martínez Thomas y el grupo *Roswita*. Esta monografía es asimismo deudora de los trabajos de O'Connor (1988), Vilches-de Frutos (1988), Nieva de la Paz (1993), Serrano (1994), Ragué-Arias (1996), Borrás (1998), Nigro/Zatlin (1998), Leonard / Lamartina (2001), Zaza (2007) y Reck (2010).

giásticos de Maribel Lázaro; las crudas *performances* de Angélica Liddell; el accionismo vienés de María Velasco, así como un extenso homenaje a lo grotesco de la obra completa creada por Laila Ripoll.

La colaboración de Miguel Ángel Muro Munilla, profesor de la Universidad de La Rioja, nos presenta una ejemplar mirada al parámetro grotesco a través de las propuestas de Maite Agirre. Si el origen de la tragedia estuvo unido a la sensualidad de la danza y la música del canto a Dioniso, si la comedia fue el contrapunto necesario de lo sublime, el origen de la variante de lo grotesco festivo se deja sentir de forma emblemática en un género que en manos de la autora toma el nombre de pastoral carnavalesca. La participación lúdica del público, el entramado polifónico a través del contrapunto acústico y la unión del componente serio y humorístico en la dimensión antropológica del Carnaval desvelan en él su naturaleza de paréntesis transgresor de la jerarquía rutinaria. Otros elementos sistematizados por contribuir a una mirada desestabilizadora de gran potencial crítico son la intertextualidad con la tradición del verso picante, los disfraces y las comparsas de muñecos en desfile.

El artículo de la profesora de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, Emmanuelle Garnier sienta las bases del estudio del teatro de Angélica Liddell desde una perspectiva también inédita, ya que documenta cómo lo grotesco podría concebirse como una «anti-estética», opuesta en esencia a toda organización categórica de los géneros ficcionales, característica ésta que comparte con la autora citada. Se defiende de este modo que la dramaturgia toma partido por efectos de contraste y acercamientos de contrarios en los ámbitos musical, pictórico, espacial, corporal y discursivo en busca de la tensión entre opuestos.

En la reescritura grotesca del teatro de Antonia Bueno y en la subversión genérica de Ana Vallés centra su atención Agnès Surbezy, profesora de la Universidad de Toulouse-Le Mirail. De la dramaturgia de la recreación y de la re-creación a la escenificación de una desubicación, las propuestas de ambas creadoras se valen de la llamada topografía corporal para dinamitar las bases de la escena complaciente convencional. En las piezas seleccionadas los paisajes escénicos están habitados por personajes fantásticos, burlescos o siniestros que construyen una realidad alternativa y reclaman un estatus reconocido en clave de igualdad.

Firma Antonia Amo Sánchez, profesora de la Universidad de Avignon, una contribución centrada en la utilización de códigos sémicos relacionados con el trazo grotesco en el teatro de Charo González Casas. Analiza la ca-

racterización de sus personajes mediante la ridiculización indumentaria, los disfraces y otros elementos esenciales que combinan distanciamiento e identificación. Salen a la palestra con ello figuras estafalarias, escenas especulares y muecas patéticas con las que son avenidos los contrastes tragicómicos.

Las propuestas de teatro-danza llevadas a cabo por la creadora Marta Carrasco son materia de estudio del profesor Martín Fons Sastre, de la Universidad de les Illes Balears. En su interpretación teórica de la coreografía, la danza expresionista y el *Tanztheater* español parte del estudio de lo monstruoso, lo inarmónico o desproporcionado. Se examina una posible teoría sobre la actuación grotesca y la configuración de un *bios* escénico que une al *clown* y al bufón en cuerpos excesivos o artificiales.

5. CONCLUSIONES

Provocación, mostración del hombre reducido a sus instintos primordiales y una subversión del sistema de valores oficiales que no raye en lo ilícito son los aliados de lo grotesco en su variante utópica. Su mirada crítica reclama el respeto a la diferencia y defiende que toda persona, en tanto no sea culpable de un delito, puede disfrazarse de otra y ser equivalente a su opuesta. En estas líneas se ha propuesto que el teatro, mediante múltiples parámetros, puede tomar partido por el dialogismo y la polifonía.

Las jerarquías y los roles son así pues alterados en un escenario en el que las estructuras escenográficas, coreográficas o acústicas son invertidas. Con múltiples formatos lo grotesco hace ostentación de teatralidad para que el auditorio recuerde que asiste a un acontecimiento escénico, pero que la ficción tiene referentes muy actuales. Las uniones insólitas, las estructuras en desfile con centro bufonizado, el travestismo, el banquete festivo, los elementos circenses venidos de la tradición del teatro breve¹⁷, lo lúdico e infantilizado, o la recurrencia al muñeco, son soporte de temáticas de incontestable actualidad, como el racismo, el fanatismo, la corrupción, la delincuencia, el maltrato a menores, la drogadicción, la homofobia, la falta de libertad de expresión, el desempleo, la especulación urbanística o la violencia de género, entre muchos otros. Todos ellos pueden ser sometidos a la visión escarnecedora de lo grotesco.

Por las razones expuestas, esperamos haber ofrecido ejemplos representativos de que las autoras escogidas trabajan por la agencia de la igualdad a todos los niveles con modalidades estéticas diversas. La práctica se contra-

¹⁷ Véase Romera Castillo (2011: 7 y ss.).

pone en ocasiones a la teoría, ya que, si a manos de la crítica, numerosas voces fueron históricamente invisibilizadas, nuestra escena aporta títulos significativos que muestran que el trabajo en el marco grotesco no es territorio impropio, ignorado o inexplorado por las creadoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEGRI, L. (1985). «Teatro vs. espectáculo: materiales para una oposición». *Eutopias* 1-2, 159-179.
- AMORÓS, A. (1974). *Subliteraturas*. Barcelona: Ariel.
- ANDERSON, B. T. (1986). *The Grotesque in Ovid's «Metamorphoses»*. Michigan: U.M.I. Dissertation Information Service.
- ANDERSON, B.S. y ZINSSER, J.P. (eds.) (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica.
- ARENDDT, H. (1969). *On Violence*. New York: Harcourt, Brace and World.
- ARENS, W. (1991). *The Man-Eating Myth: Antropology and Antropophagy*. New York: Oxford UP.
- BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BADINTER, E. (1994). *XY, la identidad masculina*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- BAJTÍN, M. (1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.
- (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.
- BANÚ, G. (ed.) (1990). *Kantor, l'artiste à la fin du XXe siècle*. París: Actes Sud.
- BARASCH, F. K. (1971). *The Grotesque. A Study in Meanings*. París: Mouton.
- BARAZ, M. (1983). *Rabelais et la joie de la liberté*. París: Libraire José Corti.
- BATAILLE, G. (1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- BAUDELAIRE, Ch. (1855). *Obras completas*. Vol. II. México: Aguilar, 1961.
- BÉHAR, H. (1973). *Jarry: le monstre et la marionnette*. París: Larousse.

- BENGOECHEA, M. y CALERO VAQUERA, M.L. (2003). *Sexismo y redacción periodística. Guía de estilo 2*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- BORRÁS CASTANYER, L. (ed.) (1998). *Reescribir la escena*. Madrid: Fundación Autor.
- BORSELLINO, N. (1989). *La tradizione del comico*. Milán: Garzanti.
- BOZAL, V. (2001). «Cómico y grotesco». En *Lo cómico y la caricatura*, Baudelaire, 13-77. Madrid: Antonio Machado Libros.
- BUBNOVA, T. (2000). «Varia fortuna de la cultura popular de la risa». En *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín (Adiciones y cambios a «Rabelais»)*, Bajtín, M., 79-95. Barcelona: Anthropos / Fundación Cultural Eduardo Cohen.
- BUENO, L. (2010). «A quien celebre mi muerte, de Charo González Casas: la ironía de estar muerto y sentirse vivo». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 223-232. Madrid: Visor Libros.
- BUEZO, C. (1993). *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger.
- BUFFARD-O'SHEA, N. (1993). *Le monde de Boris Vian et le grotesque littéraire*. New York: Peter Lang.
- BUTLER, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- BYRON JENNINGS, L. (1963). *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press.
- CARO BAROJA, J. (1967). *Vidas mágicas e Inquisición*. Madrid: Taurus.
- (1979). *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus.
- CELLI, G. (1982). *La scienza del comico*. Bolonia: V. Eco Calderini.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- CHECA PUERTA, J. (2010). «La ciencia ficción y la dramaturgia española contemporánea». *Ínsula* 765, 17-20.
- CLAYBOROUGH, A. (1965). *The Grotesque in English Literature*. London: Oxford University Press.

- COPE, Jackson I. (1984). *Dramaturgy of the Daemonic. Studies in Anti-generic Theater from Ruzante to Grimaldi*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (1999). «Origen, forma y función del ritual grotesco en la escena española contemporánea: Miguel Romero Esteo, Luis Riaza y Alfonso Jiménez Romero». *Estreno* 2, 48-54.
- DANOW, D. K. (1995). *The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque*. Kentucky: Universidad de Kentucky.
- DÍAZ DIOCARETZ, M. (1992). *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Madrid: Turo.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (comp.) (1986). *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Serbal.
- DUBY, G. y M. PERROT (dirs.). (1993). *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus.
- DURÁN, M. Á. y REY, J. A. (eds.). (1987). *Literatura y vida cotidiana. Actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Zaragoza: Universidad Autónoma de Madrid.
- EAGLETON, M. (1986). *Feminist Literary Theory: A Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- ECO, U., V.V. IVANOV y M. RECTOR. (1989). *Carnaval!*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ESTEPA, L. (1994). *Teatro breve de Carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- FÉRAL, J. (2007). «Puesta en escena en femenino.» *Primer Acto* 318, 109-116.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, K. (1997). *Mujer, ritual y fiesta*. Pamplona: Pamiela.
- FERNÁNDEZ RUIZ, B. (1999). *De grutescos a grotesco: a propósito de una categoría estética*. Tesis doctoral. Director: Agustín Valle Garagorri. Departamento de Historia del Arte III, de la Universidad Complutense de Madrid.
- FIRESTONE, S. (1979). *The Dialectic of Sex: the Case for Feminist Revolution*. Nueva York: Banta.
- FLOECK, W. y VILCHES DE FRUTOS, M. F. (eds.) (2004). *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert Verlag.

- FLOECK, W., H. FRITZ y A. GARCÍA MARTÍNEZ (eds.) (2008). *Dramaturgas femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hidesheim: Olms.
- FOUCAULT, M. de. (1961). *Histoire de la folie*. París: Plon.
- GAIGNEBET, C. (1974). *Le Carnaval*. París: Payot.
- GARCÍA-MANSO, M. L. (2011). «Teatro, inmigración y género: la identidad del otro en *Víctor Bevch*, de Laila Ripoll, e *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de Angélica Liddell». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 36.2, 407-443.
- GARCÍA-PASCUAL, R. (2003-2004). «Una revisión del mito de Celestina: *Las conversiones*, de José Martín Recuerda». *Cuadernos de Investigación Filológica* 29-30, 285-306.
- (2004-2005). «Formas carnales en el drama neorrealista». *Archivum* LIV-LV, 51-88.
- (2006a). *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2006b). «La teoría bajtiniana del carnaval en el teatro de Alfonso Sastre: *Jenofa Juncal*.» *Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 41, 85-111.
- (2007). «La dramaturgia del muñeco en la posguerra española: semiología de la obra de Alfredo Mañas». *Crítica Hispánica* 29.1-2, 73-94.
- (2009a). «Travestismo y destape del tabú: el teatro de Luis Riaza». *Foro Hispánico* 34, 279-299.
- (2009b). «Artes escénicas y memoria histórica: estrategias de mediación en *El sueño de la razón* (1968), de Antonio Buero Vallejo». *Estreno* 35.1, 70-79.
- (2010). «La prensa como cuarto poder en el teatro de Lauro Olmo: la represión política en los medios de comunicación y en las Artes Escénicas». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 35.2, 429-449.
- GARNIER, E. / ROSWITA (eds.) (2007). *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman.
- GIL CALVO, E. (1994). «El Carnaval y sus metáforas». *Cuadernos Hispanoamericanos* 533-534, 189-199.
- GOMBRICH, E. H. y E. KRIS. (1940). *Caricature*. Harmondsworth: Penguin Books.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2010). *Tragedia y comedia en el teatro español actual*. Tübingen: Georg Olms.
- HARPHAM, G. G. (1982). *On the Grotesque*. Princeton: Princeton University Press.
- HARTWIG, S. (2006) «Ante los monstruos. *La estética de feria* en el teatro español contemporáneo». En Romera Castillo, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, 211-223. Madrid: Visor Libros.
- y K. PÖRTL (eds.) (2003). *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*. Frankfurt am Main: Valentia.
- HEERS, J. (1983). *Fêtes des fous et carnivals*. París: Fayard.
- HIRSCHKOP, K. y SHEPHERD, D. (eds.) (1989). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- HORMIGÓN, J. A. (dir.) (2003). *Directoras en la Historia del Teatro Español 1550-2002. Volumen I*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- HOWARTH, W.D. (1975). *Sublime and Grotesque: a Study of French Romantic Drama*. Londres: Harrap.
- HUERTA CALVO, J. (1980-1981). «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX». *Primer Acto* 187, 122-127.
- (coord.) (1989). *Formas carnales en el arte y en la literatura*. Barcelona: Serbal.
- (1995). «El lugar del teatro en la poética de Mijail Bajtín». En *Bajtín y la literatura*, J. Romera Castillo, J. M. García Page y F. Gutiérrez Carabajo (eds.), 81-93. Madrid: Visor Libros.
- HUGO, V. (1823). *Cromwell*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- HUIZINGA, J. (1955). *Homo ludens*. Londres: Beacon Press.
- HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Londres: Methuen.
- HUYNEN, J. (1988). «Carnaval de Binche. Les morts et les vivants à l'équinoxe de printemps». En *Le masque. Du rite au théâtre*, 51-54. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- KRISTEVA, J. (1982). *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia U. Press.

- LE DU, J. (1981). *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Barcelona: Paidós.
- LEFEBVRE, J. (1969). *Les fols et la folie*. París: Klincksieck.
- LEONARD, C. y LAMARTINA-LENS, I. (eds.) (2001). *Nuevos manantiales. Dramaturgas españolas en los noventa*. Ottawa: Girol Books.
- LESSING, G. E. (1767). *Laocoonte*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- LYOTARD, J.-F. (1981). *Dispositivos libidinales*. Madrid: Fundamentos.
- MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MARAVALL, J. A. (1986). «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco». En *Teatro y fiesta en el Barroco*, Díez Borque (comp.), 71-96. Barcelona: Serbal.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1985-1986). «Literatura bufonesca o del loco». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34, 501-528.
- MARTINEZ THOMAS, M. / ROSWITA (eds.) (2001). *Corps en scènes*. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman.
- MAUSS, M. (1970). *Lo sagrado y lo profano. Obras I*. Barcelona: Barral Editores.
- MEYERHOLD, V. (1998). *Textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L. y N. BARANDA LETURIO (coords.) (2002). *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MORELLI, G. (2000). *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia: Pre-Textos.
- MORIN, E. (1974). *El paradigma perdido, el paraíso olvidado*. Barcelona: Kairós.
- MURILLO, S. (1996). *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid: Siglo XXI.
- NASH, M., R. TELLO y N. BENACH (2005). *Inmigración, género y espacios urbanos. Los retos de la diversidad*. Barcelona: Bellaterra.
- NAVARRO DURÁN, R. (1989). «Contextos de disparates». En *Homenaje al profesor Antonio Vilanova. Tomo I*, Carbonell, M. C. y Vázquez, A. (coords.), 441-460. Barcelona: Universidad.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1992). «Tradicición y vanguardia en las autoras teatrales de guerra: Pilar Millán y *Halma Angélico*». En *El teatro en Es-*

- paña entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Dougherty D. y Vilches de Frutos, M. F. (coords. y eds.), 429-438. Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress.
- (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1998). «Revisando el canon: hacia una primera selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras». En *Breve Historia feminista de la literatura española en lengua castellana*, Zavala, I. M. (dir.), vol. V, 155-184. Barcelona: Anthropos.
- WRIGHT, S.; DAVIES, C. y VILCHES-DE FRUTOS, F. (coords. y eds.) (2008). *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- (coord. y ed.) (2009). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.
- NIGRO, K. y ZATLIN, P. (eds.) (1998). *Un escenario propio. A Stage of Their Own (Actas selectas)*. Ottawa: Girol Books.
- O'CONNOR, P. W. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Fundamentos.
- PASCUAL, I. (2003). «El asociacionismo de mujeres en las Artes Escénicas. Reflexiones sobre una experiencia». En *Sector cultural no industrial y creación femenina*, Murphy, T. R. (comp.), 15-24. Las Palmas de Gran Canaria: Instituto Canario de la Mujer.
- PAZ GAGO, J. M. (2000). «Valle-Inclán y el teatro gallego». *Signa* 9, 163-179.
- PLASSARD, D. (1992). «Le Carnaval et la machine». En *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le theatre des avant-gardes historiques*, 64-103. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- POLLOCK, G. (1991). «Mujeres ausentes (Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)». *Revista de Occidente* 127, 7-107.
- PONZIO, A. (1998). *La revolución bajtiniana*. Madrid: Cátedra.
- PROFETI, M. G. (1995). «Comer en las tablas: banquete carnavalesco y banquete macabro en el teatro del Siglo de Oro». En *Cultura alimentaria de España y América*, Garrido Aranda, A. (comp.), 75-114. Huesca: La Val de Onsera.
- RAGUÉ-ARIAS, M.-J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.

- RAMOS SANTANA, A. (2002). *El carnaval secuestrado o la historia del carnaval*. Cádiz: Quórum.
- RECK, I. (2010). *Nuevo teatro español (1965-1975). De l'enchantement textuel au désenchantement*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- REDMOND, J. (ed.) (1988). *Farce*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROBERTSON, A. K. (1996). *The Grotesque Interface: Deformity, Debasement, Dissolution*. Madrid: Iberoamericana.
- RODRIGO, A. (1996). *Mujeres para la historia: la España silenciada del siglo XX*. Madrid: Compañía Literaria.
- ROJAS ROJAS, R. (2005). *Tiempos de carnaval: el ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- (2010a). «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica». En *Teatología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, M. F. Vieites y C. Rodríguez (eds.), 338-357. Ciudad Real: Ñaque.
- (2010b). «Sobre el teatro de humor y sus alrededores en el siglo XXI». En *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 51-66. Madrid: Visor Libros.
- (ed.) (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- J.; GARCÍA-PAGE, M. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (1995). *Bajtín y la literatura*. Madrid: Visor Libros.
- ROSENKRANZ, K. (1853). *Ästhetik des Hässlichen*. Leipzig: Reclam, 1990.
- SÁNCHEZ, J. A. (2000). «Las vanguardias escénicas en España: notas sobre el nuevo teatro y la nueva danza». En *La estética de la transgresión*, Ballesteros, A. y Vilvandre de Sousa, C. (coords.), 113-137. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- (2004). «Los discursos del cuerpo en la creación escénica contemporánea». En *Teatro y sociedad en la España actual*, Floeck, W. y Vilches de Frutos, M. F. (eds.), 269-272. Frankfurt: Vervuert.
- (coord.) (2006a). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.

- (2006b). «Teatros y artes del cuerpo». http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/284/teatrosyartesdelcuerpo_jasanchez.pdf.
- SARDÓN NAVARRO, S. (1996). «Formas del Carnaval en el Teatro. Del “realismo grotesco” de Aristófanes, a los “criados” de la comedia de Menandro». *Castilla* 21, 195-212.
- SARDUY, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SERRANO, V. (1994). «Hacia una dramaturgia femenina». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19.3, 343-364.
- SHERSHOW, S. C. (1995). *Puppets and Popular Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- SONTAG, S. (1966). *Styles of Radical Will*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- STALLYBRASS, P. y A. WHITE. (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Nueva York: Cornell UP.
- STOICHITA, V. I. (1999). *Goya: The Last Carnival*. London: Reaktion Books.
- THOMSON, P. (1972). *The Grotesque*. Londres: Methuen.
- TORO, A. de (ed.). (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- TORRES MONREAL, F. (ed.) (2001). *El ritual y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal*. Murcia: Universidad de Murcia.
- VALCÁRCEL, A. (1997). *La política de las mujeres*. Valencia: Instituto de la Mujer.
- VAREY, J. E. (1957). *Historia de los títeres en España*. Madrid: Revista de Occidente.
- VASSEROT, Ch. / ROSWITA (eds.) (2002). *Le corps grotesque*. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman.
- (2002). «Le théâtre, ce corps à corps». En *Le corps grotesque*. Vasserot, Ch. / Roswita (eds.), 5-11. Carnières-Morlanwelz, Belgique: Lansman.
- VIDAL EGEA, A. (2010). *El teatro de Angélica Liddell (1980-2009)*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. F. Gutiérrez Carbajo. http://www.uned.es/centro-investigación-SELITEN@T/poy/TESIS_ANA VIDAL_SOBRE_LIDDELL.pdf.

- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1988). «El mito literario en el teatro español de la postguerra». En *El mito en el teatro clásico español*, Ruiz Ramón, F. y Oliva, C. (coords.), 82-88. Madrid: Taurus.
- (1997). «La mujer moderna.» En: *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Vilches de Frutos, M. F. y Dougherty, D. (eds.), 23-28. Madrid: Fundamentos.
- (dir.) (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.
- VILCHES-DE FRUTOS, F. (2008). «Gender Mainstreaming (transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo». En *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Doménech, F. (ed.) 441-448. Madrid: Fundamentos.
- VOLOSINOV, V. N. (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. Londres: Seminar Press.
- WELLNITZ, Ph. (1999). *Le Théâtre de Friedrich Dürrenmatt. De la satire au grotesque*. Strasbourg: Université de Strasbourg.
- ZAVALA, Iris M. (1996). *Escuchar a Bajtín*. Barcelona: Montesinos.
- (2004). *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- ZAZA, W.-L. (2007). *Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*. Kassel: Reichenberger.
- ZIOMEK, H. (1983). *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alcalá.

