



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD  
Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:  
Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón

SERIE  
HOMENAJES



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo**



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón**  
(coords.)



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha  
Cuenca, 2020



**LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**  
**ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO**

Margarita Alfaro Amieiro  
Antonio Ballesteros González  
Antonio Barnés Vázquez  
Jesús María Barraión  
Esther Bautista Naranjo  
Juan Antonio Belmonte Marín  
Claude Benoit Morinière  
Lourdes Carriedo López  
Asunción Castro Díez  
José Manuel Correoso Rodenas  
Claude Duée  
José María Fernández Cardo  
Ángel Galdón Rodríguez  
Tagirem Gallego García  
Antonio García Martínez  
Pedro Jesús Garrido Picazo  
Marta Giné Janer  
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno  
Fátima Gutiérrez  
Hans Christian Hagedorn  
Juan Herrero Cecilia  
Clara Janés  
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González  
Isabel López Cirugeda  
Celia López González y Silvia Molina Plaza  
José Manuel Losada  
Juan Agustín Mancebo Roca  
Elena E. Marcello  
Ricardo Marín Ruiz  
Rocío Martínez Prieto  
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo  
José Antonio Millán Alba  
Montserrat Morales Peco  
Jean Muñoz  
María Dolores Picazo  
María Teresa Pisa Cañete  
Francisco Javier del Prado Biezma  
Ignacio Ramos Gay  
Àngels Santa  
Santos Sanz Villanueva  
Alfredo Segura Tornero  
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón  
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Amieiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Amieiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.12.00](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00)

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## ÍNDICE

<b>Palabras para Juan Bravo</b> .....	15
<i>Clara JANÉS</i>	
<b>Prólogo</b> .....	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
<b>Tabula gratulatoria</b> .....	35
<b>I. Filología Francesa</b> .....	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin . . . .	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires . . . . .	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio . . . . .	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i> . . . . .	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni . . . . .	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française . . . . .	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien . . . . .	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española . . . . .	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad . . . . .	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural . . . . .	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin . . . . .	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino) . . . . .	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand . . . . .	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard . . . . .	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i> . . . . .	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
<b>II. Filología Hispánica</b> . . . . .	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI . . . . .	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI . . . . .	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino . . . . .	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano . . . . .	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso . . . . .	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i> . . . . .	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión . . . . .	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
<b>III. Filología Inglesa</b> . . . . .	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo . . . . .	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur . . . . .	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i> . . . . .	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction . . . . .	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker . . . . .	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España . . . . .	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana . . . . .	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital . . . . .	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007) . . . . .	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
<b>IV. Otras perspectivas</b> . . . . .	493
Metáforas contemporáneas de Dios . . . . .	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos . . . . .	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française .....	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i> .....	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré ...	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz .....	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini .....	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité .....	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico .....	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle .....	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

# LA MARIONETA ECUESTRE EN EL TEATRO ACTUAL: AUTENTICIDAD Y ETOLOGÍA DRAMÁTICA EN *WAR HORSE* (2007)

IGNACIO RAMOS GAY

Universitat de València\*

[http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.13.32](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.32)

Destinada esencialmente a un público juvenil, *War Horse* (1982), novela del autor británico Michael Morpurgo, rastrea la experiencia de los caballos en tanto que instrumentos de combate y víctimas durante la Primera Guerra Mundial. Inspirada en las conversaciones que, en su juventud, el autor escuchaba en su *pub* local en Devon, entre veteranos de guerra, a propósito de la suerte sufrida por los caballos durante el conflicto bélico, y en cómo éstos se erigían como la única fuente de empatía, camaradería y solidaridad entre los soldados ante el efecto paralizante y aterrador de la contienda, la novela reproduce el día a día de uno de estos équidos, Joey, desde el momento en que es requisicionado por el ejército británico y enviado a Francia como caballo de batalla, hasta el día en que su dueño, Albert, un tímido joven inglés, consigue finalmente reunirse con él, tras enrolarse clandestinamente en el ejército. Morpurgo narra por medio de la figura equina central una fábula sobre la amistad, el valor, la supervivencia entre un caballo y un muchacho, al tiempo que un retrato histórico de las penurias sufridas por estos animales en virtud de su uso como arma de guerra por la caballería, y como vehículo de tracción de material militar.

---

\* Este artículo se integra en el proyecto de investigación «Animal y espectáculo en el teatro francés actual (1979-2016): Zoescenografía e industria del actor no humano», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Referencia FFI2017-83475-P).

Llevada al teatro y, posteriormente, al cine, *War Horse* constituye un ejemplo de cómo la transición entre formatos de representación del animal clásicos a otros más modernos implica un cuestionamiento sobre los límites y posibilidades de cada género, así como sobre la función de la tecnología en la construcción semiótica de un animal ante el público. A través de las páginas que siguen, estudiaremos cómo la puesta en escena de la obra —fundamentada en la ausencia de un caballo *real*— recoge toda una tradición del espectáculo ecuestre, basculante entre el teatro decimonónico y el *nouveau cirque* contemporáneo. En un segundo tiempo, analizaremos cómo la representación mecánica del caballo por medio de marionetas teatrales, al tiempo que trata de resolver el problema del uso de animales vivos para el espectáculo, se inscribe en postulados posthumanistas que reivindican la ilusión dramática como fuente de creación de una autenticidad del animal superior incluso a su presencia física sobre las tablas. Por último, concluiremos nuestra reflexión cuestionando la consideración tradicional de toda obra protagonizada por animales o marionetas como ejemplo de literatura juvenil.

Tras ser traducida a 35 idiomas y optar al premio Whitbread, la novela de Michael Morpurgo fue llevada al teatro en 2007 de la mano de Nick Stafford —en calidad de adaptador— y de Tom Morris y Marianne Elliott como directores. La sala que acogió el montaje no fue menor: el Olivier Theatre de Londres, esto es, el más grande de los tres auditorios que conforman el National Theatre británico. Con más de 1200 butacas, y ante un variado público compuesto tanto por iniciados cuanto por legos en las artes escénicas, las andanzas de Joey y Albert durante la Gran Guerra eran teatralizadas en el escenario circular de la sala. El espectáculo fue transferido en 2009 al West End y, más tarde, a Broadway, donde se mantuvo en cartelera hasta 2013. Frente a sus predecesores ecuestres sobre las tablas decimonónicas, el animal no era, en este caso, un caballo *real* —si por real ha de entenderse un caballo en carne y hueso— sino una marioneta de grandes dimensiones, articulada por medio de tres marionetistas: dos en su interior, especializados en el desplazamiento, la respiración y la posición corporal del animal, y un tercero en el exterior, encargado del movimiento de su cabeza y orejas. La encargada de diseñar la marioneta gigante fue la sudafricana Handspring Puppet Company, cuya labor al frente de una producción anterior —*Tall Horse* (2004)— que trazaba el periplo de una jirafa de cuatro metros en su viaje de Sudán a París, así como toda la fauna a su alrededor —el montaje se componía de hasta 80 marionetas, entre las cuales encontrábamos antílopes, monos y demás animales de la fauna africana— le había granjeado un enorme éxito en diversos escenarios sudafricanos, alemanes y americanos. *War Horse* fue llevada, en última instancia, al cine. La adaptación cinematográfica de la novela corrió a cargo de Steven Spielberg, en 2011, que optó por combinar secuencias en que se daba la presencia de caballos de carne y hueso

con aquellas en que estos eran representados por medio de tecnología animatrónica, esto es, de imágenes generadas por ordenador.

Si la morfología circular del Oliver Theatre es un guiño al *theatre in the round* característico del teatro isabelino —esa «wooden O» de la que hablaba Henry V en la obra homónima de William Shakespeare— y, por ende, de los *palmy days* del teatro inglés, no es menos cierto que la escenografía orbicular rememora, igualmente, aquella de un circo, género con el que la obra presenta interferencias directas debido a la inclusión en un espacio circular de un animal —si bien mecánico— en interacción directa con humanos. *War Horse* bascula así entre dos géneros que muestran una más que evidente consanguinidad, a pesar de que su evolución contemporánea los ha escindido hasta el punto de convertirlos en antagonistas el uno del otro. Sin ánimo de remontarnos al circo clásico —ese espacio circular popularizado en gran medida por el cine, regido por la conjugación de diversos actores entre los que figuran carreras de carros, gladiadores, saltimbanquis, acróbatas, jinetes, mártires cristianos, y animales salvajes, y cuyo producto era un espectáculo basado en la «fascination of watching animals in swift and spirited activity» (Jennison 1937: 1)—, el nombre de Philip Astley (1742-1814) es aquel citado unánimemente como el fundador de su variante moderna. La crítica más reciente (Stoddart 2000, Assael 2005, Ward 2014) ha consensuado 1768 como fecha de nacimiento del circo moderno tomando como punto de partida el recinto construido por este oficial retirado del ejército británico. Inspirándose en el espacio circular creado por el actor francés Defraine en 1755, Astley construye una pista circular de madera, a cielo descubierto, en Londres, en la que conjugará espectáculos ecuestres con saltimbanquis, acróbatas, equilibristas, volatineros e, incluso, payasos, todos ellos interactuando, en función de sus habilidades, con los équidos. Por su experiencia como oficial de caballería, Astley es el primero en entender que mantener un caballo al galope en un recinto circular permite al jinete tanto mantener al animal en continuo movimiento, cuanto aprovechar la fuerza centrífuga para guardar el equilibrio y realizar números acrobáticos que van más allá de la monta del animal. La feroz competición que mantendrá con uno de los suyos, Hugues, que decidirá construir por su cuenta un espacio similar —el Royal Circus, más tarde denominado el Surrey Theatre—, les llevará a incluir atracciones alternativas —desde espectáculos con payasos hasta números de fuegos artificiales, e incluso de un escenario teatral adyacente al espacio circular— con el fin de atraer al público, sentando con ello, inconscientemente, las bases del circo clásico y del teatro ecuestre (Daum 1973).

El nombre otorgado a este espacio escénico no será baladí. Su denominación, desde 1779, de Astley's Royal Amphitheatre, trata de imprimir legitimidad al nuevo espacio de entretenimiento, tanto por su adscripción a una topografía teatral clásica —el anfiteatro griego o romano— cuanto por su adjetivación vinculada a la realeza,

significativa del tipo de público al que aspira —burguesía y aristocracia, principalmente—, frente a los espectáculos callejeros, cuyo mestizaje social es sinónimo, también, de degradación estética (Kwint 2002). La principal innovación y seña de modernidad del Astley's Royal Amphitheatre respecto de la espectacularización del animal no-humano reside en que aquél implica un espacio de actuación que abandona la itinerancia propia de las compañías nómadas con quien comparte un buen número de atracciones, fijándose en un espacio inamovible, cuya arquitectura es igualmente estable, en el que el espectador queda situado frente al animal exhibido durante toda la representación; un espacio, además, por el que, a diferencia del espectáculo callejero, el espectador ha de pagar una entrada por su butaca, industrializando así el proceso mismo del entretenimiento. En definitiva, un espacio que codifica progresivamente, y de manera cada vez más compleja, la exhibición de animales en compañía de profesionales de la escena, hasta el punto de crear auténticas obras teatrales ecuestres en las que las funciones dramáticas de actores humanos y no-humanos conculcan las definiciones epistemológicas de unos y otros.

El caballo resulta, en consecuencia, una pieza clave en el desarrollo de la estructura circense desde el último tercio del siglo XVIII, y a lo largo del siglo XIX, momento en que el género se convierte en un auténtico espectáculo de masas. Presente también en París a partir de la instalación de un anfiteatro de inspiración inglesa en la rue du Faubourg du Temple en la década de 1780, su consolidación y prosperidad como género se plasma tanto en la construcción del Cirque d'Hiver en el boulevard du Temple durante el Segundo Imperio —hecho que afianza la inscripción del circo en el paisaje urbano de la capital (Baldin 2014)— cuanto en las grandes dinastías de jinetes acróbatas como los Dejean o los Franconi (Saxon 1967; Wild 2010), cuyas piruetas llegarán incluso a inspirar la novela *Les frères Zemgano* de Edmond Goncourt (1879). En Gran Bretaña, serán los personajes protagonizados por Andrew Ducrowe en el anfiteatro de Astley —«The Flying Dutchman», «The British Tar», «The Dying Gladiator», o «Rob Roy Macgregor», entre los más reputados— los que harán de él un mito del teatro ecuestre, recordado por su habilidad para interpretar seis personajes diferentes sobre un mismo caballo (*The Carnival of Venice*), así como por su pericia en *The Courier of St. Petersburg*, su número más famoso, en que, montado sobre dos caballos suficientemente distanciados el uno del otro, irá integrando otros tantos entre sus piernas, mientras recoge banderines de cada uno de los países que va atravesando en su recorrido (Coxe 1980: 111). Ducrowe será el jinete que más aproxime la acrobacia ecuestre al teatro. Sus espectáculos distaban de ser meros ejercicios físicos, convirtiéndose en auténticas representaciones teatrales en las que el número ecuestre aderezaba la intriga. La expresividad del acróbata contribuía al desarrollo de la obra y a la interpretación del personaje, hasta el punto de que el público concebía estar asistiendo a una auténtica obra de teatro, lo que

condujo a su biógrafo a afirmar que «no actor on the stage (not even Kean) could exceed his powerful expression» (citado por Taylor 1989: 48).

Si el caballo resulta una figura clave en el desarrollo del circo, no lo es menos en la emergencia de un género que combina rasgos puramente teatrales, como el *hipodrama* o teatro ecuestre. Coxe define este género como un «bastard entertainment» (Coxe 1980: 109), al ser el resultado del maridaje entre el teatro y el circo, dos tipos de espectáculo cuyos principios fundamentales son completamente diferentes. Y es que, mientras las bases semióticas sobre las que se asienta el teatro se fundamentan en el concepto de ilusión —la famosa «suspension of disbelief» de la que hablaba Coleridge, necesaria para el éxito de toda obra—, en el circo, por el contrario, todo aquello que se muestra al público es *real* —con excepción, qué duda cabe, de los números de prestidigitación—. Si, en el teatro, el universo de las bambalinas ha de ser ocultado de la mirada del espectador; si los escenarios y decorados remiten a la creación de un mundo alternativo ficticio; en el circo, en cambio, la puesta en escena reproduce un universo fundamentado en lo real. Frente al reino de la ilusión escénica, el circo sacraliza el reino de la verdad: los trapeceistas, malabaristas, acróbatas, equilibristas, domadores de fieras salvajes, etc. *sí* que efectúan *en realidad* las gestas físicas que el público tiene ante sus ojos. Acaso la clásica circularidad topográfica del circo sea el testimonio de que nada ha de ser ocultado, de que lo expuesto puede ser visualizado por parte del espectador desde cualquier emplazamiento, corroborando así esa verdad fundamental de que lo que se está exhibiendo es real —a diferencia del arte de Talía, donde el punto de fuga de la mirada del público permite ocultar en el *backstage*, entre cajas, todo aquello que rompa con la ilusión—. En otras palabras, el espacio del teatro es simbólico, interpretativo y, por lo tanto, un arte, mientras que el del circo es demostrativo, y por ende, un trabajo artesanal de pericia técnica, fundamentado en la combinación de habilidad, fuerza, equilibrio y agilidad (Coxe 1980: 109-110). Qué mejor ejemplo de la naturaleza circense de *War Horse* que la puesta en escena de un animal que, aun mecánico, indefectiblemente «secuestra» (Orozco 2015: 191) la atención del espectador exactamente igual que lo haría la presencia de todo animal vivo sobre las tablas de cualquier escenario.

Pero si *War Horse* remite a las prácticas circenses decimonónicas, acaso encarne, igualmente, un guiño al circo moderno, esto es, aquel que se ha desarrollado en Europa a partir de la década de 1980. En Francia, la fecha que ejerce de bisagra en la transición genérica entre su formato clásico a uno de mayor actualidad es 1979, momento en que la tutela del circo pasa del Ministerio de Agricultura al Ministerio de Cultura. Esta mutación ontológica en el marco legislativo plantea un cambio en su conceptualización como espectáculo. Y no solo, como afirma Jean-Yves Camus, porque se acompaña de una mayor profesionalización en la labor del actor circen-

se (Camus 2004: 7) —tal y como evidencia la creación de L'École Nationale du Cirque por Annie Fratellini y Pierre Étaix en 1974, o del Carré Silvia Monfort por Alexis Grüss y Silvia Monfort, también el mismo año, lo que permite una mejor codificación y filiación epistemológica de las técnicas y saberes del oficio— sino porque la permuta refleja una creciente asimilación del género con otras formaciones artísticas que, como la danza o el teatro, lo permean gradualmente hasta diluir sus orígenes.

Jean-Michel Guy establece en su estudio de la evolución del género cuatro grandes rupturas que marcan el desarrollo conceptual del circo desde parámetros más tradicionales a otros de corte más moderna: I) la desaparición de números que incluyan animales vivos amaestrados; II) la puesta en cuestión de la presencia de la carpa —emblema de una escenografía circular que deja paso a una morfología espacial frontal y rectangular, similar a la existente en el teatro entre el artista y el espectador—; III) el desarrollo de una nueva sintaxis dramática en la secuenciación y progresión de los diferentes números que, frente a la ausencia de orden lógico y de hilo conductor del circo tradicional, establezca un lazo de linealidad narrativa; IV) la integración de conceptos y valores inspirados de otras disciplinas artísticas (Guy 1998: 26). Estas rupturas, ilustrativas del *Nuevo Circo*, quedan plasmadas en la obra de artistas circenses independientes, alejados de las formas institucionales convencionales, como Bartabas y su teatro ecuestre Zingaro, Pierrot Bidon y el circo Archaos, o Bernard Kudlak, fundador del circo Plume. Tales fracturas, si bien evidencian una mutación en el gusto del público y de sus expectativas respecto de formatos circenses tradicionales, muestran su capacidad plástica de adaptarse a nuevas políticas culturales y su resiliente permeabilidad genérica. Abierto a la presencia de géneros rivales como el teatro y la danza, así como a nuevas topografías de índole urbana —la calle es uno de sus escenarios alternativos, tan utilizados como la arquetípica sala teatral—, su renovación garantiza su perpetuación así como la posibilidad de llegar a un público diferente de aquel de antaño.

Qué duda cabe de que *War Horse* plantea conexiones más que evidentes con estas prácticas definitorias del *Nuevo Circo*. La interpenetración entre teatro y práctica teatral circense queda atestiguada tanto por la propia sintaxis narrativa de la obra —articulada en las peripecias de Joey y su caballo, ambos testigos de los desastres de la guerra— cuanto del espacio de la representación —un teatro en toda regla, nacional para más señas—. Asimismo, la colusión con otras artes queda igualmente corroborada por medio de la integración de números musicales entre las diferentes escenas que acercan sobremanera el espectáculo al melodrama: el personaje del «song man/woman», por ejemplo, posee la misma función que el coro griego, al ser no solo el que lidera el resto de voces sobre el escenario sino, además, resumir la acción y avanzar su devenir al público.

Sin embargo, es la renuncia al uso de animales vivos amaestrados la característica más relevante de una concienciación social que ha marcado el devenir del circo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, es precisamente la presencia de animales la clave de arco del propio género, y aquello que más acerca *War Horse* a los postulados del *nouveau cirque* moderno. Ya en 1992, y en línea con las prácticas profesionales implementadas en los países escandinavos en los que la prohibición del uso de animales se remonta a los años sesenta, el Cirque Plume había creado el espectáculo *No animo mas anima*, articulando una parodia de diferentes números con animales salvajes en los que los roles eran invertidos, de modo que los propios actantes humanos ejercían de felinos amaestrados. Si bien numerosos exponentes de este *Nuevo Circo* recurrirán, a título excepcional, al caballo en sus espectáculos —el circo Zingaro de Bartabas o el circo del docteur Paradis— frente a otras especies completamente desaparecidas de las pistas en la actualidad, la solución que plantea la versión teatral de *War Horse* para conjugar una creciente sensibilidad contraria a la presencia de animales vivos en el escenario con la imperativa necesidad de plasmar su presencia —al ser un caballo el protagonista y narrador de la historia— pone de manifiesto tanto la originalidad creativa de la compañía cuanto la deriva hacia postulados posthumanistas del género en sí mismo. En la obra, los caballos poseen una presencia central; su abanico gestual es tan rico como en la novela o en los espectáculos circenses (se encabritan poniéndose de manos y se tumban sobre el suelo fingiendo estar muertos, tal y como ocurre en el circo tradicional), solo que los animales son artificiales. Se reproduce así, por medio de la carcasa mecánica, *la experiencia del caballo amaestrado*, pero no por ello resulta menos verosímil al espectador. Como veremos más adelante en el presente trabajo, la versión teatral a cargo de la Handspring Puppet Company opta por escenificar un caballo a través de marionetas que, en su recreación escénica, y por cuanto su construcción se basa en criterios etológicos, resultan más realistas que el propio animal en sí mismo.

En comparación con su omnipresencia decimonónica, el animal no constituye una constante en los escenarios europeos actuales. Más que un habitual de los teatros, o un compañero dramático revelador de su cohabitación y presencia familiar en un universo urbano híbrido, integrador de elementos vinculados al campo —la presencia del caballo en la modernidad urbana europea como animal de tracción es de capital importancia en la ciudad aun cuando la Revolución Industrial ya se ha consolidado—, el équido teatral, hoy en día, constituye un síntoma de confusión de los límites genéricos y un motivo de extrañamiento para el espectador. Si el caballo en el siglo XIX invade el teatro de la misma manera que invade las ciudades y todos los aspectos de la vida moderna —Londres posee entonces un caballo por cada diez habitantes (Baldin 2014: 23)—, en la actualidad su presencia es sinónimo de cuestionamiento de las fronteras del teatro así como de reflexión sobre su pro-

pia condición animal. Si el animal no-humano posibilitó en un tiempo pasado una reflexión sobre el arte dramático como género artístico delimitado estéticamente, es hoy el teatro el que nos remite a una reflexión sobre el animal y su condición en tanto que integrante de un espectáculo. La propuesta de llevarlo a escena por medio de artificios mecánicos y la destreza interpretativa de los marionetistas implica en sí misma una declaración de intenciones de orden tanto ético como estético que afecta a la conceptualización de la obra. Así, el espectador asiste, al igual que el público del *Nuevo Circo*, a un espectáculo que traduce nuevas expresiones artísticas híbridas susceptibles de vehicular valores morales.

Surgida al calor de los estudios culturales, la noción de posthumanismo plantea la posibilidad de llevar a cabo análisis críticos de artefactos culturales superando el antropocentrismo que los ha dominado hasta el momento. Con el fin de pensar más allá del humano, el posthumanismo, cuyo principal exponente en su vertiente de estudios sobre animales es Cary Wolfe (Wolfe 2003, 2010), trata de estudiar las representaciones culturales, relaciones de poder y discursos que tradicionalmente han situado al hombre sobre, y en control de, otras formas de vida. El resultado es una nueva interpretación del hombre desclasada a partir de su integración y modificación por parte de la tecnología en su vida orgánica, y de la abolición de las fronteras epistemológicas entre el animal-humano y las especies animales no humanas. Lo humano queda así concebido exclusivamente en su interacción híbrida con otras especies animales y máquinas, integrado en una continuidad de formas que anulan la jerarquización habitual que lo sitúan en la cumbre de la evolución animal y artística.

La centralidad del caballo en *War Horse* se acompaña de una reflexión sobre los modos de representación del animal en el arte y la creciente tecnologización de éste. Como afirma Parker-Starbuck, la traslación semiótica que operan las diferentes versiones del texto narrativo permiten vislumbrar una doble adaptación transgenérica, dos movimientos, dos itinerarios, ilustrativos de tres ontologías representacionales así como de tres lenguajes diferentes (Parker-Starbuck 2013: 384). El paso de la novela al teatro y, más tarde, a la película, ilustra una transición circular que parte del uso de caballos reales durante la guerra para alcanzar, en un segundo tiempo, su materialidad textual plasmada en su representación discursiva; en un tercer tiempo, su representación física, tangible, por medio de la marioneta; y, eventualmente, en cuarto lugar, una representación híbrida basculante, por un lado, entre el caballo creado por imágenes virtuales generadas por un ordenador y, por otro, a modo de regreso al punto de partida, el caballo real, con el que la imagen artificial comparte su protagonismo en el film de Spielberg.

La transformación del formato de representación —orgánica, textual, objetal, virtual— se acompaña de una mutación paralela en el punto de vista del animal.

La novela original describe el conflicto ante la mirada neutral y objetiva de un caballo que se limita a transcribir los hechos que suceden en torno a él. Incapaz de comprender el sentido de la contienda, Joey relata sus episodios más cruentos recurriendo a una objetividad narrativa que refrenda la mirada de un caballo. Sin tomar partido por una facción u otra, el caballo se convierte en un observador distanciado, cuyo punto de vista refuerza su animalidad y su ruptura con visiones más tradicionales en las que el animal era personificado. Con todo, la versión teatral sustituye esa voz narrativa por una corporeidad física, tangible, que aglutina la mirada del espectador y que dará paso, en la versión fílmica, a un cuerpo tanto virtual —en las reconstrucciones digitales realizadas por ordenador— como orgánico —en aquellas secuencias en las que se utilizan caballos auténticos—. Tales transiciones evidencian una constante mutación que convierten la representación del caballo en una suerte de «palimpsesto de lenguajes» (Parker-Starbuck 2013: 384) y de cuerpos que desposeen al humano de la centralidad narrativa de la obra y corroboran la progresiva construcción tecnocientífica del animal contemporáneo en tanto que sustituto de la problemática especista.

La renuncia al uso de animales vivos no-humanos en la puesta en escena teatral de *War Horse* inscribe la obra en el marco de los postulados posthumanistas por cuanto no solo huye del uso de animales vivos para la representación escénica, sino porque recurre a la técnica como sustituto de aquéllos. Si el film de Spielberg preconiza la reapropiación tecnológica del animal —su sustitución por la máquina— en la escena en la que la carga de la caballería británica es abatida en el campo de batalla por medio de las ametralladoras alemanas, o en la que el caballo se pone de manos frente al carro de combate —en una clara alusión al «hombre del tanque» de la Plaza de Tiananmén en 1989<sup>1</sup>—, la obra teatral confirma que toda recuperación del animal sobre las tablas de un teatro necesitará de un triángulo conceptual cuyas aristas son el humano, el animal y la tecnología (Parker-Starbuck 2013: 376). Así, la compañía teatral apuesta por construir un caballo articulado para reproducir por medio de la marioneta la sensación de animalidad de una manera más poderosa que si el propio équido ocupara el escenario. En el marco de lo que Unah Chaudhuri denomina «zooesis» (Chaudhuri 2007) —esto es, la mimesis realizada por animales humanos de animales no-humanos y la interacción que se establece entre ambos y de la que deriva la creación artística «entre especies»—, la versión teatral de *War Horse* opta por la reencarnación mecánica como sublimación de la organicidad del

---

1 Fotografía icónica de las protestas estudiantiles de la Plaza de Tiananmén, en Pekín, en junio de 1989. La revuelta fue reprimida de forma violenta por el gobierno chino; en la masacre murieron entre 400 y 10.000 civiles (la cifra exacta nunca se ha podido concretar con exactitud). La fotografía muestra a una persona, probablemente un estudiante, de pie, en actitud pacífica, delante un tanque del ejército chino.

caballo. En otras palabras, sobre las tablas, la puesta en escena opta por la secuenciación de los elementos sustantivos de la naturaleza equina y su proyección al público por medio de emociones que alimenten la empatía con el animal.

Como avanzábamos anteriormente, el principal problema que surgía en la transición entre los formatos representativos aludidos más arriba —novela, teatro y cine— era la traslación al lector/espectador del punto de vista inicial del caballo —convertido en narrador de los desastres de la guerra— en torno al cual se construye la novela. Dado que la posibilidad de restablecer su pensamiento a través de una voz en *off* fue rápidamente descartada con el fin de evitar una representación equina infantilizada —por demasiado cercana a los dibujos animados y géneros similares— o filtrada por un pensamiento antropomórfico que secuestrara la animabilidad del caballo y la sustituyera por su humanización, el verdadero reto consistía en hallar una fórmula que permitiera al animal —expuesto en su total corporeidad ante la mirada del espectador— comunicar sin recurrir al lenguaje humano. En otras palabras, hallar un canal y un lenguaje a través de los cuales el caballo comunicara sin necesidad de hablar (Millar 2007: 14). Tal canal sería la escena teatral, mientras que el lenguaje escogido sería el del propio équido.

Para ello, un profundo estudio etológico del animal se llevó a cabo por los marionetistas con el fin de producir sobre el escenario, y entre el público, la sensación de hallarse frente a un auténtico caballo. En palabras del director, el objetivo era traducir la «horseness» (Millar 2007: 31), la condición sustantiva de *ser un caballo*. Manuales de etología equina, anécdotas y comentarios de cuidadores, veterinarios, jinetes y propietarios, contribuyeron a que los miembros de la compañía se familiarizaran con la psicología y comportamiento físico de los animales. La lectura del clásico de Monty Roberts, *The Man Who Listens to Horses* (1996) resultó obligatoria. Roberts establecía que toda comunicación con un animal había de realizarse en el marco de uso del propio lenguaje del animal —en este caso, el autor afirmaba hablar el *equus*, el lenguaje físico del caballo—. Se llevaron a cabo, además, reiteradas visitas a la caballería real —las *King's Troops*— en sus barracones de St. John's Wood, en Londres, donde un auténtico regimiento de artillería montada sigue entrenándose actualmente de acuerdo con los parámetros de sus predecesores de principios del siglo xx, así como a entidades benéficas de protección de caballos de tiro —el *Working Horse Trust*, en Kent (Millar 2007: 35)—. Todo ello se compaginó con un estricto programa de entrenamiento físico, destinado a fortalecer los músculos de los actores que debían cargar durante las horas de ensayo y de representación no solo con las carcasas de los caballos sino, también, en algunas escenas, con los propios actores. Dicho programa de entrenamiento se llevó a cabo conjuntamente con otro de instrucción vocal, cuyo fin no era otro que educar a los actores en la imitación de los diferentes sonidos vocálicos del

caballo —la amplia gama de relinchos, pero también de resoplidos y jadeos— y de idiomas extranjeros del resto de actores, entre ellos, el alemán, por cuanto la obra pone en escena un conflicto entre naciones. El uso de un perfecto alemán —frente a la alternativa más habitual consistente en la adopción de un fuerte y fingido acento extranjero— buscaba recrear una situación real para el actor: su extrañamiento ante las palabras de la otredad, tal y como el propio caballo hubiera sentido frente a un lenguaje verbal humano que desconoce.

En tal proceso, la precisión gestual de los marionetistas resultaba esencial. Se imponía la imitación del lenguaje equino. Más que la forma en sí —que forzosamente había de ser figurativa sin por ello restringirse a un realismo exacto en las medidas físicas del animal— el *movimiento* de la marioneta resultaba clave para dar nacimiento a ese caballo escénico. Así, se imitaba al detalle el aire del caballo, esto es, su actitud en sus diferentes marchas y la cadencia de movimientos ejecutados en cada una de ellas. El paso, trote y galope, la curvatura del cuello, la cabeza erguida, la proyección de las manos hacia delante, la dobladura de las rodillas, el alzamiento de la grupa, y el modo de hollar el suelo con los cascos, eran escenificados por medio de marionetistas encargados de encarnar los animales puestos en escena. Incluso el impulso natural del caballo proporcionado por los cuartos traseros había de ser reproducido sobre las tablas, cuando es evidente que la marioneta era dirigida por el actor situado en la parte frontal —aquel situado en la parte trasera se mantenía con la cabeza agachada, mirando forzosamente hacia el suelo. Las grabaciones del *making of* de la producción teatral insisten en el rigor de la secuenciación mecánica encarnada por cada uno de los marionetistas. Además, teniendo en cuenta que, para cada caballo, era necesaria la interacción de tres de ellos, es fácil imaginar el grado de precisión de tal reproducción.

Al aire del caballo se sumaban otros movimientos propios de su naturaleza gregaria que confluían a dar la impresión de hallarnos frente a un équido real —por ejemplo, la no confrontación cara a cara con otros animales—. La respiración en diferentes momentos —de relajación, de estrés, o de actividad física intensa—; su manera de ingerir alimentos; su mirada periférica; y, sobre todo, la expresividad de sus orejas —cuyos movimientos traducían curiosidad, cariño o miedo—; todo ello propiciaba una puesta en escena en la cual el espectador sentía hallarse frente a un auténtico caballo. La ilusión era tal que incluso se creaba la sensación entre el público de poder oler al animal.

Y ello a pesar de que lo que se mostraba al espectador no era con exactitud un équido en su construcción plástica. El tamaño de las marionetas era forzosamente muy superior al tamaño real del mismo, con el fin de que dos actores cupieran en su interior y de que sus movimientos fueran fácilmente percibidos desde diferentes puntos del teatro. A estos dos marionetistas se sumaba un tercero, situado

junto al animal, en el exterior, encargado de manipular los movimientos de su cabeza, y, finalmente, los propios actores, cuya interacción natural con la marioneta —dirigiéndose a ella, acariciándola, agarrándola con fuerza, cabalgándola, etc.— fomentaba el realismo de la escena. Los materiales, ligeros y transparentes, confeccionados en gran medida en poliéster, lejos de ocultar a los ocupantes de la carcasa, los ponía en evidencia ante la mirada del espectador, desvelando la grandeza de la ilusión teatral.

Con todo, las distancias adoptadas respecto de un estricto realismo morfológico del animal se diluían inmediatamente tras su puesta en escena una vez el animal se activaba. Lejos de desviar la atención del público, dichas distancias morfológicas contribuían al realismo y a crear la impresión entre el público de hallarse frente a un caballo real. Con sus movimientos, el animal cobraba vida, y el espectador olvidaba rápidamente hallarse frente a una marioneta dirigida por actores, para ver un caballo auténtico. Así lo percibió el autor de este artículo en el montaje de la obra que se llevó a cabo en el Lincoln Center Theater de Nueva York en abril de 2014.

Las múltiples entrevistas incluidas en las grabaciones, ilustrativas de los preparativos llevados a cabo durante los ensayos, inciden en cómo los actores hubieron de estudiar profundamente el lenguaje equino para conseguir aprender a *pensar* como los propios animales. Sin duda tal proceso de transmutación epistemológica resultaba necesario dado que la visión de los marionetistas situados en el interior de la carcasa estaba profundamente limitada. Obligados a deshacerse de su propia humanidad, el aprendizaje y reencarnación de la animalidad era total sobre el escenario. «When someone's treating you like a horse [...] you just start being animal», declaraba Finn Caldwell, marionetista y actor (Millar 2007: 91). Realistas en su figuración escénica, la ilusión se creaba por cómo los caballos desprendían emociones, por cómo se establecía una afectividad con los personajes propia de todo animal, destinada a forjar una unión entre especies.

El resultado es una marioneta que resulta más *real* sobre el escenario que un auténtico caballo amaestrado. En palabras de Parker-Starbuck, es paradójicamente en la ilusión teatral del équido cuando éste renace en su autenticidad (Parker-Starbuck 2013: 384). Mientras que la versión fílmica se limita a copiar el caballo, apropiándose de su imagen a través de una distanciadora tecnología animatrónica, en la cercanía de la experiencia teatral se produce su *reencarnación*. Acaso sea ese el significado que el director de la compañía sudafricana de marionetas, Basil Jones, buscaba conferir a la obra al decir que su intención era «turn nouns into verbs» (Grabsky y Bickerstaff 2009), es decir, convertir al animal objeto en animal sujeto, con el fin de crear una obra «metamórfica más que metafórica». El resultado es una puesta en escena en la que las marionetas no simbolizan, no significan, sino que *son*, cobran vida. Por medio de la encarnación que del caballo hacen los

actores-marionetistas, el animal y su *animalidad* resucitan ante el espectador. La directora escénica, Marianne Elliott, describirá la experiencia como *magia*: «It's magical. When you make them alive, they're really there. And it's even more magical than that: you can see the manipulators, and yet, the animal, that character is really there» (Millar 2007: 50).

Basculante entre el teatro ecuestre y el circo, entre la novela y el cine, la versión teatral de la obra de Michael Morpurgo realiza una apuesta que constituye una toma de partido respecto del uso de los animales en los espectáculos públicos. Su reapropiación por parte de la marioneta anuncia un cambio de paradigma fundamentado en presupuestos tan éticos como artísticos. En tanto que reconstrucción técnico-etológica de un caballo, *War Horse* apuesta, paralelamente, por una rehabilitación de un arte protagonizado por animales, en que el referente no humano y la marioneta se yerguen como entidades creativas de primer orden. Lejos de ser únicamente una ficción juvenil, destinada a un público todavía en formación —a ese *infans* que, etimológicamente, se asocia a la incapacidad de articular el logos tanto en niños como animales—, la versión teatral de la novela propone un cambio del estatuto literario del animal (Alonso Recarte 2015). Distanciándose de todos sus homólogos convertidos en metáforas educativas de generaciones de lectores, la obra de teatro se convierte en un ejercicio anti-antropocéntrico de empatía con un animal; un homenaje histórico destinado a resucitar por medio del teatro a todos los caballos sacrificados por la guerra.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ALONSO RECARTE, Claudia (2015): «De caballos, perros y palomas. El animal en la cultura paramilitar de la Primera Guerra Mundial y su reflejo en la literatura», en Carmen Manuel e Ignacio Ramos (eds.), *Letras desde la trinchera: testimonios literarios de la Primera Guerra Mundial*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, págs. 387-404.
- ASSAEL, Brenda (2005): *The Circus and Victorian Society*, Virginia University Press, Charlottesville, London.
- BALDIN, Damien (2014): *Histoire des animaux domestiques, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Seuil, París.
- CAMUS, Jean-Yves (2004): *Le cirque, la quadrature du cercle*, Université de Lyon 2, Mémoire de DESS, Lyon.
- CHAUDHURI, Unah (2007): «(De)Facing the Animals. Zooesis and Performance», *TDR: The Drama Review*, n° 51.1 (Spring), págs. 8-20.
- COXE, Antony D. Hippisley (1980): «Equestrian Drama and the Circus», en David Bradby, Louis James y Bernard Sharratt (eds.), *Performance and Politics in*

- Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800-1976*, Cambridge University Press, Cambridge, págs. 109-118.
- DAUM, Paul Alexander (1973): *The Royal Circus 1782-1809: An Analysis of Equestrian Entertainments*, The Ohio State University, PhD Dissertation, Columbus.
- GRABSKY, Phil y David BICKERSTAFF (2009): *Making War Horse*, National Theatre / Seventh Art (DVD-ROM).
- GUY, Jean-Michel (1998): «La transfiguration du cirque», *Théâtre aujourd'hui*, n° 7 (*Le cirque contemporain, la piste, la scène*), págs. 26-51.
- JENNISON, George (1937): *Animals for Show and Pleasure in Ancient Rome*, Pennsylvania University Press, Philadelphia.
- KWINT, Marius (2002): «The Legitimization of the Circus in Late Georgian England», *Past & Present*, n° 174, págs. 72-115.
- MILLAR, Mervyn (2007): *The Horse's Mouth: Staging Morpurgo's War Horse*, The National Theatre, London.
- MORPURGO, Michael (1982): *War Horse*, Egmont, London.
- OROZCO, Lourdes (2015): «Looking at Animals in Contemporary Theatre», en Jennifer Parker-Starbuck y Lourdes Orozco (eds.), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, Palgrave, London, págs. 189-203.
- PARKER-STARBUCK, Jennifer (2013): «Animal Ontologies and Media Representations: Robotics, Puppets, and the Real of *War Horse*», *Theatre Journal*, n° 65, 3, págs. 373-393.
- ROBERTS, Monty (1997): *The Man Who Listens to Horses: The Story of a Real-Life Horse Whisperer*, Ballantine Books, New York.
- SAXON, Arthur H. (1968): *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama*, Yale, PhD Dissertation.
- STODDART, Helen (2000): *Rings of Desire. Circus History and Representation*, Manchester University Press, Manchester.
- TAYLOR, George (1989): *Players and Performances in the Victorian Theatre*, Manchester University Press, Manchester.
- WARD, Steve (2014): *A Social History of the Circus in Britain*, Pen and Sword, London.
- WILD, Nicole (2010): «Un nouveau cirque à Paris en 1852: pour quoi faire?», en Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Armand Colin, París, págs. 378-383.
- WOLFE, Cary (2003): *Zoontologies: The Question of the Animal*, Minnesota University Press, Minneapolis.
- WOLFE, Cary (2010): *What is Posthumanism?*, Minnesota University Press, London, MN.