



El poder del mito y los mitos del poder en la educación teatral: Gordon Craig como Hamlet.

The Power of Myth and the Myths of Power in Theatre Education: Gordon Craig as Hamlet

Alicia Elisa Blas Brunel

*Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
Universidad Nacional de Educación a Distancia*

ablas19@alumno.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-0630-2005>

Fecha de recepción: 30/11/2024 Fecha de evaluación: 02/12/2024
Fecha de aceptación: 04/12/2024

Resumen:

El siguiente artículo explora la influencia de los mitos literarios y las narrativas autobiográficas en el desarrollo de las estructuras de liderazgo y autoridad en la educación teatral. A través del análisis de la figura de Edward Gordon Craig y de su identificación con Hamlet, se desentraña cómo los arquetipos culturales contruidos alrededor de ciertas personalidades históricas han moldeado las dinámicas de poder, exclusión y prestigio del teatro moderno.

La investigación destaca la necesidad de deconstruir la tradición heroica asociada a la figura masculina del director escénico como único autor del espectáculo, abriendo un espacio educativo más diverso, inclusivo y seguro. Para ello, el estudio se centra en reconocer y valorar contribuciones femeninas marginadas por el relato dominante. Al examinar bajo el prisma de las ecologías cognitivas y la mitocrítica la participación de Isadora Duncan, Edith Craig y Ellen Terry, entre otras, se propone una reevaluación de la historiografía teatral que incorpora la perspectiva de género y la crítica feminista como herramientas para la transformación educativa y artística.

El texto argumenta que la genealogía de las artes escénicas debe considerar la autoría social, la escenografía expandida y la creatividad actoral como constructoras de conocimiento. Resignificando con ello el teatro del siglo XXI, al alejarlo del culto al genio intelectual y el individualismo, y reconociendo la práctica estética colectiva y sus contextos como esenciales en la metodología y enseñanza de la creación artística.

"El poder del mito y los mitos del poder en la educación teatral: Edward Gordon Craig como Hamlet" invita a una reflexión crítica sobre los roles de género, la autoría y el poder en la educación y en el arte, proponiendo un enfoque pedagógico que amplía el canon teatral, desafía las jerarquías tradicionales y fomenta una práctica escénica verdaderamente representativa y enriquecedora para todas las personas involucradas.

Palabras clave: pedagogías feministas; ampliación del canon teatral; autoritarismo; misoginia; teatro británico; Edward Gordon Craig.

Abstract:

This article explores the influence of literary myths and autobiographical narratives on the development of leadership and authority structures in theatre education. Through the analysis of Edward Gordon Craig and his identification with Hamlet, it unravels how cultural archetypes constructed around certain historical personalities have shaped the dynamics of power, exclusion, and prestige in modern theatre.

The research highlights the need to deconstruct the heroic tradition associated with the male figure of the stage director as the sole author of the performance, opening a more diverse, inclusive, and safe educational space. To this end, the study focuses on recognizing and valuing the contributions of marginalized women by the dominant narrative. By examining the participation of Isadora Duncan, Edith Craig, and Ellen Terry, among others, through the lens of cognitive ecologies and myth criticism, it proposes a reevaluation of theatre historiography that incorporates gender perspective and feminist criticism as tools for educational and artistic transformation.

The text argues that the genealogy of the performing arts should consider social authorship, expanded scenography, and acting creativity as builders of knowledge. By re-signifying 21st-century theatre, it moves away from the cult of intellectual genius and individualism, recognizing collective aesthetic practice and its contexts as essential in the methodology and teaching of artistic creation.

"The Power of Myth and the Myths of Power in Theatre Education: Edward Gordon Craig as Hamlet" invites a critical reflection on gender roles, authorship, and power in education and art, proposing a pedagogical approach that broadens the theatrical canon, challenges traditional hierarchies, and fosters a truly representative and enriching scenic practice for all involved.

Key words: feminist pedagogies; expansion of the theatrical canon; authoritarianism; misogyny; British theatre; Edward Gordon Craig.

0. Introducción

La influencia de los mitos literarios y las narrativas autobiográficas en la educación teatral es un campo de estudio crucial para entender cómo se construyen y perpetúan las estructuras de poder, liderazgo y autoridad en el teatro contemporáneo. Este artículo se centra en la leyenda del escenógrafo, director y teórico teatral británico Edward Gordon Craig (1872-1966) y en su identificación con Hamlet, desentrañando cómo los arquetipos culturales construidos alrededor de ciertas personalidades históricas, apoyadas sobre el imaginario mítico asociado a determinados personajes literarios, han moldeado las dinámicas de exclusión y prestigio

en el teatro, influyendo en las prácticas y teorías pedagógicas que han llegado hasta nuestros días. A pesar de la importancia que tuvo esta área de trabajo para Craig, y al ascendente directo que sus ideas tuvieron en propuestas de laboratorios teatrales tan influyentes como los de Peter Brook, Jerzy Grotowski (Innes 1998, 206) o The Living Theatre (Bay-Cheng y Strahler Holzapfel 2010), hasta hace muy poco se ha prestado poca atención a esta faceta y a las conexiones que en ella pueden observarse entre autoría, estética y política. Sin embargo, la deconstrucción y cuestionamiento de la tradición heroica asociada al creador vanguardista son esenciales para abrir un debate que conduzca a un espacio educativo más diverso, inclusivo y seguro que supere la ideología carismática, la misoginia y el individualismo competitivo que siguen estando en la base de muchos planteamientos docentes contemporáneos.

El problema central identificado en esta investigación es la perpetuación de una genealogía teatral que privilegia el culto al genio individual, excluyendo las contribuciones colectivas, diversas e interconectadas, que han sido fundamentales para el desarrollo del teatro moderno. Esta narrativa dominante no solo marginaliza a figuras femeninas y no binarias, sino que también limita la comprensión de la encarnación actoral, la autoría social y la escenografía expandida como constructoras de conocimiento, poniendo todo el peso de la creatividad sobre los componentes intelectuales de la escenificación que priman las teorías sobre las prácticas y subvaloran la performatividad y materialización física. Esto lleva a una “imposibilidad” experiencial que paradójicamente puede ser “anti teatral” desde el punto de vista ontológico y filosófico.

Para desglosar estas aparentes contradicciones, este artículo aborda la actual crisis del sistema educativo, resaltando la desconexión entre muchas estudiantes y los paradigmas formativos que mantienen jerarquías y narrativas excluyentes, centrándose en su genealogía y origen. Mediante un análisis retrospectivo, se examina la figura del “super director” teatral definida gracias a la imagen de Hamlet, o “director shakesperiano” (Wilcock 2002), para evidenciar, además de su carácter de artista revolucionario (Payne 1987), tantas veces subrayado y celebrado, las formas autoritarias, la misoginia y las masculinidades tóxicas inherentes a dicho modelo y cómo acaban reflejadas en lo que Philippa Burt (2024) denomina el “profesor-dictador”.

A modo de conclusión, la investigación plantea una pedagogía alternativa inspirada en las contribuciones marginadas de Isadora Duncan, Edith Craig y Ellen Terry en la obra de Edward Gordon, que son presentadas como casos de estudio y guías desafiando el paradigma educativo dominante. Promoviendo un enfoque equitativo en el que, siguiendo a Kathryn Mederos Syssoyeva y Scott Proudft en *Women, Collective Creation, and Devised Performance. The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries* (2016), la creación colectiva es vista como fundamental para la evolución del teatro moderno y las mujeres centrales para el surgimiento y desarrollo de la creación teatral colaborativa, además de reivindicar esos trabajos marginados, se da nueva luz a aspectos de la obra de personajes hegemónicos, como por

ejemplo el interés sostenido en la formación y sus implicaciones políticas en el caso de Craig, despreciados o subvalorados por los prejuicios de los analistas posteriores. Una propuesta que, por tanto, se nutre de la crítica feminista y los estudios de género, considerándolos esenciales para la transformación de la educación y las artes escénicas, pero también de la mitocrítica aplicada por Nina Auerbach (1982) al análisis de la feminidad victoriana, del estudio de la tragedia griega centrada en su dimensión performativa asociada a la identidad moderna de Olga Taxidou (2004) y de las metáforas mitológicas utilizadas por Massimo Recacalti (2016) en su juicio psicoanalítico a la escuela neoliberal.

Metodología

La principal estrategia de investigación utilizada para desarrollar la tesis de partida de este texto es la del llamado conocimiento situado (Haraway 1997), desde una aproximación, fundamentalmente cualitativa y centrada en la práctica escénica, es decir, vinculada con cuestiones que, usando las palabras de Taxidou (2008) tengan en cuenta los problemas de “la encarnación, la representación, la recepción y la performatividad”, y ligue, gracias a las aportaciones sobre la mente extendida y la cognición distribuida hechas por las ecologías cognitivas a la historia del teatro (Tribble 2016; Paavolainen 2012; Ambrose 2019; Murphy 2020), la contextualización histórica, psicoanalítica y mitocrítica con el estudio de la práctica escénica de la época victoriana y eduardiana en Gran Bretaña, y sus implicaciones éticas, estéticas e ideológicas en la definición del sistema de estrellas (o *star system*) artístico y en la construcción de la identidad moderna y posmoderna occidental.

En la línea de los estudios teatrales y culturales que se desarrollan desde el posestructuralismo y el posmodernismo en el ámbito anglosajón desde hace años, hemos conectado gracias a las perspectivas aportadas por la deconstrucción feminista y a las posibilidades tecnológicas de la sociedad de la información y la comunicación, dos grandes vías de investigación ya abiertas con una reinterpretación metodológica centrada en el presente de la pedagogía teatral: la de la genealogía o historia de la puesta en escena ligada al personaje de Hamlet “como director de escena”, y la de la llamada *herstory*, o “historia de las mujeres”, rescatando, reevaluando y redimensionando las aportaciones de los entornos o contextos relacionales femeninos (Martinengo y Giraud 2010) en la construcción del canon moderno y como su ignorancia ha influido en los procesos, metodologías y jerarquías planteados en escenarios, aulas y salas de ensayos. Para ello, se ha revisado la amplia documentación existente sobre ambas temáticas, para después cruzar datos y obtener conclusiones aplicables a la escena actual, utilizando como hilo narrativo las múltiples conexiones argumentales, metafóricas y simbólicas entre *Hamlet* de Shakespeare y la familia Terry-Craig.

1. Hamlet y la genealogía mítica del director de escena contemporáneo: el director shakesperiano

Según Harold Bloom, “Después de Jesús, Hamlet es la figura más citada en la conciencia occidental; nadie le reza, pero tampoco nadie lo rehúye mucho tiempo” (Bloom 2002, 18). Aquí no solo no la rehuiremos, sino que afirmamos que la posición predominante de este texto literario-dramático en el imaginario colectivo explica mucho de la noción de teatro en Occidente y constituye una parte fundamental de su institución simbólica (Castoriadis 2003). Es más, podría decirse que *Hamlet*, sus personajes, su argumento y las múltiples interpretaciones que de los mismos se han hecho, y siguen haciendo, han sido utilizados para justificar determinados discursos y, a la postre, para hacer pedagogía de un tipo de arte escénico que, a fuerza de repetirse, se presenta como único, naturalizado e invisible.

Como dice Donna Haraway (1997), cuando el conocimiento se pretende totalizado e insituable, es presentado como irresponsable. Por eso, como en tantas otras expresiones estéticas, la pedagogía debe tener en cuenta que las artes escénicas son el reflejo de las condiciones materiales e ideológicas de su época, pero que también pueden ejercer un papel prefigurador, como promotoras de cambios sociales y mentalidades. Muchas reflexiones sobre la escenificación y el espacio escénico empiezan o terminan en la célebre cuarta pared, esa pared invisible e imaginaria que separa y conecta realidad y ficción. Aquí queremos ir un poco más allá, para hablar de lo que podría considerarse un verdadero “techo de cristal” que pretendemos quebrar: una quinta fachada en la que se reflejan muchas de nuestras carencias, como individuos, como sociedad y como profesionales, y gracias a la cual, desde el mítico origen del teatro occidental en la antigua Grecia, las mujeres han estado excluidas (Fraisie 1991).

Por ello, resulta difícil desligar el desarrollo y planteamiento de las distintas partes en las que se estructura este trabajo de la práctica propia de cualquier diseñadora, profesora, estudiante o directora de escena. Al resultar inevitable, esa situación debe ocupar una posición consciente en el acercamiento a la genealogía de la profesión y desde esa perspectiva revisar los modelos que se han seguido, y sobre todo los que no se han seguido, durante los procesos de formación, y cómo se siguen compartiendo, o no, con el alumnado actual. El objetivo principal de este trabajo es analizar las ausencias que configuran nuestra cultura teatral como elementos estructurales, ampliar el canon de referencia y sentar las bases de una metodología de aprendizaje en la que la colaboración y el desarrollo de la creatividad conjunta, característica de la especificidad teatral y propia de las prácticas y teorías feministas, sean puestas en valor y no presentadas como un mal menor repleto de peligros, sentimientos de fracaso y desilusiones.

En el núcleo principal de este estudio está, por tanto, el poder como una consideración central: la lucha por el poder y el control en el teatro y en la sociedad. Su uso, abuso o ausencia en el arte, ser o no ser, estar o no estar... Como decía Mike Wilcock en su libro *Hamlet: The Shakespearean Director* (2002, 10), “la cuestión de la autoridad (¿Quién gobierna, cómo y por qué?) está en el corazón de la obra de Shakespeare”, pero también puede decirse que forma parte del debate sobre la evolución

de la especialidad de la dirección de escena y que es el centro de esta tesis sobre pedagogía teatral, donde, sobre todo, insistiremos, siguiendo la estela abierta por Kathryn Mederos Syssoyeva (2016), en la relación entre género y colaboración, autoridad, autoría y atribución.

Por eso aquí no vamos a limitarnos a exponer la conexión que ya trazara Wilcock (2002: 2-3) a finales del siglo pasado entre culturas imperialistas enfrentadas, Francia, Alemania, Rusia y Gran Bretaña, y la aparición del director de escena como un poder hegemónico dentro del teatro europeo, ilustrada por la figura aristocrática a la que a menudo se atribuye el mérito de ser el primer director de teatro: el duque Jorge II de Saxe-Meiningen. Ya el célebre artículo de John Osborne (1975, 41) sobre cómo “el autoritarismo político del Segundo Imperio Alemán se transformó en un autoritarismo cultural” puso en evidencia lo que Wilcock denomina la atmósfera agresiva y depredadora del contexto histórico y geográfico en el que surge la dirección de escena en su sentido contemporáneo. Aquí vamos a centrarnos en la extrema misoginia y en la relación con la mentalidad colonial de ese príncipe rebelde, cuestionando para la actualidad ese modelo que, en palabras de Marowitz en su *Prospero's Staff* (1986), es el de un “colonizador obsesionado consigo mismo” pues el “impulso subyacente y el objetivo primordial de todas estas búsquedas sigue siendo la conquista” (Wilcock, 2002: 4) y en la paradoja implícita de poner el escenario y no el texto en el centro de la creación teatral y al mismo tiempo invisibilizar su carácter colectivo que hace ese nuevo “arte del teatro” del director como autor único “un imposible” (Taxidou 2021) en el mejor de los casos, y en el peor, el resultado de la acción propia de un usurpador, del rey teatral que como el cuco empuja a otros fuera de su nido para quedárselo (Wilcock, 2002:10).

Hamlet se constituye así en un peculiar tipo de héroe: un héroe-villano, que no es sino un “villano-como dramaturgo, que escribe con la vida de otros como si fuera con palabras” (Bloom, 2002: 418). Es decir, un creador escénico abusivo, egocéntrico y narcisista en el arte y un sociópata, manipulador emocional pasivo-agresivo y maltratador en la vida. Su papel central en la definición de lo que Bloom denominaba la *conciencia occidental* dice mucho de nuestra cultura, pero no es nada bueno, pues a pesar de todo lo dicho anteriormente y de que, como afirmó Oscar Wilde (2019, 147), “en lugar de tratar de ser el héroe de su propia historia, busca ser el espectador de su propia tragedia”, Hamlet sigue ejerciendo una atracción reverencial para muchas lectoras y lectores actuales, como lo hizo para los considerados grandes padres del teatro moderno y contemporáneo, de Meyerhold, Brecht o Barrault (Wilcock, 2002) a Brook, Wilson o Lepage (Lavander 2001). Porque precisamente la paternidad¹, o

¹ Cuando Craig inauguró su propia *Escuela para el Arte del Teatro* en febrero de 1913 en el Arena Goldoni de Florencia, aunque según sus propias palabras su objetivo era “infundir la vida de la imaginación en cada arte y artesanía relacionada con el escenario”, es en la obediencia, la disciplina y la autoridad donde pone el foco, usando la estructura de la familia patriarcal más estricta como modelo del grupo de artistas masculinos que quería constituir (Burt 2024): “Creo que toda la idea se resume en la palabra *familia*. Oímos de hijos e hijas que son obedientes a su padre. Hay quien dice que en esa obediencia reside

mejor dicho “la ley del padre” (Kozicki 2004, 105-106) está en el centro de ese culto, aunque sea un padre fantasma y vampiro². Un padre ausente, espectral y monstruoso que acabará siendo el de todas aquellas personas que estudiamos dirección de escena tomándolo como modelo. Y que, como en el *Génesis*, empieza con una falta. Una *falta* entendida como pecado, pero sobre todo como ausencia: la de una experiencia femenina del mundo que el análisis, como parte de una ecología cognitiva olvidada, de las propuestas pedagógicas fallidas de Edward Gordon Craig nos ayuda a resituar, colocando ese vacío como elemento identitario, definidor de una especificidad que nos tocará reconstruir, pero antes entender y analizar. Algo que, empleando un término habitual entre los estudiantes actuales, puede resultar muy *controversial*, pues nos obliga a cuestionar, o al menos a analizar con detalle y espíritu crítico, ciertos conceptos y definiciones habitualmente aceptados en el llamado arte del teatro como pueden ser la unidad de la puesta en escena, la libertad creativa, el laboratorio teatral o la vanguardia artística, término tan deudor del lenguaje militar, que al igual que todos ellos se entrelazan con una cada vez más sangrante ausencia de mujeres y de personas no binarias como referencia en nuestros programas, manuales y libros de texto. Degradando con ello, como señalaría Suely Rolnik (2019), no solo nuestra experiencia del mundo sino impidiendo una experimentación artística verdaderamente encarnada más allá de las palabras y las teorías.

Por eso para Edward Gordon Craig, Hamlet fue eso y mucho más: fue un héroe revolucionario, un verdadero Mesías, un santo con licencia para matar (Payne 1987, 316) gracias al cual depurar todo lo que era inservible y corrupto en el teatro del porvenir. Puesto que ese futuro ha llegado y es nuestro presente, el estudio de *La trágica historia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* puede analizarse como reflejo y espejo deformado de la actual profesión teatral y del rol y funciones asociadas al moderno director convertido muchas veces en maestro asesino y finalmente suicida, con todos los cadáveres y espectros que en su trayecto ha dejado.

2. Edward Gordon Craig como Hamlet: el arte del teatro y la virilidad vampírica

Los escritos de Edward Gordon Craig (1872-1966) conforman uno de los cuerpos teóricos más influyentes de la pedagogía teatral del siglo XX; señalándose con frecuencia su libro *El arte del teatro* (1905-6) como el punto de inflexión que inaugura la idea moderna de *arte escénico* frente al *arte dramático* del XIX (Sánchez 2008). Incluso puede decirse que la

la fortaleza de una nación. Sin duda es natural, hermoso y saludable. Dos cosas son necesarias: que el padre conozca todo sobre la casa, y que los hijos no pretendan saberlo todo hasta que llegue su turno de ser padre, y que las hijas aprendan a despreciar a los gatos. Bien, entonces.” (Craig 2011, 290)

² La forma en la que traza el relato de su propia vida recuerda la estructura de la novela gótica propia de la época. Incluso el título y planteamiento que da a la biografía con la que rendirá tributo a su madre al mismo tiempo que negaba la versión contada por ella misma, parece el desarrollo del tema victoriano del doble: *Ellen Terry and Her Secret Self* (1931). Idéntico procedimiento de desdoble-negación-apropiación había realizado en el libro que escribió el año anterior sobre su admirado mentor Henry Irving.

categoría arte dramático, alcanzará su cenit, y consecuente inicio de decadencia y muerte, con el tándem Stanislavski-Chejov a finales del XIX. Justo en ese momento nace el protagonista de nuestro relato, que estará toda su vida ligado a un fantasma, que, como el de Shakespeare, reclamará venganza contra la acción cómplice de una mujer, para finalmente, convertirse el mismo en uno. En un fantasma vampiro que supuestamente homenajeó a sus progenitores, principales influencias y colaboradoras, negándolas, ocultándolas y apropiándose de su trabajo e ideas, aniquilando su verdadero recuerdo al mismo tiempo que inmortalizaba su supuesta odisea (Auerbach 1995). Unas acciones en las que las estructuras patriarcales que han sustentado la crítica e historia teatral durante años colaboraron, dando más crédito a las afirmaciones de un amante despechado, un hermano celoso y un hijo dolido, que a los escritos y acciones de unas mujeres que en su época contaron con gran relevancia y prestigio como profesionales y potentes iconos culturales³.

Edward Henry Gordon Craig fue hijo ilegítimo de Ellen Terry, una de las actrices-productoras más famosa de su época, y del arquitecto esteticista Edward Godwin. Hermano menor de la también actriz, escenógrafa, diseñadora de vestuario, directora de escena y activa luchadora sufragista lesbiana, Edith Craig, conocida y respetada en vida como impulsora de varios de los influyentes teatros del arte que inspiraron el intenso debate que se abrió en Gran Bretaña alrededor de 1920 sobre el papel de las artes en la educación (Cockin 2017), pero cuya obra fue casi olvidada por la historiografía teatral tras su muerte hasta tiempos muy recientes, y amante de Isadora Duncan, bailarina y coreógrafa estadounidense, considerada por muchos como la creadora de la danza contemporánea y como Craig ferviente impulsora del helenismo modernista (Taxidou 2017). De esa tormentosa relación no solo fue fruto una hija trágicamente ahogada en el Sena y una intensa reflexión sobre el papel del movimiento en el arte del teatro que puede considerarse uno de los orígenes del ambiguo pero célebre concepto de la supermarioneta, sino que gracias a la labor de mediación y traducción que llevó a cabo con Stanislavski, Gordon Craig pudo poner en escena su versión de *Hamlet* en

³ Como he expuesto en anteriores trabajos (Blas 2013, 2011, 2009), podría decirse que al igual que en la puesta en escena Craig-Stanislavski de Moscú, *un fino hilo de oro unía a Hamlet con la reina Gertrudis*. Lo que, además de una obvia referencia a la súper-marioneta, parece una clara, aunque posiblemente inconsciente metáfora de su *dependencia*, de todo tipo, pero fundamentalmente *económica* de las mujeres. No sólo su madre financió y apoyó con su prestigio y presencia la mayor parte de sus experimentos escénicos y mantuvo con la ayuda de Edith a su nutrida prole de hijos, sino que el resto de proyectos que desarrolló se llevaron a cabo gracias a las gestiones y mediaciones realizadas por distintas compañeras sentimentales: el *Hamlet* de Moscú de 1912, el proyecto para Eleonora Duse, e incluso su malogrado teatro de Dresde por Isadora Duncan, la escuela de teatro en el Arena Goldoni de Florencia salió adelante como consecuencia de las gestiones realizadas por Elena Meo con el magnate filántropo Lord Howard de Walden y la revista *The Mask* por la dirección oculta, trabajo y dedicación de Dorothy Nevile Lees. Hechos que no solo parecieron pasar desapercibidos a Craig cuando realizaba sus alegatos misóginos, sino que han sido olvidados hasta muy recientemente por la historia del teatro. Afortunadamente en los últimos tiempos numerosas publicaciones e investigaciones doctorales, incluyendo la mía en curso, intentan cubrir el injusto vacío.

Moscú (1909-1912), protagonizada como Gertrudis por Olga Knipper, la viuda de Chejov, y considerada aún hoy en día una de las producciones teatrales más influyentes de la historia (Senelick 1982). Pero mucho antes de esa puesta en escena, que llevó más de tres años de trabajo y miles de bocetos y maquetas en los que plasmó su personal concepción de la obra, el famoso actor y director del Lyceum Theatre, Henry Irving ya le había dedicado un libro «Al joven Hamlet». Tanto en sus diarios íntimos como en sus publicaciones abiertas habló repetidamente de su identificación con el personaje, y si en algo están de acuerdo los estudiosos es en las grandes dificultades que siempre tuvo para “separar sus pensamientos públicos y privados” (Payne 1987, 211).

El triángulo edípico que marcó la infancia de Craig estaba constituido por personas reales, muy conocidas en los medios artísticos de su época - el antes mencionado Irving⁴, primer actor al que fue concedido el título de caballero, que ejerció como mentor y padrastro extraoficial, su madre y su padre biológico-, pero funcionó para él como las personificaciones de conceptos abstractos mediante los cuales ligaba místicamente su propio destino al del teatro: “Hamlet soy yo” conectaba con “Hamlet es la historia del teatro” (Grande Rosales 1997, 283) y desde una gran parcialidad y su propia subjetividad construyó con sus palabras lo que terminó siendo un verdadero monumento a sí mismo que perduraría más que su verdadero gran enemigo, *el Teatro de su época*, como verdadero rival por el amor de su madre (Auerbach 1989).

Las raíces de su obsesión con el príncipe de Dinamarca se hundían en su niñez y derivaron en una íntima asociación que no le evitó convertirse en el espectro del padre ausente que perseguiría a sus hijos, tanto biológicos como espirituales (Blas Brunel 2011). Por eso quiero empezar este paseo con Hamlet como empieza la obra de Shakespeare, junto a ese primer personaje, el del padre fantasma, deambulando alrededor de la muralla del Elsinor que es esa profesión teatral que tan fuerte hedor a podrido tantas veces emite.

⁴ Los modelos masculinos de Craig no podían ser más terroríficos: un padre biológico que le abandonó a la edad de 3 años y no vuelve a ver más, un primer padre sustituto violento y maltratador, y un segundo padre y mentor distante, misterioso y autoritario, que tiene a Napoleón como modelo y sirve a su secretario personal de inspiración para la creación del personaje de Drácula. Bram Stoker fue stage-manager del Lyceum Theatre de 1879 a 1903, y numerosos estudios críticos de la novela afirman que Henry Irving fue su principal fuente de inspiración para el conde vampiro. Sus exigencias como el director del Lyceum eran tan altas de que cuando Stoker murió se dijo que fue de agotamiento porque para su jefe su dedicación nunca era suficiente. Aunque el único comentario de Irving ante la exitosa novela publicada en 1897 fue “Espantosa” (Farson, 1975), la relación con la familia Irving-Terry-Craig son numerosas y bien documentadas (Cockin 1998, 2016; Wynne 2011). Leyendo entre líneas *Drácula* puede ser interpretada como un desafío al principio de autoridad que representaba y ejercía Irving, al mostrar la oposición entre la familia nuclear burguesa y las formaciones sociales alternativas con la que de alguna manera se identificarán Edward Gordon, y, sobre todo, Edy Craig. *Drácula* podría leerse en términos edípicos como una *novela familiar* freudiana en la que aparece la imagen de la extraña anti-familia victoriana constituida por Henry Irving, Ellen Terry y sus hijos, observada por Stoker en el Lyceum. Quizás no sea casual que fuera Edy Craig, quien estrenara su versión teatral en el papel de Mina.

La idea moderna de *espacio escénico*, y de alguna forma la profesión del *director de escena*, en masculino singular, se han edificado en gran medida sobre esa figura fundacional encarnación del héroe mesiánico, emblema y metáfora del creador-demiurgo que podemos ver como antecedente del individuo neoliberal que llena nuestras aulas y redes sociales. Una asociación que además de metafórica, fue literal y que le llevó a verse a sí mismo como la *culminación de la historia del teatro*, y a considerar su persona como el punto focal del *futuro de las artes escénicas*.

Desde ese futuro que es nuestro presente, el desarrollo de esta investigación ha partido del trauma que supone la falta de referencias femeninas, un aspecto en principio histórico y en cierta forma lejano por ubicarse en el contexto anglosajón, pero ha acabado aterrizando en el presente y en el territorio, al relacionarse con el debate sobre la especificidad, sentido y definición del arte y de sus enseñanzas hoy. Del “Gran Arte” y del “pequeño arte”, o *aplicado*, y por tanto del papel del diseño, de la artesanía y la interpretación en las ideas de autoría y autoridad en las artes escénicas. Y de como todo ello conecta con unas metodologías de trabajo y de aprendizaje que tienen una correspondencia directa con estructuras patriarcales en las que la palabra y los conceptos abstractos de la dirección de escena y la dramaturgia son asumidos como los principales productores de conocimiento y únicos verdaderos *creadores* del espectáculo.

Wilcock (2002, 11) explicaba el uso del término *Hamlet director* a lo largo del estudio antes citado porque

(con la excepción de la figura paterna, Stanislavski) todos los directores comparten ciertas características clave, a saber: (a) una obsesión edípica y, por lo tanto, un comportamiento rebelde (b) un éxtasis masculino con Marte, el dios de la guerra (c) un deseo abrumador de crear poder a través del teatro: un intento de redefinir tanto a uno mismo como a los demás a través de la reescritura dramática de los textos: un deseo subyacente de ser rey en y a través del teatro

pero no subrayaba la conexión entre la misoginia, la apropiación del trabajo de las mujeres y esa *obsesión edípica*, como sí harán las lecturas de la tragedia griega que desde el feminismo plantea la también especialista en la obra de Gordon Craig, Olga Taxidou, en su interesante estudio *Tragedy, Modernity and Mourning* (2004).

La ausencia de su padre biológico continuó para los hermanos Craig con la de su apellido. Esto marcó su definición identitaria, su peculiar carácter como *fuera del sistema*, y, lo que es más importante para el caso que nos ocupa, la forma poco convencional con que entendieron el trabajo, la política y la pedagogía escénica. Hasta que ambos tomaran, ya adultos, el nombre artístico de la mayor -Craig-, Edith y Edward tuvieron a lo largo de su infancia diversos apellidos, pero nunca el de su verdadero progenitor, Godwin. Sí, su nombre de pila: Edward. Mientras para Edith la ausencia de figura paterna y su excéntrica educación le facilitaron situarse más allá de los límites de género de su época, para crear una comunidad utópica de

mujeres libres sin hombres, en Gordon Craig, el recuerdo idealizado del padre que le abandonó se convirtió en el guía espiritual de sus innovaciones teatrales, convertido en un recuerdo espectral, paradójicamente omnipresente. Y como Hamlet, a partir de él quiso restituir al orden patriarcal el caos generado por las actuaciones femeninas: “restablecer la época del rey muerto” (Pérez Gallego 2006, 26). Al igual que en la obra de Shakespeare, identifica “el cuerpo del rey y el cuerpo del estado” (Cerezo 2017, 235). Es decir, el sentido último de la autoridad y el prestigio.

Según la escritora Judith Herman (Herman 2004, 18), profesora de psiquiatría clínica en la Facultad de Medicina de Harvard y especializada en la comprensión del trauma y sus víctimas, en psicología se conoce bien “el momento privilegiado en que las ideas, sentimientos y recuerdos reprimidos salen a la superficie de la conciencia. Esos momentos ocurren tanto en la historia de las sociedades como de los individuos”, ya que, si no se hace en forma de una narración explícita, se produce a través de síntomas. El psicoanalista italiano Massimo Recalcati (2016), utiliza el concepto de “complejo” -de Edipo, de Narciso y de Telémaco- para hablar de la actual crisis del discurso educativo y definir diferentes modelos de enseñanza que bien podrían aplicarse a la historia de los de las artes escénicas, aunque él se ocupaba de algo más extenso. El caso de Gordon Craig ilustraría a la perfección las tres propuestas de esa *escuela mitológica*, subrayando los peligros de una visión patriarcal del psicoanálisis freudiano que impediría “mirar a través de los ojos del Shakespeare” (Wilcock 2002, 11) y encontrar a la Ofelia, la Eco y la Penélope que están al otro lado del mito. Mediante las herramientas aportadas por el análisis mitocrítico este artículo inicia un viaje al origen mítico de una profesión en cuyo tránsito de lo particular y concreto de una trayectoria vital a lo más general y universal de lo pedagógico, hacer una *re-situación global* del papel ético y social de las enseñanzas artísticas.

Los mitos literarios, al ser relatos tradicionales cargados de arquetipos y símbolos culturales, influyen en la percepción y representación de figuras históricas y contemporáneas en el teatro. Las narrativas autobiográficas, por su parte, permiten a las personas construir una identidad pública que puede moldear la percepción de su contribución al arte. Como ya lo hiciera su madre antes⁵, Edward Gordon fue un maestro

⁵ Encarnación de la *perfecta*, y contradictoria al mismo tiempo, *mujer victoriana*, una de las actrices más queridas, admiradas y mejor pagadas de su tiempo, a la que Oscar Wilde denominó con notables connotaciones marianas *nuestra señora del Lyceum*, nunca cumplió los estrictos códigos morales de la época y destacó por su rebeldía. Ellen Terry salvó los estereotipos encarnando con sencillez, encanto y naturalidad todos ellos, con un magistral dominio de su imagen y de la proyección de esta a través de la identificación con personajes shakesperianos y el uso de la moda y el arte. Uno tras otro, o en simultaneidad, encontró un papel adecuado para cada uno de sus momentos vitales: la niña desvalida, la mujer caída, la matriarca respetada... Nunca la esposa. Cuando nacieron Edith y Edward Gordon Craig, estaba unida oficialmente con su primer marido, el pintor prerrafaelita George Frederick Watts, con el que se había casado antes de cumplir los 17 años teniendo él 46, por lo que, aunque se separaron de manera efectiva y relativamente amistosa tras solo 10 meses de matrimonio, no pudo casarse con el que fue su pareja y padre de sus

en la elaboración de esas narrativas que en el contexto teatral podían reforzar o desafiar las dinámicas de exclusión y prestigio de una sociedad tan aparentemente estricta como la tardo victoriana. Harry Payne (1987) en su extenso artículo biográfico ya citado, “Edward Gordon Craig: The Revolutionary of the Theatre as Hamlet”, plantea las conexiones entre el papel revolucionario del ese nuevo “artista del teatro” y la exclusión de las mujeres de la escena, dándole un papel protagonista al “drama privado, centrado sobre todo en su madre Ellen Terry y, en menor medida, en su maestro Henry Irving” (Payne 1987, 308), que liga la voluntad de Craig de derrocar el orden establecido con la obra de Shakespeare, pero no lo pone en la base de su poética teatral como queremos hacer aquí.

Con el recuerdo de Godwin nunca enfrentado de manera lo suficientemente consciente como para transformarlo en un verdadero ancestro (Gayle 1998), Gordon Craig invocó el espíritu de una masculinidad sublimada a través de la arquitectura como símbolo y el esteticismo megalómano vaciado de todo contenido mundano. La realidad de los hechos era lo que menos le interesaba, pues habría supuesto encarar, entre otras cosas, que, como cuenta Nina Auerbach (1989), tras su separación sus padres lucharon por la custodia de su hermana mayor, pero que ninguno tuvo demasiado interés por hacerse cargo de él. Por ello, a diferencia de lo que hace con Irving y Terry, a los que dedica sendos libros para contradecirlos - *Henry Irving* (Craig 1930) y *Ellen Terry and Her Secret Self* (Craig 1931)-, nunca ofrece una biografía de Godwin, aunque, como el fantasma del padre de Hamlet, para él representará el tema de la venganza que acabará por constituirse en el principal motor de toda esa gran obra que será su propia vida.

Todas sus manifestaciones encumbrarán la figura de su padre y su labor artística, desde la dimensión idealizada propia de una fantasmagoría política y estética que seguía fielmente el patrón de la *novela familiar* del neurótico desarrollado por Freud. Con las clásicas fantasías de rescate basadas en el ansia de ser importante para sus progenitores y el sueño de redimirles por medio de una intervención heroica (Freud 1997). Así, asume su legado reimprimiendo en su revista *The Mask* los escritos de su padre sobre Shakespeare, o continua su interés por lo oriental y por la historia; pero también, repitiendo su papel como padre irresponsable y ausente y como artista más interesado por la teoría que por la práctica y sus problemáticas cotidianidades. Su reivindicación nunca afirmó el ideario artístico de Godwin -cuyas detallistas puestas en escena basadas en la precisión histórica propia de un arqueólogo estaban muy alejadas de la estética del despojamiento abstracto de Craig-, ni su verdadero papel en su biografía -que siempre esquivó-, sino su rol social como precursor profético,

hijos, Edward Godwin. Su principal biógrafa, Nina Auerbach, (1998) apunta que posiblemente Ellen Terry nunca se habría casado con Godwin aunque hubiera estado soltera, porque el matrimonio “no estaba en sus planes”. Tuvo numerosas relaciones sentimentales a lo largo de su vida y se casó dos veces más, con el actor y periodista Charles Wardell (Kelly) en 1877 y con James Carew, un actor 25 años más joven que ella, en 1907, pero nunca contrajo matrimonio con Godwin o con Irving, sus parejas más importantes.

como artista total, incomprendido y plagiado. Y lo que era más significativo para él: aislado de todos, además de traicionado por aquella a la que amó y podía haberlo redimido, Ellen Terry. En su caso, sustituida por Isadora Duncan, que como Gertrudis tampoco hizo el duelo que el fin de su relación habría merecido, ya que su ambición profesional estaba por encima de su amor marital. Al santificar la memoria de su progenitor, Craig más que homenajear a una persona real reacciona contra la competencia y la amenaza que representaban la exitosa Ellen Terry y la mágica Edith, primero, y después todas las mujeres de la escena. Ante la traición, al joven príncipe solo le quedaba la venganza y la autoinmolación sacrificial propia de un mesías en búsqueda de la purificación de un arte convertido para él en un sustituto de la religión y de la vida.

3. Conclusiones: pedagogías del presente para un arte del teatro del futuro.

Decía en los años 30 del pasado siglo Bernard Shaw, recogido por Julie Holledge (1981), que “Gordon Craig se había convertido en el productor (director) más famoso de Europa no produciendo nunca nada, mientras Edith Craig seguía siendo la más oscura a fuerza de producirlo todo”. Puede que al alumnado actual en principio no les suenen mucho ninguno de los dos nombres, pero al finalizar cualquier primer curso de escenografía, dirección de escena o interpretación de las principales escuelas de artes escénicas del mundo, el primero resultará tan familiar como *gran innovador del teatro del siglo XX*, como oscura la vida y obra de la segunda. El que en su época fuera sobre todo célebre por ser el hijo de su madre, sus polémicas declaraciones y vida desordenada, hoy es estudiado y recordado por sus teorías sobre la *supermarioneta*, el *arte del teatro* y el famoso dispositivo de pantallas móviles que diseñó sin mucho éxito práctico para la antes mencionada escenificación de *Hamlet* para el Teatro del Arte de Moscú. A pesar del polémico fracaso de proyectos como ese y de que fueron contadas las ocasiones en las que en su larguísima vida volvió a subir a un escenario, sigue siendo presentado como el genio adelantado a su tiempo que él mismo se encargó de difundir, mostrando la desigual recepción del trabajo de dos personas que procedentes del mismo contexto histórico, social y cultural tenían distinta identidad de género y orientación sexual. Por tanto, es importante remarcar que, a diferencia de la imagen que proyectó a través de sus numerosos escritos y que ha llegado hasta nuestros días como modelo metodológico, Gordon Craig nunca estuvo solo y, mucho menos, fue autosuficiente. A pesar de la constatada misoginia que se convirtió en el centro de su poética teatral y de su didáctica - reiteró en numerosas ocasiones la necesidad de expulsar a las mujeres de la escena porque solo ellas son responsables de la degeneración del *viril drama* y dedicó, tanto en sus publicaciones periódicas como en sus libros, numerosos apartados a la lucha en contra del sufragio universal -, una constelación de personajes mayoritariamente femeninos colaboraron activamente en la generación, desarrollo y difusión de sus revolucionarias ideas sobre el arte del teatro y fueron esenciales en la materialización de sus muy escasas puestas en práctica. La obra y vida de

Edward Gordon Craig no se puede entender sin el trabajo de su madre, Ellen Terry, su hermana, Edith Craig, o de sus parejas sentimentales como la bailarina Isadora Duncan, la escritora Dorothy Nevile Lees o la productora Elena Meo, así como de tantas otras mujeres artistas, intelectuales y políticas con las que mantuvo contacto como Eleonora Duse, Florence Farr, Elizabeth Robins, Beatrice Webb, Ananda Coomaraswamy, Catharina Elisabeth Voûte, Olga Knipper, Emmeline Pankhurst o Pamela Colman Smith, por solo citar solo unas cuantas. Aunque él y tantos otros después se negaran a reconocerlo explícitamente y prefiriera hablar crípticamente de un futuro hipotético, sus intenciones, reflexiones teóricas y experimentaciones prácticas fueron el germen de los planteamientos más innovadores desarrollados por él. La investigación doctoral de la que este artículo es solo una breve introducción sacará a la luz las aportaciones pedagógicas de esas mujeres como parte de una ecología cognitiva global, destacando con ello no solo sus interesantes carreras y fascinantes vidas sino la importancia la creatividad conjunta en las artes escénicas. Como expone Roberta Gandolfi en *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne* (2003), si perdemos de vista la influencia de trayectorias como por ejemplo la de Edith Craig, se reduce significativamente la historia de la cultura considerada no tanto como historia de las ideas, sino como historia de las prácticas. Y con ello se deja sin cuestionar el relato hegemónico, monolítico y lineal que habla, literalmente, de los *Padres Fundadores del Teatro del siglo XX*, olvidando por completo como las mujeres influyeron en “los paradigmas modeladores y narrativos, para ampliarlos y devolver una visión compleja, que también incluya la perspectiva de género en la historia” (Gandolfi 2003, 17). Al excluir del imaginario del gran teatro a compañeras, madres y hermanas, perdemos, además de modelos de referencia más diversos, pautas de producción artística más adecuadas para tiempos de crisis ecológica y cambios de paradigma epistemológico como los actuales. Por ello, aunque lo ideal sería evitar considerar la producción cultural femenina al margen de la de los seres humanos y quizás en un futuro no muy lejano se consiga una paridad, recuperar su presencia activa y fundacional en, por ejemplo, el origen del teatro moderno puede ayudar a desarrollar nuevos acercamientos. No es tan difícil. Es cuestión de, como decía Marì Martinengo (2010, 19) “(desplazar) la atención del personaje, del acontecimiento y de la fecha al proceso que preparó el personaje, el acontecimiento o la fecha, (y) entonces aparecen también las mujeres”.

Referencias bibliográficas

- AMBROSE, Cohen. "Ecologies of Experience: John Dewey, Distributed Cognition, and the Cultural-Cognitive Ecosystem of Theatre-Training Settings." *Symposium* 27 (1), 2019: 80–91.
- AUERBACH, Nina. "Dracula: A Vampire of Our Own." En *Our Vampires, Ourselves*, 61-98. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- . *Ellen Terry. Player in her time*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

- . *Ellen Terry. Player in her time*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- . *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- BAY-CHENG, Sarah, y Amy STRAHLER HOLZAPFEL. "The Living Theatre: A Brief History of a Bodily Metaphor." *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 25 no. 1, 2010: 9-27.
- BLAS BRUNEL, Alicia. "Paralipómenos sobre: "Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo." *ADE-Teatro*, N.º 134, 2011: 150-167.
- . "The Pioneer Players: La fusión de Arte y Vida como otra forma de teatro político." *ADE-Teatro* 146, 2013: 62-64.
- . "Trabajando a la sombra de las estrellas: Edy Craig o la dirección de escena entendida como un trabajo de participación comunitaria." *ADE-Teatro* 125, 2009: 168-176.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- BROWN, Jeffrey M. "A Verbal Life on the Lips of the Living: Virginia Woolf, Ellen Terry, and the Victorian Contemporary." En *Virginia Woolf and Her Female Contemporaries*, de Julie Vandivere y Megan Hicks, 29-35. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- BURT, Philippa. "Edward Gordon Craig as Teacher-Dictator." *New Theatre Quarterly*, 40(4), 2024.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La Institución Imaginaria de la Sociedad. El imaginario social y la institución*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2003.
- CEREZO, Marta. *Critical approaches to Shakespeare: Shakespeare for all time*. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, 2017.
- COCKIN, Katharine. *Edith Craig (1869-1947): A Dramatic Life*. London: Cassel, 1998.
- . "Bram Stoker, Ellen Terry, Pamela Colman Smith and the Art of Devilry." En *Bram Stoker and the Gothic*, de Catherine Wynne, 159-171. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- . *Edith Craig and the Theater of Art*. Oxford: Bloomsbury, 2017.
- CRAIG, Edward Gordon. *Escritos sobre Teatro I. Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*, 55-241. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España (ADE), 2011.
- . *Ellen Terry and Her Secret Self*. London: Marston & Co, 1931.
- . *Henry Irving*. London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1930.
- FARSON, Daniel. *The Man Who Wrote Dracula: A Biography of Bram Stoker*, London: Michael Josep, 1975.
- FRAISSE, Geneviève. *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- FREUD, Sigmund. «Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I 1910).» En *Obras completas, XI. Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil sobre Leonardo da Vinci, y otras obras*, 155-168. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- GANDOLFI, Roberta. *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*. Rome: Bulzoni, 2003.
- GAYLE, Lewis. "From Ghosts to Ancestors: The psychoanalytic vision of Hans Loewald." *The American Journal of Psychoanalysis* 58, 1998: 337-338.

- GRANDE ROSALES, María Ángeles. *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Publicaciones Universidad Alcalá de Henares, 1997.
- HARAWAY, Donna. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial." En *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza.*, 329-333. Madrid: Cátedra, 1997.
- HERMAN, Judith. *Trauma y recuperación. Como superar las consecuencias de la violencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- HOLLEDGE, Julie. *Innocent Flowers: Women in the Edwardian Theatre*. London: Virago, 1981.
- INNES, Christopher. *Edward Gordon Craig: A Vision of the Theatre*. London and New York: Routledge, 1998.
- MEDEROS SYSSOYEVA, Kathryn & PROUDFIT, Scott ed. *Women, Collective Creation and Devised Performance: The Rise of Women Theatre Artists in the 20th and 21st Centuries*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- KOZICKI, Enrique. *Hamlet, el Padre y la Ley*. Buenos Aires: Gorla, 2004.
- LAVANDER, Andy. *Hamlet in Pieces. Shakespeare reworked by Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson*. New York: Continuum, 2001.
- MAROWITZ, Charles. *Prospero's Staff: Acting and Directing in the Contemporary Theatre*. London, New York: Indiana University Press, 1986.
- MARTINENGO, Marirì, y GIRAUD, Marie-Thérèse. "La herencia de las trovadoras: de las trovadoras a laspreciosas." *DUODA. Estudis de la Diferència Sexual*, núm. 39, 2010: 19-32.
- MURPHY, Maiya. "Training ecologies for the actor-creator and Gordon Craig's School for the Art of the Theatre." *Theatre, Dance and Performance Training*, 11:3, 2020: 285-299.
- OSBORNE, John. "From Political to Cultural Despotism: The Nature of the Saxe-Meiningen Aesthetic." *Theatre Quarterly* V, No. 17, 1975: 40-53.
- PAAVOLAINEN, Teemu. *Theatre/Ecology/Cognition: Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- PAYNE, Harry. "Edward Gordon Craig: The Revolutionary of the Theatre as Hamlet." *Biography*, vol. 10 no. 4, 1987: 305-321.
- PÉREZ GALLEGÓ, Cándido. "Hamletología. Palabras. Palabras. Palabras." En *Hamlet. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare*, de William Shakespeare, 9-72. Madrid: Cátedra, 2006.
- RECALCATI, Massimo. *La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- ROLNIK, Suely. «El inconsciente colonial-capitalístico.» En *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*, de Suely Rolnik, 25-88. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA Quaderns portàtils, 2008.
- SENELICK, Laurence. *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction*. Westport, CT: GREENWOOD, 1982.
- TAXIDOU, Olga. "Greek Tragedy and Freud, Review of Rachel Bowlby, 'Freudian Mythologies'." *Textual Practice*, 2008: 610-20.

- . "Isadora Duncan, Edward Gordon Craig and the Dream of an Impossible Theatre." En *Greek Tragedy and Modernist Performance: Hellenism as Theatricality*, 25-63. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2021.
- . "The Dancer and the Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig." *Mime Journal: Vol. 26, Article 3*, 2017: 6-16.
- . *Tragedy, Modernity and Mourning*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- TRIBBLE, Evelyn B. "Distributed Cognition, Mindful Bodies and the Arts of Acting." En *Theatre, Performance and Cognition: Languages, Bodies and Ecologies*, de Rhonda Blair y Amy Cook, 132–140. London: Bloomsbury Methuen, 2016.
- WILCOCK, Mike. *Hamlet: The Shakespearean Director*. Dublin: Carysfort Press Ltd., 2002.
- WILDE, Oscar. *De profundis*. Madrid: Siruela, 2019.
- WYNNE, Catherine. "Ellen Terry, Bram Stoker and the Lyceum's Vampires." En *Ellen Terry, Spheres of Influence*, de Katharine Cockin, 17-32. London: Routledge, 2011.