

«*PERFORMANCE*, HORROR Y CUENTO»:  
LA DRAMATURGIA DE ANGÉLICA LIDDELL  
Y MARÍA FOLGUERA

Laura Fernández Suárez  
Universidad Complutense (Madrid)

RESUMEN

Nuestro artículo analizará la obra *Y como no se pudo...* *Blancanieves* (Artezblai, 2007), de Angélica Liddell (Figueras, 1966), y la obra *Hilo debajo del agua* (Ediciones La Complutense, 2010), de María Folguera (Madrid, 1984). Estas dos obras resumen algunas de las características más importantes de la producción de sus autoras. Por un lado, el interés en el arte de la *performance*, como fuente de inspiración y/o como herramienta para la puesta en escena. Por otro, el uso de las técnicas narrativas del cuento en su dramaturgia y, por último, la denuncia de la crueldad humana de nuestro tiempo. Analizaremos los contrastes y similitudes entre las dos obras, de qué manera se perciben las huellas de la *performance*, qué sucesos concretos animaron estas creaciones, de qué modo hacen uso del género del cuento y qué tipo de teatro resulta de esta maravillosa miscelánea.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, cuento, *performance*, Folguera, Liddell.

“PERFORMANCE, HORROR AND TALE”:  
THE DRAMATURGY OF ANGELICA LIDDELL AND MARÍA FOLGUERA

ABSTRACT

Our article will analyze the work *Y como no se pudo...* *Blancanieves* (Artezblai, 2007) by Angélica Liddell (Figueras, 1966) and the work *Hilo debajo del agua* (Ediciones La Complutense, 2010) by María Folguera (Madrid, 1984). These two works summarize some of the most important characteristics of the production of its authors. On the one hand, the Art of Performance, as a source of inspiration and/or as a tool for staging. On the other hand, the use of the narrative techniques of the tale in his dramaturgy and, finally, the denunciation of the human cruelty of our time. We will analyze the contrasts and similarities between the two works, how the traces of the performance are perceived, what concrete events animated these creations, how they make use of the genre of the tale and what kind of theater results from this wonderful miscellany.

KEYWORDS: dramaturgy, tale, performance, Folguera, Liddell.



## 1. INTRODUCCIÓN

Angélica Liddell (Figueras, 1966) y María Folguera (Madrid, 1984) con cerca de veinte años de diferencia guardan sin embargo una línea de intereses comunes en términos artísticos. Para encontrar las claves de su creación hay que remontarse a las diferentes experimentaciones que llevaron a cabo las vanguardias históricas y que dieron como resultado la destrucción del paradigma aristotélico y el interés por explorar las posibilidades físicas del actor y la plasticidad de la escena. La ruptura de la unidad de acción, espacio y tiempo propuesta por Aristóteles (2002) dará lugar, entre otras teorías, al *Teatro posdramático* defendido por Lehman (2013) y/o al «autor rapsoda», defendido por Sarrazac (2013). Según Lehmann con el teatro posdramático nos enfrentamos a «la muerte del drama», se trata de realizaciones escénicas donde la fragmentariedad, la multiplicidad de signos, el carácter ritual, la autorreferencialidad y el carácter performativo de las acciones, entre otros aspectos, serán los protagonistas. Sarrazac, por su parte, defiende no la muerte del drama, sino más bien su transformación. El creador, emparentado con el rapsoda, «teje» la historia a partir de diferentes fragmentos. La figura del narrador cobra presencia en la escena y la coralidad y multiplicidad de voces destrona la identidad única del personaje tradicional. Aunque ambos coinciden en las transformaciones del paisaje teatral contemporáneo, difieren en su análisis diacrónico y sincrónico. Para el primero el teatro que surge de esta experimentación se fundamenta en el nacimiento de una nueva era teatral. Se abandona el textocentrismo que se venía practicando, con la consecuente muerte del drama y el renacimiento de una nueva manera de concebir el hecho escénico (Lehmann 2013: 99). Para Sarrazac, sin embargo, el teatro es en sí mismo experimentación, y responde siempre a los intereses e inquietudes de las sociedades en las que se desarrolla. Por lo tanto, el teatro sucede, acaece, «es menos una forma estabilizada por el uso que una *operación* [...] movida por una voluntad de experimentación, y por consiguiente *crítica* en su mismo diseño» (Garniere 2017: 273). La diferencia entre los dos autores radica en que frente al anuncio de la «muerte del drama» propuesto por Lehmann, Sarrazac, sin embargo, observa un cambio, una crisis de la forma dramática y no una ausencia de forma. En este contexto se desenvuelven las creaciones de Liddell y Folguera y será debido a la importante transformación que sufrieron el arte y el teatro a lo largo del siglo xx por lo que ambas artistas, aunque lejos en edad, se encuentren tan cerca en intereses creativos.

Angélica Liddell, licenciada en Psicología por la UAM y en Interpretación por la RESAD, se ha desarrollado como escritora, directora, actriz y *performer*. Desde que fundara en 1993 su compañía Atra Bilis, ha cosechado numerosos reconocimientos, entre los que cabe destacar el Premio Valle Inclán de Teatro en el 2007 por *El año de Ricardo*, el Premio Nacional de Literatura Dramática en el 2012 por *La casa de la fuerza* y el León de plata en la Bial de Teatro de Venecia en el 2013 como reconocimiento a su carrera. Por otro lado, María Folguera, licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la UCM y en Dirección en la RESAD, desarrolla su actividad como directora teatral y escritora. A ello se suma actualmente su labor como directora artística del Teatro Circo Price de Madrid. A



pesar de su juventud ya cuenta con numerosos reconocimientos, entre ellos el Premio Valle-Inclán de Textos Teatrales en el 2009 por su primera obra dramática: *Hilo debajo del agua*. La obra se estrenó en el 2009 en la RESAD como muestra de su trabajo final de carrera y fue publicada en el 2010 por Ediciones La Complutense. Será esta obra, junto con *Y como no se podría... Blancanieves*, de Liddell, las que nos permitan analizar la presencia temática del horror, la influencia del arte de la *performance* y el uso del género del cuento como fuente de inspiración.

## 2. LA TEMÁTICA DEL HORROR EN LIDDELL (*Y CÓMO NO SE PUDRÍO... BLANCANIEVES*) Y FOLGUERA (*HILO DEBAJO DEL AGUA*)

Lo primero que observamos es que las dos obras se basan en hechos reales que constituyen la actualidad de nuestro tiempo. Además, tienen un denominador común, representan el horror y la crueldad humana de ciertas acciones que son llevadas a cabo en los países más desfavorecidos del planeta. Por un lado, Liddell llevará a escena las terribles consecuencias de la guerra, centrando su mirada en los niños que son obligados a transformarse en soldados para combatir en ella. La obra se estrenó en La Sala la Fundación de Bilbao el 15 de enero de 2005 y pertenece a la trilogía *Actos de Resistencia contra la muerte* (Liddell 2007), a la que se unirán: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *El año de Ricardo*. La idea de Liddell es partir del cuento de *Blancanieves* (Grimm 1996) para contar los desastres de la guerra y las consecuencias que deja en los niños que son forzados a luchar en ella. Un tema de ardiente actualidad cuya gravedad es de tal magnitud que ya se ha establecido oficialmente el 12 de febrero como Día Internacional en contra del uso de niñas y niños soldados.

Por otro lado, *Hilo debajo del agua* es la primera obra dramática de María Folguera. Su estreno tuvo lugar en febrero del 2009 en la RESAD, presentando la escritura y dirección de la pieza como trabajo final de su carrera de dirección. Ese mismo año será premiada con el Premio Valle-Inclán de Textos Teatrales y un año más tarde, en el 2010, será publicada por la editorial de la Universidad Complutense. Folguera se inspira en una noticia aparecida en *El País* el 18 de septiembre de 2005 que llevaba por título «La Herida Innombrable de África». En ella se hace referencia a un hospital construido en Adís Abeba (Etiopía) cuyo objetivo es atender a la multitud de mujeres que padecen la fístula obstétrica. Una lesión de vejiga fruto de partos traumáticos o violencia sexual, y que lamentablemente afecta a una gran parte de la población femenina en este país. El agujero de la fístula provoca una incontinencia urinaria y fecal que no cesará si el tejido de la herida no es cosido y reparado, teniendo en cuenta que, en algunos casos, la reconstrucción es imposible y las víctimas se transforman en personas «incurables». El goteo constante y el mal olor producto de la incontinencia provocan que la mujer quede señalada por su entorno, sufriendo el abandono, la marginación y el aislamiento por parte de su comunidad.



### 3. EL GÉNERO DEL CUENTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

Para llevar estas terribles realidades a la escena, las dos autoras se servirán del cuento como fuente de inspiración. Este género de tradición oral se encontrará a lo largo de su evolución histórica enredado con otros géneros: la historia, la mitografía, la fábula, el apólogo, la epopeya, el milagro, la hagiografía, la descripción del sueño, etc. Más tarde, durante el Renacimiento, según Anderson (2007: 14): «quedó establecido el término “cuento” pero nunca como designación única [...]. En general retiene una alusión a esquemas orales, populares, de fantasía». Estas narraciones, según algunos autores, derivaron o configuran la expresión simbólica de un rito de iniciación en el que el hombre pasa de una etapa vital a otra. Ritos que serían comunes en las diferentes culturas y que explicarían el hecho de que «ciertas tramas de cuento han aparecido en diferentes lenguas, culturas, sin que la similitud pueda explicarse con una causa conocida» (*ibid.*: 18). Suponen, por tanto, la muerte de un viejo «yo» que da paso al «renacimiento» en un nuevo plano de existencia.

Tal y como indica el propio título, Liddell convierte en protagonista de su creación a «Blancanieves», el personaje infantil centroeuropeo que crearon los hermanos Grimm (1966) y que en manos de la autora pasa a ser la víctima de la realidad que viven los niños del tercer mundo. Si en nuestra sociedad los niños se relacionan con el mal a través de los cuentos de hadas, Liddell sitúa la historia en un contexto en el que los niños se relacionan con el mal a través del hambre, la guerra y el abuso. También para Folguera (2018b: 84) los hermanos Grimm constituyen una fuente de inspiración en la creación de *Hilo debajo del agua*: «como narradores me daban pistas para representar el misterio, el sexo y el terror [...] tenía que transformarlo en una fábula de cuento; acogerme a los arquetipos de los cuentos de hadas y encontrar imágenes que pudieran corresponder a la violencia de una forma poética».

#### 3.1. EL CUENTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN *Y COMO NO SE PUDRIÓ... BLANCANIEVES*

En *Y como no se pudo... Blancanieves* hay una total ausencia de diálogo. Liddell nos da su propia versión del clásico a través de un narrador, esta vez en *off* y cuyo parlamento solo es interrumpido por breves intervenciones en directo de «Blancanieves» que se dirigirán al público de manera concreta y al mundo en general. Sin embargo, nunca establece diálogo con su *partenaire* de escena, Gumersindo Puche, que, sin pronunciar palabra, lleva a cabo la tortura y posterior transformación en soldado de la niña. Para ello, encarna al «comandante de guerra» o a diferentes soldados con los que se encuentra la protagonista, todos ellos personajes, que ofrecen la versión del príncipe en la creación de Liddell.

El texto está distribuido en ocho escenas cuyo título detallamos a continuación ya que pone de manifiesto la transformación que sufren los elementos del clásico en esta versión: Escena 1: Madrastra-Guerra. Escena 2: Las siete preguntas. Escena 3: El Hambre-Manzana. Escena 4: Resurrección-Violación. Escena 5: Boda-Esposa de Guerra-Niña Soldado. Escena 6: El Ejercicio de la Crueldad. Escena 7:



La Tortura-Blancanieves deforma su rostro. Escena 8: A dormir. La guerra simboliza a la madrastra. Los enanitos que en el clásico aparecen como salvadores de «Blancanieves» se manifiestan aquí en forma de siete preguntas que se hace la protagonista: «¿Qué es el hombre? ¿Qué es el Estado? ¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor? ¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia? ¿Existe la verdad? ¿Se puede enseñar la verdad? ¿Donde está lo bello, el mal desaparece?» (Liddell 2007: 4). Se trata de preguntas «enanas» en un mundo que ya no se interesa por el conocimiento y los grandes valores. La mordedura de la manzana, símbolo del despertar de la conciencia, en el caso de Liddell supone el despertar al horror del mundo adulto. Esta mordedura, símbolo del pecado, constituye aquí un acto de supervivencia y necesidad fruto del hambre que sufren los inocentes en este tipo de conflictos. El príncipe que en el clásico logra con su amor salvar a la princesa se multiplica en esta versión y Liddell lo convierte en el agresor. Bien a través de los soldados violadores, bien a través de su esposo, el comandante de guerra, quien busca saciar sus apetitos sexuales con la niña en nombre de esa belleza que, aquí como en la versión de los hermanos Grimm, se convierte en el detonante de la tortura para la protagonista. En este caso, «Blancanieves» tratará de deformarse el rostro con tal de poner fin a las continuas violaciones y agresiones sexuales. Lo que provocará que el comandante la rechace y se la entregue a los soldados, quienes llevarán a cabo vejaciones todavía peores.

Si los cuentos simbolizan el paso de la infancia a la adolescencia, en este caso, también Liddell nos muestra esta pérdida de inocencia de la niña, pero de una manera agresiva y cruel tal y como ocurre en algunos lugares de nuestra actualidad. Al final de la obra, «Blancanieves» y el «príncipe-soldado» deciden irse a dormir, a pesar de que la voz en *off* advierte: «Los niños que no cojan las armas serán fusilados. Los niños que duerman serán fusilados» (Liddell 2007: 14). El letargo en el que cae la protagonista del clásico de manera involuntaria se convierte aquí en una decisión tomada conscientemente que sitúa en el acto de morir la única esperanza de final feliz y en el suicidio el único modo de salvación.

### 3.2. EL CUENTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN *HILO DEBAJO DEL AGUA*

A diferencia de la obra de Liddell, con *Hilo debajo del agua* Folguera propone una obra dramática completamente dialogada y estructurada en cuatro partes: Prólogo. La doctora, al público / Parte primera: La llegada / Segunda parte: La vida / Tercera parte: el cambio.

La autora sitúa la acción en un hospital inmerso en un bosque. Allí viven dos personajes: «La doctora» y «La incurable». Y hasta allí llega un tercer personaje: «La que corre», que viene de atravesar el bosque después de que nueve cazadores la violen nueve veces. A lo largo de su proceso de curación, comienza una relación con «La incurable», a la que propone marchar del hospital. El motivo es su sospecha acerca de las intenciones de «La doctora», cuyo carácter se debate entre la curación de las pacientes y la relación de dependencia que establece con ellas. Ante la negativa por parte de «La doctora» de la marcha de las pacientes, «La que corre»



decide mutilarle el clítoris a «La doctora», huyendo con él del hospital para regresar tras haber sufrido una nueva violación. Esta vez decide quedarse, «dejar de correr» y vigilar por su supervivencia y la de sus dos compañeras. En la última escena los tres personajes se unen para bailar, símbolo de la paz y la comprensión mutua que han alcanzado al estar ya en igualdad de condiciones físicas.

Numerosos aspectos se relacionan con el género del cuento, en primer lugar, los personajes, que ya con su nombre nos recuerdan a los arquetipos de estas narraciones y con cuyo comportamiento la autora busca tender un puente entre lo particular y lo universal. El carácter de mundo cerrado y circular de los cuentos es otra de las características de la obra, que comienza y termina con la misma frase: «Alguien se acerca». Si se consideran ingredientes básicos del cuento la fantasía, la superación de un profundo desespero, la huida de un gran peligro y el alivio, el psicoanalista y psicólogo austriaco Bettelheim (2012: 200) añade la amenaza. En la obra de Folguera encontramos todos estos factores en el desarrollo de la acción. La amenaza y el peligro en el que viven los personajes es patente desde el principio. A ello se suma la huida de «La que corre», la desesperación ante los desencuentros que se van produciendo con «La doctora» y el alivio final reflejado en el baile que cierra la obra. Si «en los cuentos de hadas el mal es omnipresente, al igual que la bondad» (*ibid.*: 15), también en la obra de Folguera se da este contraste. Por un lado, el cuidado, la protección y el carácter maternal de los personajes. Por otro, el egoísmo, los secretos, la violencia y la crueldad.

El elemento del bosque, que en los cuentos «simboliza el mundo tenebroso, oculto y casi impenetrable de nuestro inconsciente» y que supone una prueba que debemos superar, pues «cuando consigamos salir de ahí, lo haremos con una estructura humana muy superior» (*ibid.*: 133), se presenta en la obra de la misma manera. Nos anuncia el inicio de un duro camino que supondrá un cambio sustancial para los personajes, desde el punto de vista físico y espiritual. El personaje del cazador, que en los cuentos de hadas tradicionalmente se presenta como la figura del salvador, aparece en la obra de Folguera multiplicado y en forma de agresor. Por otro lado, los pájaros (símbolo de la libertad y del terreno espiritual), que en los cuentos de hadas «ofrecen una clave para encontrar el sendero que los niños deben seguir para ganar la recompensa final» (*ibid.*: 221), en la obra de Folguera constituyen el único sustento de las protagonistas. Los pájaros se cazan, se matan y se comen. En este caso simbolizan precisamente la ausencia de libertad y senderos que sirvan de guía hacia un horizonte mejor. La salida ha desaparecido, no existe.

Por último, es necesario destacar el uso de diferentes expresiones asociadas al cuento. Dirá «La que corre»: «El bosque [...] atrás ha dejado a los cazadores [...] bosque, bosque, bosque [...] debes esconderme [...], deja que siga corriendo» (*ibid.*: 9). Y «La doctora»: «Vamos, a la que pille me la como» (*ibid.*: 29). Y más tarde el mismo personaje: «Ahora quieres trocear a La incurable y dejar sus trozos por el camino [...] porque no quieres perder el camino de vuelta al Hospital» (*ibid.*: 60).

Como podemos observar, el género del cuento ofrece a ambas autoras un rico material a partir del cual elaborar sus creaciones y no es de extrañar que a este elemento se una el arte de la *performance*. Si esta manifestación artística otorga al cuerpo la importancia de revelar y hacer trascender el espíritu, también en el cuento



observamos este aspecto. Las capacidades sobrenaturales, las numerosas metamorfosis, así como las transformaciones corporales que sufren los protagonistas debido a maldiciones, castigos o conjuros, sitúan al cuerpo en el centro de estas narraciones como campo de batalla, símbolo y fuente de significación. Es a partir de lo material, de lo físico, la forma en que los personajes revelan y hacen trascender su espíritu. Ambas manifestaciones se vinculan con la ritualidad y el cuerpo como vehículo de trascendencia espiritual. En el caso del cuento, desde la oralidad se pondrán en juego estos ingredientes para elaborar el texto, tal y como hace Folguera en su dramaturgia. Y en el caso del arte de la *performance*, desde la presencia misma, desde la ejecución del sacrificio de manera explícita tal y como ocurre con la puesta en escena que lleva a cabo Liddell en esta creación.

#### 4. EL CUERPO EN EL CENTRO DE LA DIANA: LA FILOSOFÍA DE MERLEAU-PONTY Y EL ARTE DE LA *PERFORMANCE*

A lo largo del siglo xx asistimos a una precipitada sucesión de muertes y resurrecciones en todos los ámbitos. Reformular la identidad del *ser* humano, la identidad del arte y del teatro y nuestra identidad colectiva, supone el esfuerzo y objetivo de la mayoría de los artistas y filósofos del momento. Esta reformulación del *ser* se resolverá alejando el foco de interés de la razón y la palabra para situarlo en el cuerpo en numerosos ámbitos. En el campo de la filosofía la escisión del ser en cuerpo y mente/alma promovida por Descartes será replanteada, entre otros, por el filósofo francés Merleau-Ponty, que dejará de concebir el cuerpo humano como un mero objeto o instrumento puesto al servicio de nuestra razón para concebirlo como la globalidad del *ser*. Merleau-Ponty propone con su filosofía de la carne o fenomenología volver a los fenómenos en sí mismos para descubrirlos tal y como se presentan ante nosotros. Antes que la idea sobre nosotros, el otro o el mundo, está la experimentación corporal de nosotros mismos, del otro y del mundo. No «tenemos un cuerpo», «somos cuerpo» y, por tanto, seres en devenir, abiertos al mundo y a las posibilidades y condiciones que nuestra presencia física nos ofrece (Merleau-Ponty 1984: 154-167 / 181-183). En el ámbito del teatro y como consecuencia del ataque al monopolio que la palabra ejercía en el arte escénico, diferentes autores y directores teatrales se sumarán a este interés por situar el foco principal en el cuerpo. Concibiéndole como la herramienta más importante del actor (Meyerhold), como protagonista de sus creaciones (Grotowsky), o como vehículo de trascendencia humana con Antonin Artaud como uno de sus principales defensores.

Este progresivo «re-conocimiento» del cuerpo tendrá su máximo exponente artístico en la aparición del arte de la *performance*, que, a través del cuerpo del artista como objeto y sujeto del arte, se propone transformar la sociedad y disolver una frontera más: la que separa la vida del arte. El arte de la *performance*, que ha influenciado y servido de fuente de inspiración en ambas creadoras, tuvo su época de esplendor a partir de los años sesenta con artistas como Joseph Beuys, Marina Abramovic, el Grupo Fluxus o el Accionismo Vienés.





Entre sus numerosos precursores (procedentes de diferentes ámbitos artísticos) se encuentra el escritor, actor y director francés Antonin Artaud. Su papel como precursor de la *performance* se materializa de manera directa cuando sus novedosas propuestas teatrales comienzan a llevarse a cabo por algunos de los artistas más representativos de este movimiento. El punto de partida tendrá lugar en 1958, momento en el que la versión inglesa de su obra *El teatro y su doble* (2017) aparece en Estados Unidos. El manuscrito, que ya poseían los directores del Living Theatre (Julian Beck y Judith Malina), ejerció una gran influencia sobre esta compañía teatral. Tal y como sostienen Oliva y Torres Monreal (2017: 403): «A partir de su lectura, el espectro de Artaud los acompañará por doquier». Esta compañía a su vez colaborará con algunas de las figuras más influyentes de la *performance* como Merce Cunningham y John Cage, quien a su vez fue maestro de uno de los miembros del grupo Fluxus, Allan Kaprow. También Herman Nitsch (miembro fundador del Accionismo Vienés) hallará en la obra de Artaud el reflejo de sus propias inquietudes artísticas: «Artaud es mi hermano, dirá Hermann Nitsch en el curso de una conversación en febrero de 1996 en Prinzendorf» (Ferrando 2010: 19).

La importancia concedida al cuerpo a lo largo del siglo xx traspasará los límites de la filosofía y arte, para introducirse progresivamente en numerosos ámbitos de nuestra sociedad. Actualmente el culto al cuerpo se ha convertido en una de las señas de identidad de nuestro tiempo. Su desarrollo a través del ejercicio, en ocasiones hasta el extremo, la práctica de diferentes disciplinas como el yoga o la meditación, la fiebre de las operaciones de cirugía estética y enfermedades como la anorexia, la bulimia o la obesidad son algunas de las características de nuestra sociedad. El cuerpo se ha convertido en una de las claves para definir nuestra propia identidad. En consonancia con esta transformación cultural y conservando el legado del arte de la *performance* y la filosofía de Merleau-Ponty, el cuerpo se convertirá en una importante fuente de significación en las creaciones de nuestras autoras. En el caso de Liddell, a través de las acciones físicas que se llevan a cabo en la escena. Y en el caso de Folguera, a través de la propia dramaturgia, en la manera que tienen los personajes de relacionarse consigo mismos, con el otro y con el entorno.

#### 4.1. LA INFLUENCIA DE LA *PERFORMANCE* EN *Y COMO NO SE PUDRIÓ... BLANCANIEVES*: ARTAUD

Artaud plasmó en su obra denominada *El Teatro de la crueldad* su concepción del teatro. Un arte sagrado, cuya función es la de sanar las heridas de la humanidad a través de una serie de «acciones violentas» que, llevadas a cabo por el artista, serían capaces de exorcizar los males que anegan al hombre. El teatro produciría en el espectador un efecto similar al de la peste, alterando los órganos sin dañarlos, mostrando su verdadero ser, y provocando una suerte de muerte y resurrección. Esta «ceremonia» culminaría en un éxtasis colectivo que haría trascender el espíritu de los congregados. Para ello, era necesario que el teatro rechazara el monopolio que ejercían sobre la escena el texto y la palabra y recuperara el lenguaje que le es propio. Un lenguaje que se fundamenta en todos los recursos que posee la fisicidad



del actor, la plasticidad de la escena y la inmediatez de la ceremonia teatral, que no necesita representar la vida porque *es* la vida. De la misma manera, en *Y como no se pudo...* *Blancanieves* el reflejo de las ideas del autor es visible a través de la puesta en escena y el lugar que en este caso Liddell concede al lenguaje.

Según Artaud: «No se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sólo sea un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores» (Artaud 2017: 96). De la misma manera, en *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, Liddell modifica la posición de la palabra. Y la sitúa tal y como corresponde al género del cuento, en la narración. Una narración que se emite en *off* durante la función, mientras el público presencia una serie de acciones físicas que tienen el objetivo de extraer, tal y como proponía Artaud, toda la violencia que podemos imaginar se vive en una guerra. Más allá de algunas breves intervenciones que lleva a cabo Liddell en directo y de manera retórica, el lenguaje del que hacen uso los protagonistas se reduce al ámbito material de la voz, explorando su tonalidad y registros a partir de gritos, onomatopeyas, llantos y alaridos. La obra destaca por la brevedad de su texto, unas quince páginas que podrían verbalizarse en treinta minutos, en contraposición a la hora y media que dura el espectáculo. Con ello se demuestran las múltiples posibilidades que ofrece la escena y que Liddell pone a su servicio. Desde que se inicia el espectáculo hasta que comienza la grabación en *off* con el relato del cuento, pasan quince minutos. Y veinticinco hasta que Liddell verbaliza su primera intervención, es decir, un tercio de la obra, que se suma a las dilatadas transiciones entre una escena y otra y en las que las acciones físicas y el uso de la voz en forma de aullidos, gritos y llantos son los protagonistas. Muestra de ello es la transición de la escena seis a la escena siete, que consiste en una grabación en la que se escuchan bebés llorando, ruido de sirenas militares, perros que ladran y campanas de iglesia. Todo ello conforma un espacio sonoro donde el caos, la anarquía y lo irracional se imponen, tal y como proponía Artaud.

Otro de los puntos clave en las innovaciones que el director francés quería introducir en la escena se relaciona con las acciones físicas: «En los mismos puntos en que se apoya el esfuerzo físico se apoya también la emanación del pensamiento afectivo. Estos puntos sirven de trampolín a la emanación de un sentimiento [...] el secreto es exacerbar esos puntos como si uno estuviese desgarrándose los músculos» (Artaud 2017: 178). Al comienzo del espectáculo, en esos quince minutos ausentes de texto, el cuerpo de Puche danza de una manera irracional, sus brazos y piernas se mueven descoordinadamente, se tumba boca arriba moviéndose de un modo espasmódico y a un ritmo desesperado. Durante este intervalo de tiempo, sus gritos y alaridos terminan de configurar, junto con la música y el llanto de Liddell, el espacio sonoro. En paralelo, «Blancanieves» manipula durante veinticinco minutos una casita de muñecas con movimientos convulsivos y repetitivos, interrumpidos por el llanto y el lamento anteriormente citados. Si bien Puche tendrá ciertos momentos de desahogo, Liddell abandona la convulsión inicial, para moverse por el espacio sobre unas puntas de ballet durante largos intervalos de tiempo, en los que sus pies golpean de manera brusca y repetidamente el suelo del escenario. Es patente la intención de llevar su resistencia física al extremo a través de una serie de



acciones cargadas de violencia que, siguiendo la propuesta de Artaud, servirán de trampolín para comenzar a hablar de una manera desgarrada, tal y como se encuentran sus músculos. Todo ello sumado a la música que, como un personaje más, se une al ritual del sacrificio, está íntimamente ligado con aquellas innovaciones que el director francés quería introducir en el teatro.

En la escena seis, tanto su título: «El ejercicio de la crueldad» como su texto, plagado de expresiones carentes de lógica (más cercanas al mundo de los sueños que al de la razón) nos recuerdan a la literatura propuesta por Artaud. En boca de «Blancanieves»: «Córtame las orejas con el ventilador antiguo» (Liddell 2007: 10), «Pero ¿qué hago esta mañana afeitándome la garganta como si fuera un lobo?» (*ibid.*: 12). Si bien es sabido que la palabra en el teatro de Liddell ocupa un lugar fundamental, en esta obra se le otorga un papel secundario en relación con el que ostentan el cuerpo y las acciones que se llevan a cabo. Este hecho parece ser una decisión consciente y que viene a expresar la dificultad que existe para explicar con palabras el horror de la guerra. Liddell de manera intencionada hace primar en esta creación el ambiente irracional, caótico y violento que en la realidad es propio de este tipo de conflictos. ¿Qué lugar darle a la razón y a la palabra cuando se observan las nefastas consecuencias de la guerra en la población inocente?; quizá la única esperanza consiste en hacerse determinadas preguntas y serán estas preguntas las que se repita la protagonista. Porque ¿qué se puede decir?, como dice la autora: «Escribir con la carga del genocidio [...] provoca una literatura [...] que soporta las aflicciones de la palabra. La palabra nace fracasando, aniquilada [...] por lo real, inevitablemente frustrada» (Liddell 2015: 16-17). Y es esta frustración la que se observa en la obra, la imposibilidad de confiar en la humanidad y en la racionalidad que se asocia al género humano. Es por ello por lo que, si el sufrimiento de una guerra no se puede expresar con palabras, se hace necesario recurrir a otros signos de la escena, tal y como hace la artista y tal y como defendía Artaud, para quien era importante averiguar «si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión» (Artaud 2017: 95).

#### 4.2. LA INFLUENCIA DE LA *PERFORMANCE* EN *HILO DEBAJO DEL AGUA*: WILKE, MENDIETA Y LA FILOSOFÍA DE MERLEAU-PONTY

En el caso de Folguera nos remitiremos concretamente a dos artistas pertenecientes a la *performance* feminista que surge en los años 70 en Estados Unidos. Según la autora (2018b: 84): «El encuentro con Ana Mendieta y Hannah Wilke tuvo tal magnitud para mí que marcó mi trabajo de final de carrera: la escritura y dirección de *Hilo debajo del agua*». Hannah Wilke (Nueva York, 1940-Texas, 1993) se inscribe en el movimiento que resalta los rasgos específicos de la feminidad, recurriendo a una iconografía vaginal de la que es precursora. Su obra se verá plagada de esculturas vaginales que realizará con chicle y otros materiales semejantes a la textura de la carne. Wilke en su obra titulada *S.O.S. Starification object series* (1972-1984) es retratada en múltiples ocasiones en las que su cuerpo aparece semidesnudo



y cubierto con cientos de chicles a modo de estigmas. Ana Mendieta (Cuba, 1948-Nueva York, 1985) será pionera del videoarte, del *body art* y del *land art*. Para ella, el cuerpo femenino es un territorio víctima del crimen y la violación y, ante todo, un ámbito sagrado. Destacamos una serie de obras que tituló *Siluetas* (1973-1978), en las que la artista juega con la dialéctica presencia-ausencia. En ellas se funde con la naturaleza, aludiendo con ello a la relación entre la muerte y la resurrección y a la idea de hacer visible lo invisible, tema que atravesará toda su obra. Folguera les rendirá homenaje a través de dos guiños sutiles. En referencia a Wilke, el clítoris de «La doctora» cobra forma de chicle en la escena de la mutilación. Por otro lado, la escena treinta y cuatro lleva por título «La incurable [...] arranca plantas, las trasplanta en su oído. [...] se tumba para confundirse con las demás plantas» (Folguera 2010: 47). En una clara alusión a las *performances* en las que el cuerpo de Mendieta se fundía con la naturaleza.

Por otro lado, el interés de Folguera por el cuerpo se manifiesta ante todo en su dramaturgia. La palabra se hace carne y la carne deviene palabra. Asistimos a una dramaturgia «corporeizada» en la que los personajes se manifiestan como cuerpos que hablan, que perciben al otro desde su corporalidad y que revelan su *ser* a través de ella. Su cuerpo físico grita su alma y son sus huesos los que revelan el misterio de sus emociones y su verdad. En consonancia con el arte de la *performance* y la filosofía de Merleau-Ponty, la autora sitúa el cuerpo físico de los personajes en el lugar a partir del cual revelan su identidad, se reconocen a sí mismos y se relacionan con el otro y con su entorno. Sentidos como la vista, el olfato, el tacto y el gusto desarrollan el curso de la acción. La manera de percibir una amenaza y de percibir al otro pasa por un reconocimiento corporal antes que racional, dirá «La incurable»: «Alguien se acerca. Escucho. [...] no me habría levantado si no lo hubiera oído claramente» (Folguera 2010: 6). Y: «me ha seguido por el suelo, por el rastro que dejo en el suelo» (*ibid.*: 7). «Ella [...] no quiere hablar de mi olor. Pero yo soy fácil de encontrar» (*ibid.*: 8). Y más tarde dirá «La que corre»: «Las gotas son el rastro que voy dejando y que me hace fácil [...] de cazar» (*ibid.*: 8). El oído es lo que en la noche les permite sobrevivir, no hay manera racional de deducir quién se acerca, ni utensilios, ni luz... Es un lugar donde el instinto de supervivencia y tu propia fatalidad residen en el cuerpo:

LA DOCTORA: Entonces ¿tú sabes que tiene una mano?

LA INCURABLE: Tiene una y la utiliza para tocar las paredes [...].

LA DOCTORA: [...] puedo utilizar los agujeros de la cara para encontrar la puerta y si tú utilizas el oído entonces yo puedo utilizar la boca para preguntar ¿quién es? (*ibid.*: 11).

Cuando «La que corre» entra en el Hospital, «La doctora» ya sabe quién es por el olor que rezuma su cuerpo: «Puedo oler a las personas como tú. [...]. Extiende los brazos [...] para que coja lo que vas perdiendo, los dientes, el pelo, las células muertas de tus enemigos» (*ibid.*: 12). Esas partes sagradas que, en boca de «La doctora», «brillan por la noche, como el fósforo de los muertos» (*ibid.*: 13). El cuerpo refleja la integración en la sociedad o el rechazo, dice «La que corre»: «Mis enemigos no



la quieren, porque apesta» (*ibid.*: 59). El cuerpo se transforma también en la única defensa, dirá el mismo personaje: «Nos vamos a defender con el olor» (*ibid.*: 64). En la obra, tal y como defiende el filósofo francés, el cuerpo legitima nuestra existencia; «La incurable» no puede desaparecer, provoca según «La doctora»: «un sonido constante, [...] yo aparezco y desaparezco y el goteo sigue» (*ibid.*: 9). Si el cuerpo no deja huella, si duerme, entonces, dejas de existir, «desapareces». Por otro lado, es el cuerpo lo que determina nuestro conocimiento, dirá «La doctora» «a ti te mutilaron de pequeña y solo tienes una visión parcial del mundo, troceada; te crees que la vida son trozos de accidentes» (*ibid.*: 60). Por último, el cuerpo es el lugar que revela el misterio de nuestro *ser* y solo a partir de él, de lo físico, podemos descubrirlo. Según «La doctora»: «Tus enemigos [...] han utilizado todo lo que cortaba: garfios de hierro, cuchillos; [...] querían ver qué tenías dentro, pero temían que tu misterio les salpicara» (*ibid.*: 8). Y, antes de arrancar el clítoris a «La doctora», dice «La que corre»: «Creo que si hasta ahora no nos hemos comprendido ha sido por la pequeña parcela de suciedad que usted llevaba consigo como si fuera un privilegio [...]. Tienes que ser como yo». Y una vez que le mutila el clítoris, el mismo personaje: «Ahora caminarás sin hacer ruido y a nadie le importará que tú pases. Te has convertido en una de nosotras» (*ibid.*: 62).

Liddell sitúa el cuerpo como signo principal de la puesta en escena, relegándolo, sin embargo, a un segundo plano en la versión textual. Con Folguera encontramos los mismos ingredientes en sentido inverso. Será en la dramaturgia donde el cuerpo ocupe un lugar primordial, a la hora de definir a los personajes y la relación que establecen consigo mismos, con el otro y el entorno. Sin embargo, no resulta relevante para nuestra investigación detallar el papel que cumple el cuerpo como signo de la versión espectacular de su obra. Pues al contrario de lo que ocurre con Liddell, las acciones que se llevan a cabo se relacionan con distintos cambios de posición que escenifican lo que propone al texto, sin ampliar la significación que del mismo se desprende. Con la excepción del homenaje anteriormente citado que la autora rinde a Mendieta y Wilke.

## 5. CONCLUSIONES

Tal y como hemos podido comprobar, ambas autoras a pesar de mantener una serie de intereses comunes en términos artísticos difieren en cuanto a la puesta en práctica de cada uno de ellos. Interesadas en llevar a escena la actualidad de nuestro tiempo se inspiran en el género del cuento, pero haciendo uso de él de un modo diferente; en el caso de Liddell, por un lado, escoge un personaje clásico de la cultura occidental para conseguir la identificación del espectador y confrontarlo después con las terribles consecuencias de la guerra. Y por otro, hace de la narración del cuento el único texto que se presencia en la versión espectacular. Es decir, omite todo tipo de diálogo en la escena, ofreciendo por tanto al espectador dos planos de la historia, el de la oralidad del cuento y el de lo que sufren en su propia piel los personajes, a través de todos los signos que ofrecen la escena y el cuerpo de los intérpretes, más allá del lenguaje racional. Al ritual simbólico que propone el



cuento se une la ceremonia ritual de la *performance* con el sacrificio físico que le es propio. Y que Liddell llevará a cabo en la escena a través de una serie de acciones con las que se propone «exorcizar» los males de la guerra. En el caso de Folguera, los hechos reales que le sirven de fuente de inspiración se transforman en una obra de teatro completamente dialogada. Para ello, pone al servicio de la dramaturgia la simbología, ingredientes y características del género del cuento, además de los elementos que tradicionalmente se asocian a este tipo de creaciones.

En cuanto a la presencia del cuerpo, en los dos casos se presenta como una fuente de significación, sin embargo, se manifiesta de diferente manera. En el caso de Liddell, la significación del cuerpo se encuentra en la versión espectacular de la obra, es decir, en la escena. Al asistir a la función observamos cómo su cuerpo amplía la información que nos ofrece la narración del cuento. La tortura que se inflige a sí misma, las bofetadas que le da su compañero de escena, el hecho de obligarle a fumar y beber, arrastrarle por el suelo, etc., son acciones que sumadas al uso material de la voz, y a la danza macabra de su *partenaire*, proponen una dimensión teatral de la obra que no encontraremos al leer las escasas quince páginas del texto. En el caso de Folguera se da el caso contrario. El cuerpo se transforma en una fuente de significación en la propia dramaturgia. En ella, el cuerpo revela la identidad, el estatus y la manera de comprender el mundo de los personajes. De acuerdo con la filosofía de Merleau-Ponty, los personajes no *tienen* un cuerpo, *son* su cuerpo. Viven en un estado anterior a la conciencia reflexiva, la autora les permite conocer su entorno únicamente a través de los sentidos. La mente parece haber desaparecido, se conocen a través de su cuerpo y por sus heridas. Y será la transformación de su cuerpo (a través de la operación de la fístula) lo que determine su futuro *ser*. En la versión espectacular de su obra, sin embargo, nos encontramos a diferencia de Liddell, que el cuerpo no se constituye como una fuente de significación propia alejada del texto.

El interés en el arte de la *performance* también se traducirá en ambas creadoras de manera diferente. En el caso de Liddell, la *performance* se llevará a cabo dotando a sus puestas en escena del carácter de ceremonia ritual y de sacrificio que normalmente se asocia con este tipo de manifestaciones artísticas. En el caso de Folguera, la importancia del cuerpo como fuente de significación propia se manifiesta, tal y como hemos comentado, en la dramaturgia y siguiendo los preceptos filosóficos de Merleau-Ponty. Por otro lado, la autora se propone rendir un homenaje a las *performers* Mendieta y Wilke trasladando elementos característicos de estas creadoras a su obra. Wilke utilizó el chicle como material para crear esculturas vaginales con la intención de establecer un símil entre este producto (que se mastica mientras conserva su sabor y después se tira) y la vagina de la mujer, queriendo criticar el rol que el género femenino cumplía en la sociedad, cuya presencia parece tenerse en cuenta mientras goza de belleza y juventud y una vez que envejece, se olvida, desaparece, deja de existir para el resto. Folguera transformará en escena el mutilado clítoris de «La doctora» en un chicle, queriendo con ello rendir un homenaje a Wilke. Sin embargo, para el espectador que no tenga conocimiento de este referente de la autora, el significado del chicle no irá más allá del que sostiene en la propia obra. Con Mendieta ocurrirá lo mismo, el hecho de fundirse con la naturaleza en sus *performances* abarca la simbología de la fertilidad de la mujer y la tierra,



el carácter sagrado de la creación y la dialéctica entre la presencia/ausencia y la vida y la muerte. Pero de nuevo, el hecho de que uno de los personajes lleve a cabo la misma acción en *Hilo debajo del agua* se relaciona más con la intención de Folguera de rendirle un homenaje a la artista que con transmitir al espectador un significado más allá del que puede extraer de la obra si no tiene referentes previos de la autora.

Para concluir y extendiendo nuestro comentario al resto de la producción de las artistas, diremos que María Folguera revela en su dramaturgia (a la que se unen dos obras más, *El amor y el trabajo* y *La guerra según Santa Teresa* (2018a) la huella de los antecedentes teatrales que hemos comentado. Se presenta ante nosotros como una creadora que busca unificar y revelar su *ser* dividido, a partir de su cuerpo de mujer, o del cuerpo de otras mujeres cuya existencia anhela reivindicar. Mujeres cuyo cuerpo (y por tanto *ser*) ha sido dividido, cosido y descosido, diseccionado y repartido y que la autora desea reunir, como si de las piezas de un puzzle se tratara, para revelar su misterio, el *ser* que revela su cuerpo. Un cuerpo doliente de mujer que desea superar el «estigma», el peso de las heridas físicas y emocionales para *ser* a pesar de la dificultad de decidir, a pesar del miedo a amar o el rechazo social. En un mundo que Folguera nos revela en forma de cuento con el objetivo de explorar, a través de la fantasía, el laberinto de la identidad femenina.

En el caso de Liddell su amplia producción escénica ha sido calificada como teatro posdramático por la mayor parte de la crítica. Se presenta como un universo compuesto por piezas que contrastan entre sí:

Sus obras están estructuradas sobre un sistema de tensiones entre polos contrarios, una dialéctica no resoluble entre lo espiritual y lo corporal, la pureza y la escatología, lo sublime y lo grotesco, la belleza y el dolor, la inocencia y la culpabilidad, la abstracción conceptual y la concreción material, unión de contrarios que define lo aberrante, lo monstruoso o lo inhumano, obsesiones constantes de su mundo (Cornago 2005: s/p).

En cada uno de sus espectáculos la artista toma numerosas referencias y fuentes de inspiración y al igual que hace con las obras clásicas, las pone al servicio de sus inquietudes artísticas, conformando un universo único y personal. Su teatro no es Artaud en estado puro, pero en su dolor y en el exorcismo de su violencia encontramos su sello. Tampoco asistimos a una *performance* en pleno estado y sin embargo seremos parte de ese ritual sacro. No hay en su teatro corifeo ni coturnos, pero seremos testigos del horror de la tragedia humana y empatizaremos con la «heroína» al escuchar sus miedos y frustraciones, porque también son los nuestros. Si Artaud proponía devolver el carácter sagrado al teatro, ella se apropia de esta idea y la enfrenta a lo profano, y en esa delgada línea en la que la muerte se enfrenta con la vida, seremos testigos del nacimiento de su teatro.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (2007): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel.
- ARISTÓTELES (2002): *Poética*, trad. de Antonio López Eire, Madrid: Ediciones Istmo.
- ARTAUD, Antonin (2017): *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona: Edhasa (Ed. orig.: Gallimard, 1938).
- BETTELHEIM, Bruno (2012): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. de Silvia Furió, Barcelona: Editorial Crítica.
- BROOK, Peter (2012): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, pról. de Marcos Ordóñez y trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona: Península.
- CARCELLER, Ana (2012): «Cuerpos políticos en la zona de conflicto. Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista», *Revista Arte y políticas de identidad*, 6: 29-43.
- CLAIR, Jean (2000): *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terror y la razón* (La balsa de Medusa, 92), Madrid: A. Machado Libros, 2.ª ed.
- CONTRERAS, María José (2012): «Introducción a la semiótica del cuerpo. Presencia, enunciación encarnada y memoria», *Cátedra de Artes. Universidad católica de Chile*, 12: 13-29.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2005): *Atra Bilis o el rito de la perversión*, Archivo virtual de las artes escénicas de la UCLM.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2006): «Teatro posdramático. Las resistencias de la representación», *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, dir. José Antonio Sánchez, Cuenca: UCLM, 165-179.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (ed.) (2008): *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Rejifo*, Madrid: Fundamentos.
- CORTÉS, José Miguel G. (1996): *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*, Valencia: Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, D.L.
- EGUÍA ARMENTEROS, Jesús (2014): *Motivos y estrategias en el Teatro de Angélica Liddell*, tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada.
- FERRANDO, Bartolomé (2010): «Desde Artaud», *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 3: 14-20, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- FINOL, José Enrique (2015): *La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*, Quito (Ecuador): Ediciones Ciespal.
- FIRENZE, Antonino (2016): «El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty», *Daimon. Revista internacional de filosofía*, 5: 99-108.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo Performativo*, trad. de Diana González Martín y David Martínez Perucha, intr. de Óscar Cornago, Madrid: Abada.
- FOLGUERA, María (2010): *Hilo debajo del agua*, Madrid: Ediciones Universidad Complutense.
- FOLGUERA, María (2018a): *El amor y el trabajo & La guerra según Santa Teresa*, pról. de Cristina Vinuesa y M.ª Fernanda Moscoso, Madrid, Continta Me Tienes.
- FOLGUERA, María (2018b): «Transcorporal fiesta. Ana Mendieta y Hannah Wilke en Madrid, 2009-2017», *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 8: 77-96.



- GARNIERE, Emmanuelle, Fernando G. GRANDE y Anna CORRAL (eds.) (2017): *Antología de Teorías teatrales. El aporte de la investigación en Francia*, 2.ª ed., Bilbao: Artezblai.
- GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, trad. de Hugo Mariani, Barcelona: Destino.
- GRIMM, Jacob L. y K. WILHEM (1996): *Cuentos*, antol. y trad. de Pedro Gálvez, Madrid: Alianza Editorial.
- LEHMAN, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*, trad. de Diana González, Murcia: Editorial Cen-deac-Paso de Gato.
- LIDDELL, Angélica (2007): *Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao: Artezblai.
- LIDDELL, Angélica (2015): *El sacrificio como acto poético*, 2.ª ed. pról. de Christilla Vasserot, Madrid: Continta Me Tienes.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José G. (2018): «Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma», *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 9-10: 15-36.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1984): *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona: Planeta-De Agostini.
- OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL (2017): *Historia básica del arte escénico*, 17.ª ed. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ MONTES, María José (2004): *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ, José A. (2012): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, pról. de Rodolfo Obregón, México: Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas.
- SCHOR, Gabriele (2014): «La vanguardia feminista. Una transvaloración radical», *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, 23 (14): 53-59.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2013): *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, trad. de Víctor Viviescas (coord.), Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, México, Paso de Gato.
- TAYLOR, Diana (2012): *Performance*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

