

**LA INTERPRETACIÓN GROTESCA
EN EL TEATRO-DANZA: MARTA CARRASCO**

**THE GROTESQUE ACTING
IN *TANZTHEATER*: MARTA CARRASCO**

Martín Bienvenido FONS SASTRE

Universitat de les Illes Balears
martin.fons@uib.es

Resumen: El presente estudio analiza las propuestas de teatro-danza llevadas a cabo por la creadora española Marta Carrasco desde la óptica del trabajo interpretativo realizado por el actor/bailarín a partir de las teorías de lo grotesco. Ello nos permite hablar de una actuación grotesca fundamentada en el trabajo del cuerpo escénico o *bios* del intérprete con unas características formales concretas que tienen su plasmación física durante las creaciones de esta bailarina y coreógrafa.

Abstract: This paper analyzes the *Tanztheater* proposals devised by Spanish creator Marta Carrasco, focusing on the performance of the actor/dancer from the point of view of the theories of the grotesque. This perspective allows us to talk about a grotesque acting style based on the work of the performer's body on stage, or *bios*. This style displays a series of formal characteristics that have their physical translation in the staging of Carrasco's creations.

Palabras clave: Interpretación. Grotesco. Artes escénicas. Teatro-danza.

Key Words: Acting. Grotesque. Performing Arts. *Tanztheater*.

1. LA DRAMATURGIA DEL ACTOR-BAILARÍN Y LO GROTESCO

Marta Carrasco con sus diferentes creaciones impacta y atrae a un nutrido grupo de espectadores que van desde la crítica internacional a los jóvenes interesados por la danza, pasando por los profesionales del sector artístico. Sus puestas en escena, sorprendentes, enmarcadas en el teatro-danza, y sus innumerables premios nos invitan a preguntarnos cuáles son sus constantes estéticas y cómo Carrasco construye su universo creativo. En definitiva, cómo teje su dramaturgia a partir de los cuerpos de sus bailarines/actores en el espacio. Para ello, antes de profundizar en las propuestas escénicas de dicha artista, nos interesa ahondar en las bases teóricas de la dramaturgia del actor/bailarín.

La investigadora Patricia Cardona en su ensayo *Dramaturgia del bailarín* se preguntaba por la conveniencia de utilizar el término de dramaturgia en el campo de la danza al igual que en el del teatro (Cardona, 2000: 49-50). La respuesta a tal pregunta es contestada afirmativamente, pues los coreógrafos estructuran una totalidad escénica que podría denominarse dramaturgia dinámica, entendida como una serie de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, alrededor de los cuales se define el manejo del espacio, el tiempo, los desplazamientos corporales, las cualidades energéticas, la luz o el espacio sonoro. Todo ello condiciona la partitura que el bailarín presenta ante el espectador como un montaje de acciones escénicas. A esta partitura también se le llama, tal y como apunta Cardona, coreografía (de *choreia*, en griego) a partir de los cuerpos en movimiento en relación con el espacio. Lo mismo le sucede al actor a la hora de crear su partitura dramática.

El actor hace dramaturgia durante su proceso creativo. El concepto dramaturgia puede ser utilizado no sólo desde la óptica del autor o el director sino también desde la del intérprete. Para estudiosos como Marco De Marinis o Eugenio Barba la *dramaturgia del actor* (De Marinis, 1996) se concreta en el trabajo que éste realiza sobre las acciones físicas y vocales durante su actuación dando como resultado, mediante el proceso de montaje, una partitura interpretativa concreta. Dicho concepto no sólo es aplicable al campo

de la interpretación actoral, sino que también se extiende al campo del bailarín. En consecuencia, podemos hablar de una *dramaturgia del actor/bailarín*, defendida tanto por Barba y De Marinis como por Cardona.

Para el director de escena Eugenio Barba la noción de dramaturgia del actor/bailarín nace etimológicamente de los conceptos *drama* y *ergon*, *acción* y *trabajo*, o lo que es lo mismo: el trabajo sobre/con la acción (Barba / Savarese, 2008) aplicados al actor/bailarín. Desde los parámetros expuestos desde la *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), creada por Barba en los ochenta e integrada por artistas de diferentes tradiciones interpretativas y un *staff* científico de diversas universidades italianas y francesas, la dramaturgia del actor/bailarín se centraría en el trabajo que éste realiza sobre sus acciones físicas y vocales para la elaboración de una composición dramática (De Marinis, 1996: 7-8). Dichas acciones serían operantes cuando estuvieran trabajadas entre sí, dando lugar a una coherencia o lógica en el trabajo del intérprete, lo que daría lugar al texto o la coreografía entendido como *tejido* de la obra (Barba / Savarese, 2008). En consecuencia, la dramaturgia se correspondería con la noción anteriormente citada de *montaje*.

El discurso del montaje sobre la partitura de acciones se desarrollaría desde dos puntos de vista: un montaje respecto al actor/bailarín y, otro respecto al director/coreógrafo. El primero consistiría en el trabajo llevado a cabo por el intérprete desde el *training* practicado a partir de un método o una tradición interpretativa concreta, pasando por el proceso creativo a partir de la improvisación hasta la fijación del material interpretativo mediante partituras de acciones que se podrían ir modificando según el transcurso de las representaciones, ya que nos encontramos ante una obra de arte viva, orgánica. El montaje del director, en cambio, respondería a un trabajo de elección, selección y composición del material que le ofrece el actor/bailarín. Una reordenación de los segmentos de comportamiento expresados por el intérprete (Bernard, 2001: 123-202).

A la hora de afrontar la dramaturgia del actor/bailarín, el teatrólogo Marco De Marinis destaca dos mecanismos básicos que se ponen en juego y a los que denomina *doble articulación* del intérprete: el trabajo sobre el cuerpo, como primera articulación, y el trabajo sobre la acción, como segunda (De Marinis, 2000: 183-225). Ello supone, por un lado, la construcción de una arquitectura ficticia, en palabras de Eugenio Barba (Barba, 1994; Barba / Savarese, 2008), a partir de procesos de desestructuración/ descomposición y recomposición corporal que van desde el entrenamiento básico hasta la creación de un cuerpo o cuerpos imaginarios. Para el maestro

del mimo corporal, Étienne Decroux, la *dramaticidad primaria* se situaba en el plano de la tensión muscular como motivadora de los impulsos que dan lugar a las acciones físicas (Decroux, 2003). Por otro lado, el comportamiento psicofísico del actor/bailarín será definido por la segunda articulación, como la del trabajo sobre la acción, basado en la fragmentación y recomposición de las secuencias de comportamiento representados por el actor/bailarín.

Este punto de vista analítico de la creación escénica desarrollado desde las investigaciones de la ISTA tiene su aplicación en diferentes prácticas artísticas relacionadas con formas de teatro, danza y teatro-danza tanto oriental como occidental. Ejemplos de ello los encontramos en la danza Odissi y el teatro-danza Kathakali hindú, el Teatro Nô japonés, el teatro-danza Topeng balinés o la ópera de Beijing, en el caso oriental, y el mimo corporal de Étienne Decroux, la Biomecánica de Vsevolod Meyerhold o el ballet clásico, en el caso occidental. A ellos podemos añadir las propuestas escénicas definidas como danza-teatro o teatro-danza que se dieron a partir de la segunda mitad del siglo XX en Occidente cuya máxima representante la encontramos en la figura de la bailarina alemana Pina Bausch. Este género espectacular híbrido supuso la integración de mecanismos narrativos, emocionales y dramaturgicos dentro de sus montajes escénicos.

Patricia Cardona destaca cómo a partir de los 90 los bailarines del teatro-danza se empezaron a plantear cuál era la ciencia que podía integrar la emoción con el movimiento, la idea con la acción física, la historia con la congruencia orgánica o la comunicación con la metáfora poética (Cardona, 2000: 51-52). Según Cardona, nacía paralelamente a la noción de dramaturgia de bailarín/actor, la de *dramaturgia del coreógrafo*. En contraposición de las corrientes artísticas que exploraban exclusivamente la forma (Merce Cunningham o George Balanchine), encontramos una danza temática o dramaturgica donde aparece un lenguaje estructurado a partir de estímulos mentales que justificaban las acciones y las impregnaban de significado. Para Cardona:

La tarea del bailarín/actor es propiciar la peripecia mental y dinámica del personaje. Articula los estímulos invisibles, imaginarios, no las reacciones visibles. Éstas nacen libre y naturalmente y pueden ser distintas cada noche aunque esté perfectamente trazada y fijada la partitura dinámica (Cardona, 2000: 52).

El teatro-danza presenta un campo lleno de posibilidades para indagar sobre la dramaturgia del actor/bailarín o el bailarín/actor entendiendo su trabajo

creativo desde la acción escénica que conforma un código físico expresivo cuyo objetivo es captar y atrapar la atención del espectador. Comunicar bailando y actuando. En consecuencia, el cuerpo del actor/bailarín en acción dará lugar a la expansión de su *bios* escénico transitando por diferentes espacios o territorios dramáticos. Uno de los más interesantes ha sido y es el del grotesco.

La indagación en el territorio de lo grotesco constituye una búsqueda a través de lo monstruoso, lo deforme, lo paródico, lo bufonesco, lo invertido, lo carnavalesco, lo inadecuado o lo excesivo creando nuevas corporalidades así como nuevas formas interpretativas para el actor/bailarín alejadas de lo armónico, lo realista o lo proporcionado (Rodríguez, 2007).

Uno de los teóricos más sobresalientes de lo grotesco es Mijail Bajtín. Sin entrar en un recorrido por el itinerario teórico de dicho autor, solamente queremos destacar de su pensamiento cómo las características de lo grotesco se encuentran ligadas a la cultura popular, la cultura no oficial, liberada de muchos prejuicios y prohibiciones. Bajtín en su reconocido trabajo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Bajtín, 1990) destaca que la institución social que agrupa todas las manifestaciones sociales de la época analizada es el carnaval. Para Bajtín no es una simple fiesta medieval, sino que representa toda una cosmovisión que aglutina ritos, fiestas y espectáculos cómicos y satíricos (Bajtín, 1990: 10). De estas manifestaciones medievales del denominado como *segundo mundo* y *segunda vida* (al margen del mundo oficial), queremos destacar un personaje unido a la risa popular y al humor satírico: el bufón. El bufón y la bufonería se presentan como seres liminales, que viven al margen de la vida cotidiana, poniendo de relieve su condición subversiva: la tolerancia del amo y la superioridad respecto al amo que queda justificada y legitimada gracias a la risa. El carácter moral y grotesco del bufón va más allá de la simple corrección de las costumbres y desborda los límites de la condición humana uniéndose al concepto de la locura y de lo trascendente (García Pascual, 2006).

Tal y como describe Bajtín, el carnaval, como manifestación de lo grotesco, se presenta como el ritual supremo de inversión, en aquel tiempo donde el pueblo se libra de sus ataduras cotidianas e invertía el orden del mundo y el poder establecido sobre el mundo. Lo carnavalesco se une así al hecho ritual o ceremonial y también a la noción de *máscara*.

Por su parte, el teórico del arte Valeriano Bozal (2001: 13-77) a la hora de esbozar su teorización sobre la naturaleza de lo grotesco apela a la *Poéti-*

ca¹ de Aristóteles y al *Ars Poética* de Horacio. Para Bozal, lo grotesco está interrelacionado con lo cómico y la risa surgiría cuando introducimos motivos inadecuados, indecorosos, en un mundo encorsetado donde lo adecuado es norma. Estaríamos hablando del mundo patas arriba: el mundo al revés. El reino de lo cómico, y por ende de lo grotesco, estaría compartido por la fealdad, la deshumanización, los apetitos elementales y el exceso. En definitiva, un mundo de inversión. Una idea relacionada con los rituales de inversión que, para diversos investigadores, estarían en la génesis de la comedia. Todo ello nos acerca al territorio de los bufones, seres liminales, pobladores del reino subterráneo, que ponen de relieve los aspectos grotescos del ser humano en contraposición a los criterios clásicos fundamentados en la perfección, la belleza y la armonía.

El cuerpo grotesco desde esta perspectiva se presenta a partir de lo obsceno, lo deforme o lo excesivo y exagerado, tal y como describe Bajtín (1990: 273-331). El catálogo de personajes asociados a estas características lo podemos ampliar con personajes siniestros, demoníacos, autómatas o ciberorganismos, como señala Umberto Eco (2007: 131-158).

A partir de lo expuesto, nos preguntamos: ¿Cómo encarnar lo grotesco en el cuerpo del actor/bailarín? Cuestión compleja que obliga a plantearse, antes de analizar propuestas escénicas concretas, si existe una teoría sobre la actuación grotesca o sobre la configuración de un cuerpo escénico grotesco. La escena del siglo XX ha supuesto la búsqueda de las raíces creativas del actor a partir de los métodos interpretativos ideados por directores-pedagogos como Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Michael Chéjov, Eugenio Barba o Rudolf Von Laban, entre otros. Todas sus indagaciones han gravitado principalmente sobre dos características fundamentales, tal y como destaca el profesor Marco Marinis: la conquista de la acción y el redescubrimiento del cuerpo (De Marinis, 2000). En consecuencia, el cuerpo del intérprete se presenta como el pilar fundamental a partir del cual se empieza a construir la partitura interpretativa dentro de un territorio dramático específico. Un cuerpo con múltiples matices de expresión y comunicación que nos conduce al planteamiento de una posible teoría del *bios* escénico grotesco.

¹ Como señala Bozal, Aristóteles en su *Poética* destaca: «Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales» (Bozal, 2001: 15).

2. TEORÍAS SOBRE EL BIOS ESCÉNICO GROTESCO: MEYERHOLD, VAJTANGOV, EMMEL, LECOQ, GAULIER

Uno de los primeros creadores escénicos en afrontar el trabajo del grotesco dentro del proceso creativo del actor fue Vsevolod Meyerhold. El actor y director ruso, alejado de las directrices pedagógicas naturalistas de su maestro Konstantin Stanislavsky, comienza a practicar y definir sus ideas sobre un nuevo teatro definido como teatro estilizado o de la convención (*uslovny*) que necesita de un nuevo actor cuyo núcleo creativo se asienta en el trabajo expresivo y plástico de su cuerpo como elemento esencial para configurar su arte.

Para Meyerhold la plástica corporal será una palabra clave en su teoría interpretativa buscando un actor con un diseño preciso en sus acciones, un operario experto. Esta nueva concepción del trabajo actoral dará lugar a la elaboración de la Biomecánica como técnica interpretativa, basada en un entrenamiento psicofísico para conseguir el control de las leyes de movimiento expresivo (Barba/ Savarese, 2008: 170-174). Todo ello para crear una partitura precisa y eficaz que produzca un efecto sobre el espectador, captando su atención. Vsevolod Meyerhold quiere provocar en el espectador un reflejo emocional que no pasa a través del aspecto intelectual, sino a través de la sensibilidad sensorial y cinestésica. El procedimiento mediante el cual se lograría dicho efecto es el grotesco, que es definido por el maestro ruso a partir del juego de contrastes que permiten cambiar continuamente los planos de la percepción del espectador:

El arte del grotesco se basa en la lucha entre contenido y forma. El grotesco no conoce sólo lo alto o sólo lo bajo, sino mezcla los contrastes y crea conscientemente contradicciones agudas [...] El grotesco profundiza en la vida cotidiana para que éste deje de representar sólo lo que es habitual. El grotesco une en una síntesis la esencia de contrarios e induce al espectador a un esfuerzo para resolver el enigma de lo incomprensible. [...] Es tarea del grotesco escénico mantener constantemente al espectador en una doble actitud respecto a la acción teatral sometida a cambios bruscos y repentinos (cit. en Barba/ Savarese, 2008: 172).

Según esta teorización del grotesco escénico, el actor durante su acción debe ser capaz de crear una síntesis que contenga la esencia de contratos a partir de la plástica corporal, un diseño de movimientos escénicos que Meyerhold denomina también danza. En 1912, pronunció estas palabras al respecto: «En el método del grotesco se ocultan elementos de danza, pues sólo mediante ésta el grotesco puede expresarse» (Barba/ Savarese, 2008: 173). Así pues, para

Meyerhold el grotesco se asocia al movimiento de opuestos cuyas fuentes se encuentran en modelos como Loïe Fuller o Charles Chaplin y en tradiciones interpretativas como el Kabuki, el Nô, la Ópera de Beijing o los juglares, los *clowns*, los bufones, el *music-hall*, el melodrama o la *Commedia dell'Arte*. Dicha danza de contratos tendrá su plasmación en los principios de la Biomecánica experimentados a partir del ciclo básico de la acción: intención o negación de la acción (*otkaz*), realización (*possyl*) y punto final (*tochka*). De acuerdo con esta definición, Meyerhold utiliza para su entrenamiento actoral posturas inestables, donde se manifiesta el principio del equilibrio precario, y danzas de cualidades energéticas diferentes, todo ello para crear una partitura escénica del intérprete expresiva, precisa y efectiva de cara al espectador. Heredero y admirador de la corporalidad grotesca basada en el juego de los contratos corporales y la alteración del equilibrio será Eugeni Vajtangov. Discípulo de Stanislavsky en sus primeros años, pasa a ser un ferviente admirador de Meyerhold y sus investigaciones biomecánicas en su época de madurez, defiende el grotesco en el teatro como la fórmula escénica e interpretativa más propicia al *realismo imaginativo* (Vajtangov, 1999: 316-327).

Para Vajtangov el grotesco escénico es «un tiempo trágico y cómico» (op. cit. pág. 316) Dicha definición se une directamente a los postulados de Meyerhold, destacados anteriormente, sobre un teatro estilizado o de convención conciente: «Usando recursos estilizados para acabar con la vulgaridad teatral, Meyerhold llegó a una comprensión del teatro genuino» (Vajtangov, 1999: 321)

Esta defensa de un *realismo imaginativo* sobre la escena se basa principalmente en la fusión de los recursos internos del intérprete o introspectivos con la concreción y precisión externa a partir de recursos propiamente teatrales. Forma y contenido desde la interacción orgánica entre lo externo e interno dan significado a esta apuesta teatral de Vajtangov, deudora de la concepción sobre el grotesco elaborada por Meyerhold.

Si en la Rusia de las vanguardias históricas se reivindicó la actuación grotesca a partir de las exploraciones físicas del actor, en Alemania el movimiento expresionista también proporcionó una nueva codificación corporal del intérprete basada en la idea del actor en éxtasis. Uno de los teóricos de esta nueva forma de actuación fue Félix Émmel, al destacar que el actor expresionista debe ser un actor sanguinario, que se transforma desde dentro hacia fuera gracias al éxtasis (Émmel, 1999: 237-239). En su código de comprensión escénica, el actor expresionista es un actor del *pathos*, que lleva sus expresiones emocionales a su máxima intensidad. El cuerpo y el gesto extá-

tico se concretan por las energías del movimiento del drama. Lo corporal y lo sonoro deben fluir al mismo ritmo para encarnar el personaje poético que este tipo de teatro precisa. A nivel práctico, para Michael Patterson, dicha actuación propuesta por los expresionistas se asientan en tres técnicas básicas: una estrecha relación con el público, la exploración de las posibilidades expresivas del cuerpo y el recitado abrupto y tenso del texto, acentuando el estilo telegramático y no discursivo (Émmel, 1999: 239).

Si observamos interpretaciones de actores asociados a este movimiento como Peter Lorre o Emile Jannings observamos cómo su actuación contiene gestos y movimientos contrastados, duros, abruptos dando lugar a una actuación de alta intensidad expresiva, próxima a la idea de éxtasis destacada por Émmel. Los personajes encarnados responden a los parámetros establecidos anteriormente respecto al cuerpo grotesco: personajes siniestros, fantásticos, enfermos, con trastornos mentales, etc.

Pero no fue únicamente la escuela expresionista alemana o constructivista rusa la que teorizó y llevó a la práctica un *bios* escénico grotesco, alejado de las pautas naturalistas. También encontramos nuevas vías de investigación desde el foco parisino. Es el caso de la pedagogía desarrollada por Jacques Lecoq y Philippe Gaulier indagando en el mundo de los bufones y la bufonería como manifestación grotesca.

Para Lecoq y Gaulier, el bufón y el *clown* son seres liminales que habitan en espacios geodramáticos estructurados según unas pautas de juego muy concretas. El bufón, según Lecoq, está relacionado con la parodia, consistente en la imitación burlesca del otro pero la burla no solamente se centra en lo que el otro hace, sino que puede llegar a sus más profundas convicciones. También el mundo del bufón está interconectado con lo deforme. Entre los bufones, según el maestro francés, hay tres grandes familias con tres territorios diferenciados: el *misterioso*, territorio del bufón como adivino o profeta; el *grotesco*, relacionado con la caricatura; y el *fantástico* compuesto por seres extraordinarios como, por ejemplo, personajes de varias cabezas (Lecoq, 2003: 174-186).

Philippe Gaulier, que fue alumno de Lecoq, también concibe al bufón como el habitante de las profundidades apartado de la sociedad, deforme y fantástico; destacando que la diferencia entre el bufón y el *clown* está en que éste último debe hacer reír al público y el otro no². Por tanto, estamos ha-

² Dichas ideas fueron expuestas por Philippe Gaulier en el curso sobre bufón que llevó a cabo en la Escuela Superior de Arte Dramático de les Illes Balears (ESADIB), entre los días 2 y 4 de abril de 2009, en Palma de Mallorca.

blando de seres dramáticos diferentes (Gaulier, 2007). «El *clown* hace reír, ¿pero cómo?» se pregunta Lecoq (2003: 210). La respuesta nos la da rápidamente sentenciando: «El *clown* es el que “acepta el fracaso”, el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad» (Lecoq, 2003: 214). En consecuencia, el *clown* revela su naturaleza a través del fracaso, otra manera de entender el concepto del mundo al revés latente en el sustrato cómico del ser humano, como destacaba Valeriano Bozal. Se observan en él diferentes maneras de fracasar: el fracaso de la pretensión, cuando hace un número lamentable que él cree que es genial; o el fracaso del accidente, cuando no consigue llegar a hacer lo que pretende (Lecoq, 2003: 220).

Si el cuerpo del *clown* se define por la máscara más elemental, la nariz roja, el cuerpo del bufón necesita de un cambio integral conformando una nueva corporalidad donde lo deforme se impone como norma. A la hora de construir este nuevo cuerpo Lecoq destaca:

Traemos telas, trozos de gomaespuma, prendas de ropa, objetos, cintas, cuerda y cada uno trata de construirse libremente su cuerpo de bufón. Todos juntos buscamos los movimientos que los animan. Los que tienen traseros gordos se divierten bambaleándolos, otros juegan con sus largas colas, o se rascan sus desmesuradas uñas (Lecoq, 2003: 183).

La actuación bufonesca es una de las múltiples ramificaciones que presenta la interpretación o encarnación grotesca. Para Lecoq y Gaulier, los bufones, por naturaleza, imponen una pedagogía de la creación asentada en la parodia, la deformidad, el misterio, los mundos fantásticos, la caricatura y lo grotesco. Y nosotros podemos apostillar que el cuerpo grotesco se nutre de todas estas acepciones propuestas para su manifestación física sobre la escena.

3. LO GROTESCO EN LAS ARTES DEL MOVIMIENTO: DEL EXPRESIONISMO AL TEATRO-DANZA

Centrándonos en el mundo de la danza y teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente sobre el cuerpo escénico, queremos destacar dos movimientos en donde lo grotesco se manifestó en forma de dos propuestas: la danza expresionista cuya máxima representante fue Mary Wigman; y la danza-teatro con la figura prevalente de Pina Bausch. Estas corrientes artísticas fueron importantes influencias para los trabajos y la concepción estética de la danza de la creadora española Marta Carrasco, nuestra gran representante nacional del teatro-danza.

Mary Wigman fue la fundadora de la escuela de la danza expresionista en 1920. Artista polémica por haber colaborado con el régimen nazi, hecho que perjudicó a su obra (Saumell, 2006: 38-39), fue una espléndida coreógrafa. Trabajó desde la vertiente más oscura del expresionismo indagando en lo tenebroso, siniestro y demoníaco. Para liberar el movimiento de la pelvis optó por movimientos expresivos basados en el juego de contrastes corporales acentuados. «La danza es un arte de la representación. En su realidad teatral, la danza depende de su legítimo intérprete, el bailarín» defendía Wigman (2002: 22). La importancia del cuerpo expresivo y representativo estuvo siempre presente en sus ideas sobre la danza. En sus coreografías destaca la concepción extática de la interpretación expresionista enunciada por Félix Émmel y puesta de manifiesto en obras como *Danza de la bruja* (1914), *Danzas extáticas* (1918-1919), *Danzas de la noche* (1920), *El grito* (1923) o el ciclo *El sacrificio* (1931), entre otras. En ellas la importancia de lo ritual y lo ceremonial, se hace presente a través de la utilización de la máscara como elemento dramático (Bernard, 2001: 225-234). A la hora de plasmar sus impresiones sobre cómo Wigman crea sus coreografías destacando las visiones que nacen de su interior como motor creativo que se plasma corporalmente en la escena:

Podía oír dentro de mí este grito de desesperación —y más allá, el orgulloso desafío: pese a todo— la revuelta contra lo que parecía dictar el destino, escondido, insostenible...aún más allá, la humilde sumisión a una fuerza superior que, más sabía que yo, sabía lo que era necesario y lo que podía aguantar. Era una lucha entre la aceptación y el rechazo, donde triunfaba la aceptación (Wigman, 2002: 70).

Como derivación de la danza expresionista de Mary Wigman o Kurt Joos de los años 30 y con la influencia de la *new dance* norteamericana, en los años 70 nació en la República Federal de Alemania el *Tanztheater* o teatro-danza (Baril, 1987: 402-410). Pina Bausch fue la coreógrafa más conocida de esta nueva corriente y uno de los nombres más relevantes de las artes escénicas de la segunda mitad del siglo XX. Formada por Kurt Joos, José Limon o Paul Taylor, este último discípulo de Martha Graham, Bausch dirigió el teatro de Wuppertal desde 1973 jugando en el terreno fronterizo de la danza y el teatro (Schlicher, 1993: 27-68).

Las características principales de esta corriente se centran en la incorporación del trabajo emocional en el proceso creativo del bailarín, la no ilustración de una partitura determinada en una coreografía, la incorporación de la palabra en las obras, el abandono del tiempo ficticio por el tiempo real o la

utilización del elemento irónico o crítico respecto a la realidad del momento (Saumell, 2006: 36-38). Dicha mirada irónica sobre el comportamiento humano y sus estereotipos es utilizada por Pina Bausch en sus coreografías *Los siete pecados capitales* (1976), *Café Müller* (1978), *1980* (1984) o *Gebirge* (1985), entre otras.

El juego escénico en esta nueva zona liminal supone que cada pieza sea un nuevo atrevimiento, cada pieza entraña peligro y riesgo así como nuevas cartografías corporales muchas de las cuales beben de la visión irónica y bufonesca del mundo que nos rodea. Al ser su fuente la danza expresionista, lo interno y lo emocional se tienen muy en cuenta desde el principio de la gestación del movimiento del teatro-danza y el cuerpo grotesco se manifiesta muchas veces de forma explícita en diferentes coreografías. Prueba de ello es que otra de sus creadoras más representativas, Susanne Linke, reivindicó la figura y la obra de Mary Wigman en sus montajes (Schlicher, 1993: 203-214).

4. EL TEATRO-DANZA EN ESPAÑA: LAS PROPUESTAS DE MARTA CARRASCO

Las propuestas de teatro-danza desarrolladas a mediados de los setenta y cuya eclosión se produjo en los ochenta de la mano de Pina Bausch tuvo su repercusión en mayor o menor medida en los diferentes países europeos. En el ámbito español ha dado lugar a diversas propuestas escénicas llevadas a cabo por grupos que han conjugado elementos expresivos de la danza y el teatro para configurar sus obras.

Como bien señala Francesc Massip (2006: 269-283), Cataluña es uno de los lugares donde conviven diferentes sensibilidades, estilos, coreografías y trayectorias profesionales que han dado lugar a un panorama creativo enriquecedor respecto a la danza contemporánea, al teatro y a las artes escénicas en general. Dentro de este crisol artístico encontramos creadores enmarcados en el concepto de teatro-danza o danza-teatro como *Senza Tempo*, *Mal pelo* o las artistas Sol Picó y Marta Carrasco. Massip se decanta por denominar a sus obras como danza-teatro, puesto que todas ellas parten del trabajo dancístico como elemento fundamental al que incorporan elementos expresivos de otros territorios escénicos, especialmente el teatral (Vendrell, 2008: 95-117).

Senza Tempo es el grupo que con más fidelidad y de forma más directa recogió la estética y los procedimientos dramáticos y coreográficos de

Pina Bausch a partir de unos talleres impartidos por Janusz Subicz y Nazaret Panadero, miembros de la compañía de Bausch. La bailarina de Alcoy afinada en Cataluña, Sol Picó, también trabajó con las posibilidades que le permitió dicho género híbrido. Picó, formada desde la rigurosidad de la danza clásica, se interesa por la danza contemporánea a partir de sus clases con Ramón Oller, Cesc Gelabert o Susanne Linke que le abren sus horizontes artísticos, llegando a contactar con la Fura del Baus y particularmente con Marcel·lí Antúnez, a su regreso a Barcelona, colaborando en un montaje de dicho artista como es *Conferencia en Rinolacxia* (1991). *Mal pelo*, por su parte, está integrada principalmente por la bailarina valenciana María Muñoz y el artista plástico mallorquín Pep Ramis que interaccionan sus mundos artísticos para crear paisajes escénicos contaminantes a partir de las posibilidades del movimiento, la imagen y el cuerpo (Massip, 2006: 269-283).

No todos estos creadores de teatro-danza trabajan en el territorio de lo grotesco. En consecuencia, nos hemos centrado en una artista como Marta Carrasco cuyas propuestas sí han ahondado en este espacio, ya que nuestro estudio no se centra en las creaciones de teatro-danza, sino en aquellos artistas vinculados a esta forma escénica, en la que los cuerpos grotescos se manifiestan claramente.

La trayectoria de Marta Carrasco, su mundo creativo y sus constantes estéticas suponen un espacio de contaminación muy clara entre la danza y el teatro dando lugar a montajes que se nutren de las concepciones de Bausch y otros artistas escénicos. Carrasco nace en Barcelona en 1964. Estudia piano y danza y amplía sus estudios en París y Nueva York. Inicia su carrera profesional como bailarina con Avelina Argüelles y en las compañías *Mudances*, de Àngels Margarit, y *Metros*, de Ramón Oller. A mediados de los noventa comienza a producir en solitario una serie de espectáculos que, según José Antonio Sánchez³, se encuentran en la frontera del teatro, la danza, las artes visuales y la música.

A partir de aquí, sus montajes adquieren una relevancia internacional participando en festivales europeos y norteamericanos como, por ejemplo, el Festival Internacional de Teatro Latino de los Ángeles (FITLA). Además, con sólo siete espectáculos en solitario, ha conseguido numerosos premios de alcance nacional e internacional: Premio Nacional de Danza (2005); Premio Max a la Mejor intérprete y Mejor coreografía (2003); Premio Max al Mejor

³ Una información exhaustiva sobre la biografía y trabajos realizados por Marta Carrasco se puede encontrar en el Archivo Virtual de Artes Escénicas (ARTEA), dirigido por José Antonio Sánchez: <http://artesescenicas.uclm.es>

espectáculo de danza y Mejor coreografía (2006); Premi Butaca (2006), Premi Ciutat de Barcelona (2007); Premio Max a la Mejor interpretación femenina de danza y Mejor coreografía (2007); Nominación a los premios ACE de la crítica de Nueva York (2008); Premio a la Mejor dirección del XIII Certamen Nacional de Teatro para Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz (2010); Premio especial José María Rodero del XIII Certamen Nacional de Teatro para Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz (2010); Premio Homenaje del XI Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid (TAC) (2010), entre otros.

Esta cantidad enorme de reconocimientos y premios a su labor artística se concentran, como hemos señalado antes, en únicamente siete montajes: *Aiguarent* (1995); *Blanc d'ombra* (1998); *Mira'm (se dicen tantas cosas)* (2000); *Eterno? Així si que no!* (2003); *Ga-Gà* (2005); *J'Arrive...!* (2006) y *Dies Irae* (2009). A dichos espectáculos habría que adjuntar numerosas colaboraciones con directores de escena como Ricard Salvat, Mario Gas, Magda Puyo, Per Planella, Pep Bou, Ferrran Madico, Pere Arquillué, Magüi Mira, Josep Maria Mestres o Carme Portaceli. Todo ello configura un currículum excelente de una artista cuya relación con el teatro es muy estrecha, tanto que, en su caso, nos resulta difícil delimitar conceptualmente si estamos ante montajes de danza-teatro o de teatro-danza.

A continuación, vamos a analizar sus espectáculos en solitario incidiendo en cómo se presenta la dramaturgia del cuerpo o los cuerpos grotescos en cada uno de ellos a partir de las teorías del *bios* escénico expuestas en puntos anteriores.

5. MARTA CARRASCO Y LA INTERPRETACIÓN GROTESCA: DEL RITUAL DEL EXCESO AL CUERPO FANTÁSTICO

«Cuando vi por primera vez una clase de danza tenía 18 años y nada más verla pegué un grito interno y me lancé de cabeza» (cit. en Lage, 2008: 190-191). Estas palabras de Marta Carrasco definen las sensaciones que llevaron a la artista a dejar de acariciar un piano y entregarse plenamente al movimiento del cuerpo. El grito interior nos recuerda a las expresiones utilizadas por Mary Wigman para hablar de sus vivencias respecto al mundo de la danza y los impulsos internos del bailarín.

Adentrarse en este nuevo espacio artístico para Carrasco también desencadenó un nuevo punto de interés no sólo por el arte del movimiento, sino

por el hecho teatral: «Necesitaba que me contasen algo más y me di cuenta que una cosa sin la otra no tenía sentido» (Lage, 2008: 191). Para José Antonio Sánchez (2007), su formación como bailarina estuvo marcada por las enseñanzas de Argüelles, Margarit, Oller, Anna Sánchez e Ivan Boormeester y su magisterio teatral se dio gracias al encuentro con Txiki Berraondo y Manuel Carlos Lillo, a cuya escuela acudió en 1994. Berraondo dirigía por entonces la compañía teatral *Metadones* junto a Magda Puyo y Graciela Gil habiendo estrenado en 1993 un espectáculo denominado *La Bernarda es calva, collage* escénico basado en textos de García Lorca, Alberti y Pera Carda. Como bien señala Sánchez, la gestualidad grotesca, el juego de la máscara, lo carnavalesco o el placer por procedimientos de contaminación espectacular desarrollados por Puyo y Berraondo podrían haber influido en los trabajos posteriores de Marta Carrasco, ya que en 1997 colaboraría con ellas en la producción *Medea Mix*.

Otra de las influencias significativas en su obra fue su encuentro con el director Ariel García Valdés y el artista Pep Bou, quienes dirigieron su primer montaje en solitario *Aiguarent* y con quienes trabajó en 1994 en *Sabó, sabó*. De este encuentro nace su primera obra en el año 1995 e inmediatamente forma su propia compañía, la Cia. Marta Carrasco. A partir de aquí, veremos como sus obras se nutrirán de diferentes emociones alusivas a las imperfecciones inherentes al individuo humano, dando lugar a creaciones donde la belleza y lo grotesco se entrelazan.

Aiguarent plasma por medio del movimiento y de la imagen la experiencia del alcoholismo, ello da lugar al juego entre la angustia y el entusiasmo, la irrealidad y lo real, la lucidez y la embriaguez. El escenario está conformado por un montón de garrafas de aguardiente, un baúl, una silla y una mesa de ruedas. Estos dos últimos elementos permiten a la artista unos desplazamientos ágiles pero a la vez violentos a partir de un juego con la limitación de movimientos. A ello se añade una fuerte gestualidad expresiva que va en consonancia con los hallazgos estéticos de Wigman desde la danza expresionista o de Bausch. La fuerte tensión entre el impulso y la forma son para Sánchez (2007) el tema mismo del espectáculo.

El juego con el exceso expresivo se ve plasmado cuando la intérprete «bebe» litros y litros de agua en una de las secuencias culminantes de la obra, donde, según Massip, «empinar el codo se convierte en un enloquecido acto de conjurar la soledad a garrafazos» (2008: 276). Estamos ante un ritual del exceso que conlleva un turbulento desarrollo anímico. Podríamos hablar de un cuerpo excesivo que conduce al éxtasis báquico y a la deformidad carnal.

Su siguiente producción *Blanc d'ombra* («*Recordant a Camille Claudel*») nos muestra el interés de la creadora por las artes plásticas, no sólo por las del siglo XIX debido a la presencia como protagonista de Camille Claudel -compañera de Rodin-, sino también por la influencia de la pintura expresionista de Egon Schiele o Edward Munch, como destaca Sánchez (op. cit). El expresionismo se presenta de nuevo como movimiento artístico destacado en el universo creativo de Carrasco. Cabe recordar, al respecto de dicho interés, sus coreografías en montajes del director Ricard Salvat como *Ronda de mort a Sinera* (2002) o, especialmente, la obra *A la jungla de les ciutats* (1998), de Bertolt Brecht, donde la estética expresionista se manifiesta totalmente. *Blanc d'ombra* es descrito por Jose A. Sánchez como:

Un despertar. El escenario ocupado por lienzos blancos que cubrían, había su- poner, los muebles de una casa abandonada. Como surgiendo de un letargo de décadas, la cara polvorienta, la actriz se iba desprendiendo lentamente de las sucesivas capas de ropa que envolvían su cuerpo al tiempo que se reapropia- ba con esfuerzo de éste. Sus manos se movían con los dedos tensos, recordando los de tantos personajes de la pintura de Schiele, pero también la ges- tualidad del busto. Era el patetismo, la necesidad de hablar de un cuerpo privado de palabra y sometido a una fuerte presión emotiva, lo que esta- blecía un vínculo entre manifestaciones artísticas tan alejadas cultural y tem- poralmente y lo que reaparecía en la danza de Carrasco (Sánchez, 2007).

En esta descripción observamos claramente cómo el cuerpo patético (*pathos*) y, en consecuencia, el cuerpo deforme, emergen en la coreografía de Carrasco junto con las alusiones a los volúmenes tridimensionales de Rodin. Dicho juego escultórico se ve reforzado cuando la intérprete interacciona con un telón transparente desdibujando su figura. Carrasco danza a contraluz proyectando sombras deformadas que aumentan su silueta y crean despropor- ciones. Dicha deformación a través del estiramiento del vestuario y otros ele- mentos de su caracterización es una constante en sus montajes posteriores. Y si esto fuera poco, a ello hay que sumar una danza siniestra con el torso des- nudo y la cabeza cubierta. Estamos ante una coreografía repleta de espasmos corporales, contorsiones físicas, ambigüedad y emociones contrastadas. Lo siniestro, lo deforme, lo patético, en definitiva, el cuerpo grotesco desde sus diferentes manifestaciones, se hace presente.

Mira'm se muestra como una creación de tres actores y dos bailarines, ya no es en solitario. En él, el teatro y la danza se integran a partir de la palabra y el movimiento, conformando una articulación dramaturgica interesante. Sán- chez destaca las referencias visuales en este espectáculo de Tadeusz Kantor,

William Blake y Edward Munch. El montaje presenta una mezcla de imágenes a modo de *collage* ayudado por una banda sonora en la que alterna la música clásica de Mozart o Schubert con las composiciones de Tom Waits o Ennio Morricone. La galería de personajes presenta todo tipo de cuerpos grotescos: deformes, estrafalarios y travestidos conviven con muñecas que introducen el toque siniestro a la pieza y nos recuerdan al *Teatro de la muerte* de Tadeusz Kantor. Este juego adquiere todo su esplendor con la utilización de máscaras, como representaba el artista Ensor, creando monstruos de resonancias esferpénticas, llegando a una espléndida escena de espaldas hablantes, donde los artistas se ponen de espalda con máscaras en la nuca que simulan ser sus caras.

Tanto Massip (2006) como Sánchez (2007) destacan de este montaje cómo se une lo dramático con lo cómico, lo lúdico con lo violento, lo obsesivo con lo ligero, lo íntimo con lo espectacular. El contraste opera como norma en él creando un paisaje barroco que acaba con los cinco intérpretes vestidos con sacos-camisas de fuerza, comiendo sandía, rociándose con agua y ejecutando una danza desenfrenada que se va bloqueando cuando el ritual de exceso y la explosión corporal dan lugar al cuadro familiar inicial. El círculo se cierra, volvemos a empezar, como en una pieza del teatro del absurdo.

El *horror vacui* con estigmas de monstruosidad de *Mira'm* contrasta con la desnudez de *Eterno? Això sí que no!*, donde Carrasco se incorpora como bailarina-coreógrafa junto a cuatro artistas más, incluyendo una bailarina de flamenco. Aun teniendo este carácter aparentemente austero, la obra participa de las constantes de Carrasco: emociones intensas, juegos de contrastes, utilización de textos diversos (Cioran o Dostoiewski), elementos expresionistas y deformaciones escénicas a partir del vestuario de los intérpretes. Con este espectáculo, Carrasco inaugura su segunda residencia en el proyecto *T-dansa* del TNC, que comportaba la creación de dos nuevos espectáculos.

Fruto de dicha residencia será su siguiente propuesta: *Ga-gà*. Tal y como expone la propia Carrasco, el montaje presenta a seres fantásticos que cierto día y ya de noche fundaron Ga-gà, un lugar donde vivir, un lugar donde mostrar lo mejor de su arte. Lou, Nunó, Miradolina, Marguit y Marguet tienen una obsesión, la risa. La risa, como oxígeno y como alimento⁴. Entramos de lleno en el mundo de los bufones y del *clown*, espacios geodramáticos destacados por Lecoq y Gaulier. Dichos seres se presentan desde la deformidad,

⁴ Ver la ficha técnica del espectáculo que se encuentra en la página web de Marta Carrasco: <http://www.martacarrasco.com>.

pero también desde lo fantástico. Dentro de la obra conviven las tres vías destacadas por Jacques Lecoq respecto al bufón: lo profético, lo grotesco y lo fantástico. Seres fabulosos que bailan, actúan, sienten y, por su puesto, ríen dentro de un mundo de inversión, como el carnaval. El territorio del *clown* se entremezcla con el del bufón dando lugar a una hermosa simbiosis y a una reflexión sobre la risa, emoción que participa de ambas formas. De nuevo, lo grotesco se manifiesta a través de lo cómico y lo bufonesco.

El espectáculo *J'arrive...!* (en francés «ya estoy llegando») se presentó como un montaje-resumen de sus diez años como coreógrafa y bailarina realizando un recorrido por las escenas más interesantes de sus obras. Carrasco habla del final de un ciclo, pero no un punto y final porque nunca se llega a él. Y esta máxima se cumplió, pues en el 2009 presentó su nueva creación: *Dies Irae*.

Dies Irae, último trabajo de la coreógrafa catalana hasta el momento, tiene como esencia el Réquiem de Mozart. Trece intérpretes seleccionados de Madrid y Barcelona desnudan la liturgia y buscan formas más allá de una misa de difuntos. Para Carrasco el montaje es furia, es ira, es impotencia, es miedo, es irreverencia, pero también belleza y riesgo. La obra distorsiona el tono litúrgico esencial dando lugar a una misa grotesca y delirante. Un sacerdote guasón porta un anillo letal que mata a todo aquel que lo besa, una mujer deforme de pelo inabarcable aparece siendo exorcizada, los feligreses son propensos a la desmesura y al exceso sexual, una mujer virginal es plastificada y hasta un Mozart, interpretado por el actor Alberto Velasco, es vulgar y excesivo (Fernández, 2011: 70). Todo ello está envuelto por una atmósfera de muerte que se conjuga con la ceremonia profana a la que estamos asistiendo como espectadores.

Este desfile de personajes esperpénticos tiene un claro mensaje de repulsa y crítica social dirigido a la hipocresía y posible corrupción del poder eclesiástico, que según su concepción, lejos de liberar, puede llegar a esclavizar. Refleja también a mujeres olvidadas y subyugadas al poder del varón en un trabajo llevado a cabo por bailarines, cantantes y actores en el que emerge la fatalidad, el temor, la ira o la sumisión como temas fundamentales.

Los principios estéticos de sus anteriores trabajos también se recogen en éste: tintes expresionistas, cuerpos patéticos, la interpretación de las pulsiones humanas básicas (subsistencia, sexo, creencia), la deformación de los cuerpos y su indumentaria o la riqueza plástica de la escena. Dicho espectáculo muestra a Marta Carrasco como una referencia fundamental e indiscutible del panorama del teatro-danza de la España del siglo XXI.

Respecto a la manifestación de la interpretación o *bios* grotesco, *Dies Irae* es un perfecto ejemplo de las múltiples variantes corporales expuestas anteriormente: el cuerpo deforme, el cuerpo excesivo, el cuerpo patético, el cuerpo artificial (plastificado), el bufón, el monstruo, la máscara o lo siniestro. En este último trabajo de Carrasco observamos cómo, de nuevo, la estética y los principios interpretativos de lo grotesco se dan en perfecta consonancia con los contenidos que manifiesta la pieza.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

A partir del análisis de las propuestas escénicas y del mundo creativo de Marta Carrasco podemos constatar cómo la indagación en el territorio grotesco como material dramático se da reiteradamente y de formas diversas. Además, sus montajes presentan una narratividad compleja, híbrida e impactante que provoca un efecto en el espectador a partir de la perfecta unión del movimiento con la plástica, la emoción, el espacio sonoro y la interpretación. Todo ello configura puestas en escena que nos remiten al concepto de *arte total* de raíces wagnerianas.

Carrasco, recogiendo las ideas expuestas en este estudio, no es una coreógrafa sino una dramaturga. Hace dramaturgia sobre la escena. En sus propuestas, la dramaturgia del bailarín/actor, tal y como señala Patricia Cardona (2000), se define a partir del trabajo de sus bailarines y actores con el cuerpo y la acción sobre las tablas.

La rica y ecléctica corporalidad manifestada en cada una de sus creaciones nos remite a un mundo sugerente resultado de una búsqueda personal en territorios dramáticos diferentes, dentro de los cuales el grotesco ocupa un lugar preferente. La multiplicidad de tipologías corporales provoca que el auditorio se adentre en paisajes escénicos habitados por personajes fantásticos, patéticos, deformes, burlescos o siniestros que construyen una realidad alternativa y propia, una nueva realidad, donde el *bios* escénico grotesco se presenta en su mayor esplendor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.

- BARBA, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- BARBA, E. y SAVARESE, N. (2004). *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Milán: Ubulibri.
- (2008). *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- BARIL, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.
- BERNARD, M. (2001). *De la création chorégraphique*. París: Centre National de la Danse.
- BOZAL, V. (2001). «Cómico y grotesco». En *Lo cómico y la caricatura*. Ch. Baudelaire, 13-78. Madrid: A. Machado Libros, La Balsa de la Medusa.
- CARDONA, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas. Un estudio sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- D'ANGELI, C. y PADUANO, G. (2001). *Lo cómico*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- DE MARINIS, M. (2000). *In cerca dell'attore*. Roma: Bulzoni.
- DE MARINIS, M. (ed.) (1996). *La drammaturgia dell'attore*. Bologna: Nuova Alfa.
- DECROUX, E. (2003). *Parole sul mimo*. Roma: Dino Audino Editore.
- ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- EMMEL, F. (1999). «Teatro extático (1924)». En *La escena moderna*. J. A. Sánchez (ed.), 234-242. Madrid: Akal.
- FERNÁNDEZ, N. (2011). «Marta en el palco». *Ars Dramática* 4, 70.
- GARCÍA PASCUAL, R. (2006). «La mirada del bufón de corte: *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz». *Dicenda* 24, 95-116.
- GAULIER, Ph. (2007). *Le gégèneur-The Tormentor. Jue lumière théâtre-Le jue Light Theatre*. France: Janville su Juine.
- LAGE, S. (2008). «El rostro detrás del movimiento. Palabras sobre creadores de danza contemporánea catalana». *Assaig de Teatre* 66-67, 183-212.
- LECOQ, J. (2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.

- MASSIP, F. (2006). «La danza-teatro en Cataluña». En *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, J. A. Sánchez (dir.), 269-283. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRIGUEZ, S. (2007). «Las varias caras de lo grotesco». En *Antología del cuento grotesco*. AAVV, 9-34. Madrid: Austral.
- ROSWITA / Christilla VASSEROT (coords.). (2002). *Le corps grotesque*. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lansman.
- SÁNCHEZ, J. (2007). «Marta Carrasco: trayectoria». En <http://artesceniccas.uclm.es>.
- SAUMELL, M. (2006). *El teatre contemporani*. Barcelona: Editorial UOC.
- SCHLICHER, S. (1993). *Teatre-Dansa. Tradicions i llibertats*. Barcelona: Institut del Teatre, Escrits teòrics, 3.
- VAJTANGOV, E. (1999). «Testimonios (1921-22)». En *La escena moderna*. J. A. Sánchez (ed.), 302-327. Madrid: Akal.
- VENDRELL, E. (2008). «1975-2000. «Construcció d'una realitat coreogràfica». *Assaig de Teatre* 66-67, 95-117.
- WIGMAN, M. (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Ediciones del Aguazul.

