

Nuevas prácticas escénicas y dramáticas: fenómenos parateatrales, no teatrales, contrateatrales o antiteatrales

Carlos Dimeo
dimeo@icloud.com

RESUMEN

Este ensayo propone que es posible encontrar actos, acciones y formulaciones de la vida común que pueden resultar en momentos escénicos. Dichos actos deben ocurrir en el ámbito de lo público y derivado de su propia condición de significación y resignificación de las cosas y elementos. De este modo se plantea que es necesario desvincular al teatro del consabido ritual o ceremonial. Se presenta, por ende, un estudio sobre los procedimientos y construcciones de una teatralidad que es independiente y no regularizada, sino que funciona por sí misma.

PALABRAS CLAVE

Drama, dramático, posdramático, espectador, acontecimiento convivial, teatralidades invisibles

ABSTRACT

This essay suggests that it is possible to find acts, actions and elements of everyday life that can become theatrical scenes. These acts must take place in a public setting and derive from their own condition of meaning and re-meaning of things and elements. In this way, it is considered necessary to detach the theater from its familiar ritual or ceremony. Therefore, a study is presented about the methods and constructions of a showmanship that is independent and not normalized, but rather functions on its own.

KEY WORDS

Drama, dramatic, post-dramatic, spectator, convivial event, invisible showmanship.

En el verano de 2012 asistí, sin comprenderlo todavía de manera muy concreta, a un ciclo de presentaciones «teatrales» que no se presentaban de ninguna manera como tales. Estando de paseo por uno de los bulevares más concurridos de la ciudad de Fráncfort, lleno de gente y de centros comerciales, de pronto cuatro músicos de origen peruano llegaron en bicicletas, desmontaron sus equipos y comenzaron a tocar una serie de tonadas populares referentes a nuestro autóctono folclore latinoamericano. Composiciones que, por supuesto, siempre llevan adosadas algunos valores de la música comercial de hoy en día. En el marco de las canciones que ejecutaron, obviamente tampoco podían faltar títulos como «El cóndor pasa» o algún carnavalito de los más difundidos y conocidos. Mientras tres de ellos interpretaban y ejecutaban en todo tipo de instrumentos de viento (zampoñas, millos, sikus, pincullos, etc.) los diferentes temas, otro, acomodado a un lado, vendía las reproducciones en CD a un costo aproximado de diez euros cada uno. De pronto, intempestivamente, detuvieron la ejecución sin marcar un final, vendieron lo que tenían en mano, empa-caron muy rápidamente y se dispersaron. Entendí que venía algún tipo de guardia o de vigilancia que los controlaba a echarlos del lugar, pero extrañamente unos segundos más tarde no apareció nadie, al menos que fuera del todo visible para mí. A partir de ese encuentro, no el único por supuesto, me dediqué a explorar un vasto espacio considerado como no teatral, que de pronto saltaba a la vista de profusos modelos y narrativas escénicas. Y así también tuve la ocasión de ver a similares grupos que cotidianamente aparecen en las zonas comerciales o las ya muy conocidas y famosas ciudades antiguas de Europa, grupos de música folclórica rusa, titiriteros, estatuas vivientes, luchadores de la Edad Media, gente que levita, tragafuegos, etc., y todo tipo de juglares, bufones y trovadores que se movían dentro de otra cotidianidad más cáustica y desinteresada de estos modos «escénicos»; en otras palabras, los del consumo indiscriminado que vivimos en «tiempos de globalización»¹. A partir de este punto, me dediqué a detallar qué formas y maneras de «espectáculos» ejecutaban estos «artistas», y a su vez cuánta relevancia tenían para una buena parte de sus creadores o para los transeúntes-observadores-espectadores que por allí pasaban.

Lo relevante del caso no fue este tipo de presentaciones y sus ejecutantes, que de muchas formas es ya bastante general y común ver (en Europa y también en distintas y múltiples partes del mundo), sino lo que a partir de allí implicaron para este estudio e hicieron surgir como una serie de interrogantes que desde nuestra perspectiva pudieran considerarse

¹ Mato 2007.

fundamentales para el teatro y sus formas de permanencia. Algunas de aquellas preguntas giraron en torno a la pregunta de si es posible encontrar lo teatral en un espacio que se presenta de pronto como si aparentemente estuviera fuera de este. Pero, por sobre todas las cosas, se centraron en hallar, en los actos de la vida cotidiana, actos escénicos que, podría decirse, permanecen ocultos. En otras palabras, se buscó constatar que hay «actos», «acciones», formulaciones de la vida común y diaria, que pueden resultar parecidos o similares a lo escénico, o sino, por lo menos y como mínimo, que esos «actos de aparición» (movidos por la voluntad propia) son formas propias de la representación teatral. En la vida cotidiana, en todo caso, no todas las acciones que se parecen a situaciones performativas o teatrales lo son en realidad, ni de algún modo pueden serlo. Tampoco este nuevo formato escénico está remitido a una cuestión pura y meramente metafísica; esto es, dar existencia o no dar existencia, mostrarse como una «aparición» o invisibilizarse ante ella no significa que estemos en presencia de un hecho teatral, aunque inclusive evidentemente haya signos de esta teatralidad. Pareciera quedar claro que lo escénico solo puede ocurrir en el ámbito de lo público, pero también derivado en su propia condición de significación y resignificación de las cosas y elementos, lo cual nos permite afirmar que estaríamos constantemente ante una resemantización de los «acontecimientos». Esto significa que el teatro también se enfrenta a una paradoja del relato, donde pueda significarse como una delación, es decir, enfrentado a una eventual confrontación constante de la definición deleuziana acción–evento–acontecimiento. En el teatro «tradicional» habría una cristalización de la experiencia; por ende, su entorno es metafísico. Al contrario, en la vida la propia experiencia se rompe con sentido a cambiar su destino de ulterioridad; en otras palabras, la destrucción de un mundo «cristalizado». Al respecto de este tema, Torralbo afirma:

Lo que guía este pensamiento es la convicción de que aunque vivir esté sujeto a la ruina del tiempo, el proceso de decadencia es al mismo tiempo un proceso de cristalización, en el que en las profundidades del mar, donde se hunde y se disuelve aquello que una vez tuvo vida, algunas cosas «sufren una transformación marina» y sobreviven en nuevas formas cristalizadas que permanecen inmunes a los elementos, como si solo esperaran al pescador de perlas que un día vendrá y las llevará al mundo de los vivos como «fragmentos de pensamientos», como algo rico y extraño, y tal vez como eternos *Ürphänomene* (fenómenos originarios). Aquí está la imagen central de esta parábola, que no es la del pensador como un pescador de perlas, sino la del proceso que hace posible que, en el fondo del mar, algunos elementos, sin aparente valor, sean transformados en «objetos» valiosos para el pensamiento. La voz pasiva alude a ese proceso, enigmático en su fondo, que no acierta a dar con el lenguaje

preciso para explicar el cómo de esas transformaciones; en cambio, sí podemos nombrar ese proceso que da lugar a la formación de los fenómenos originarios: «cristalización». Ahora puede entenderse cabalmente la metáfora de Arendt: las perlas y corales se forman a través de un proceso de cristalización de lo que muerto cayó en el fondo sin esperanza, pero con todo el tiempo de las profundidades pudo ser transformado, no se sabe cómo, en objetos que, bien vistos, son preciosos. La cuestión, adjetiva Arendt, es rica y extraña. Es extraña porque uno no sabe bien cómo la muerte y la caída de fragmentos de vida en lo oscuro y lo profundo puede transformarse luego en fenómenos originarios que dan vida; pero es rica, porque detrás de la muerte y la decadencia, en el misterio de lo insondable, cabe rescatar los restos muertos como fenómenos originarios de vida².

Si lo vemos en perspectiva, inicialmente podríamos asumir que el sentido que se ha otorgado al concepto y forma del drama moderno está siendo violentado en sus principios más fundamentales, más básicos. Porque todo aquello que el teatro espera que ocurra para existir, para autoconsumarse en su definición, de pronto se nos esfuma. Aquí y ahora, en relación con el hecho escénico, podemos afirmar entonces que sus elementos «esenciales» de existencia se desvanecen, y estas formas antiteatrales, contrateatrales o las que simplemente no son consideradas teatro arrojan un bastión de perfiles necesarios que manifiestan y hacen visible una ristra de tensiones necesarias para resolver el problema. En las formas antiteatrales, no hay un público fijo o que esté presente conscientemente para tal función, no hay un texto preestablecido, ni una puesta en escena que sea presencia de su particular dramaticidad. Son las condiciones primigenias de una presentación escénica lo que otorga al drama su profundo carácter teatral. Tal como afirma Peter Szondi en su libro *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*³: «En el drama se encuentra ausente el dramaturgo. No interviene, sino que hace cesión de la palabra. El drama no se escribe, sino que se plantea en escena. Los términos enunciados en él serán siempre “re-soluciones” que se profieren en el entorno de una situación, sin excederla. Bajo ningún concepto se considerarían emanaciones del autor».

Visto así y en este sentido, los nuevos modos de presentaciones y representaciones nos pondrían ante formas escénicas que resultarían en concreto muchísimo más efímeras que el teatro mismo. Lo más importante para este estudio es que no recurrirían nunca a ningún principio o esquema de teatralidad previsto, ni siquiera al de la improvisación o

2 Palomar Torralbo 2009: 133–148, 139.

3 Szondi 2011: 74.

aquello que se conoce sobre el arte de la improvisación, entendido del modo como se hizo a partir de la Commedia dell'Arte, precisamente el resultado del modelo escénico más «dramático» surgido en el Renacimiento, junto a su punto de partida, la modernidad. En consecuencia, la ausencia como recurso narrativo/escénico será el principio metafórico de esta nueva presencia teatral. Si lo teatral y, no solo ello, la teatralidad son manifestadas expresiones de lo dramático, hay que mirar entonces en el centro de esa nueva dicotomía. En este sentido, tratando de definir este asunto, Szondi destacará que lo dramático estaría marcado por la fusión de varios elementos: «la ausencia de un autor que sea réplica de lo que afirman sus personajes [...], dejar de ser una alocución directamente conducida hacia el espectador [...], la limitación para asistir y presenciar las intervenciones dramáticas con las manos entrelazadas, paralizado ante la impresión que le cause ese mundo paralelo»⁴.

Ahora bien, si aceptamos que hay un nuevo modo teatral y una nueva perspectiva con respecto a la teatralidad que ese nuevo modo profesa, tampoco estos se acercan a la experiencia escénica que históricamente vino traída de la mano hacia otras formas espectaculares, como el *happening* o la *performance*, e, incluso, otras experiencias escénicas en las cuales la base de la representación es el sentido en cuestión. En este punto se halla presente la base de nuestra investigación. El objetivo central del proyecto está montado a partir de observar hasta dónde podemos encontrar modelos teatrales o de teatralidad, y que, sin embargo, estén alojados en lugares externos a su área corriente de producción. Por otro lado, ello no debe implicar apegarnos al tradicional concepto de *sociabilidad* que está tan profundamente relacionado con el presente del teatro. Pretendemos desvincular al teatro de la consabida relación de mostración ceremonial o ritual, o simplemente deslindarlo de la definición que aquella tradición teatral indica a este como un «modelo de representaciones». Tal como lo define Óscar Cornago en «Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea»⁵: «Siguiendo un comportamiento característico de las artes y la literatura del siglo XX, el teatro más renovador de este periodo puede entenderse como una reflexión radical sobre el fenómeno de la representación»⁶. En concordancia sobre la base de lo teatral, pero también en diferencias con la idea de Cornago, al centrarnos en el problema de la propia representación estamos nuevamente colocando todo el entramado teatral sobre lo que Szondi se ha planteado como

4 Parafraseando a Peter Szondi. Ver Szondi, op. cit., p. 74.

5 Cornago 2006.

6 *Ibid.*, p. 72.

«drama» y «dramático», es decir, sobre la escena propiamente dicha y nunca fuera de ella. No importa lo que allí se muestre, sea como fuere, se haga como se hiciera: si la escena es el espacio de recepción de lo teatral, todo lo que tiene que ver con este espacio seguirá estando en el centro de una tradición. En otras palabras, seguirá siendo teatro.

En un artículo de Hans Thies–Lehmann, publicado por *Didaskalia*⁷, titulado «Okiem Widza»⁸ (que se podría traducir como «Desde la mirada del espectador/del vidente»)⁹, se nos plantea que a la vez que estamos ante una nueva realidad escénica, esta escena trasciende totalmente las estrategias de la representación y de la escena misma. Según Lehmann, el autor parte ahora desde la simple premisa de que tanto actor como espectador ya no son los mismos de antes. El actor discute y propone estrategias que reciben al espectador «activamente», las cuales, además, lo inmiscuyen dentro del espectro más profundo del montaje. Para Lehmann, más que nunca el teatro se halla en una encrucijada de orden básicamente estructural. Esta encrucijada se ubica en el contexto de una incertidumbre, puesto que el espectador en estos tiempos mira el teatro a través de un prisma puramente estético. El espectador no sabe a continuación a qué y a dónde enfocar su atención, en dónde está lo que es importante y lo que no lo es. El acto de observar tal o cual lugar de la escena, momento, etc., es una decisión particular del espectador y hace que su libertad de acción se amplíe. La confusión surge cuando también se le ofrece un universo de oportunidades para «mirar» las escenas¹⁰.

Sin embargo, la teatralidad y lo teatral en Lehmann atañen directamente y siguen asentados en el contexto de lo que (primero Richard Schechner y posteriormente el propio Lehmann¹¹) definen como lo *posdramático*.

7 Revista de teatro de Polonia.

8 Lehmann 2013: 49–51.

9 Literalmente significa «desde el ojo del vidente, pero enfocado desde su mirada o su perspectiva».

10 Lehmann, «Okiem Widza».

11 La denominación y el tema del teatro posdramático que hemos insertado en la discusión han sido retomados por otros teóricos desde hace algunos años; parece, por lo tanto, prudente conservar esta terminología. El presente estudio suscita preguntas que, en su momento —oponiendo el discurso predramático de la tragedia ática al teatro contemporáneo posdramático—, no podían ser más que esbozadas. Richard Schechner empleó al pasar el término *posdramático*; él habla en una ocasión de un «teatro *posdramático* de *happenings*» y también al pasar, dirigiendo su mirada a Becket, Ionesco y Genet, se refirió a un «drama posdramático», donde ya no sería el relato (*story*), sino lo que él llama el *juego* (*game*), lo que constituiría la matriz generadora (*generative matrix*). Con respecto a los nuevos textos teatrales, se habla —como ya se ha mencionado— de textos de teatro que dejaron de ser dramáticos. Sin embargo, actualmente no existe un estudio que permita evaluar el nuevo teatro detallado en la diversidad de sus recursos a la luz de las estéticas posdramáticas. Se podría presentar toda una lista de razones a favor del término *posdramático*, a despecho del escepticismo comprensible engendrado por los neologismos que lucen el prefijo *post*. (Heiner Müller decía que no conocía más que un solo poeta posmoderno: August Stramm,

El juego al que nos estamos refiriendo intenta escapar del propio sentido que convoca lo escénico. En otras palabras, cuando lo «irrepresentado» se vuelve representación. Cuando lo que está localizado en una «zona gris» (según el propio concepto de Primo Levi) ya no es precisamente la representación de un resplandor de sombras colectivas¹². Nuestra opción teatral quiere alejarse del pensamiento mítico a través de su «mito de la caverna», dejar el sentido metafísico platónico que tanto pesa sobre los diferentes modos de teatro.

Un ejemplo claro de este modo extensivo de teatro, de teatralidad, lo hallamos en la creación del personaje Maradona. En una especie de juego borgiano, Diego Armando Maradona decidió, en un momento predeterminado, crear un personaje que se llamaba Maradona. El lema ya no estaba sustentado en la teatralidad dramática del texto. Cada momento, cada acción, cada palabra, se constituyeron en una representación de sí mismo; cada partido, cada momento de su vida, se vuelven o se truecan en un escenario (el campo de fútbol, la calle, la casa, el hospital o la invisibilidad, la dificultad de poder verlo) y se constituyen en un solo personaje. Aquel personaje se llama no Diego Armando Maradona: ahora es simplemente Maradona. Un personaje que posee la mano de Dios, un mito que se iguala a un Dios, con textos y diálogos escénicos, con una puesta en escena, que trasciende lo puramente mediático¹³.

Lo más resaltante de la obra *Gwiazda Śmierci (Estrella de la muerte)*, de Krzysztof Garbaczewski, se basa en la construcción de un mecanismo que podemos suponer «antidramático». A partir de la famosa saga de George Lucas *La guerra de las galaxias*, Garbaczewski toma los capítulos IV, V y VI, y se interna en la idea central del filme de Lucas (pero sin adaptarlo, sin tratar el argumento a su favor, según lo expresa Katarzyna Lemanska en el texto escrito acerca del montaje del grupo varsoviano). Sin embargo, y a pesar de desapegarse del filme de George Lucas, el director intenta mostrar que su centro de acción y su poder de concentración de ciertos conflictos y planteamientos están «jugando» fuera de los requerimientos o exigencias teatrales. En otras palabras, y tal como afirma Lemanska, el director se centró en concretar la forma a través de la cual George Lucas realizó el filme, y para lo cual (agregamos nosotros) Garbaczewski se basó en un

empleado de correo). Pero el escepticismo parece bastante justificado para el concepto de *posmoderno* que pretende dar una definición de la época en su globalidad. Lehmann 2012: 1–19.

¹²El concepto de *sombras colectivas*, en el sentido como lo define Jean Duvignaud. Ver Duvignaud 1980.

¹³Es importante destacar que no estamos haciendo referencia a lo mediático. La historia–obra *Maradona* parece una duplicación del texto de Agustín Cuzzani *El centroforward murió al amanecer* (1955).

modelo particularmente antidramático. A juicio del propio Garbaczewski, a través de *Gwiazda Śmierci* estaríamos ante un teatro que se podría catalogar de (pos)medial, tomando como fuente el concepto que Lehmann puso en circulación en la década de 1960 sobre el *teatro posdramático*. A pesar de todo ello, el modelo Garbaczewski no escapa al concepto que fuerza la tradición de lo representacional (aquel que nos afirmara Cornago en su artículo), ni mucho menos al «dramático», explicado por Szondi. Es más, diríamos que en este caso la pieza *Gwiazda Śmierci*¹⁴ se «atornilla» cada vez más a la definición por excelencia de ese sentido que es aherrojado por lo dramático.

Friedrich Schiller, en una carta enviada a Johann Wolfgang von Goethe el 2 de octubre de 1797, debatiendo su punto de vista sobre si es posible hallar un «asunto trágico» en *Edipo rey*¹⁵, y que para nosotros puede referir igualmente al problema y conceptualización del drama, apunta lo siguiente:

Durante los últimos días me he ocupado del problema que supone hallar un asunto trágico que, siendo de la índole del *Edipo rey*, ofrezca al autor sus mismas ventajas. [...] Este caso permite establecer como fundamento de la obra una acción extremadamente compleja [...] siempre y cuando se dé por pretérita y, como tal, externa a la tragedia. Se añade a ello que lo sucedido es, por inmutable, de naturaleza particularmente sobrecogedora, pues el temor a que algo pueda haber sucedido conmueve de manera [diferente de] la inquietud ante la eventualidad de que pueda suceder [...] [M]edio año antes (el 22 de abril de 1797) había escrito Goethe a Schiller que si la exposición ocasionaba tantos quebraderos de cabeza al autor dramático «era porque se reclama de él una progresión continua, de suerte que yo tendría por mejor aquella variedad de asunto dramático donde la exposición suponga ya una parte del desarrollo»¹⁶.

Vale decir que la puesta en escena de Garbaczewski se puede formalizar ya como un drama y nunca como un prospecto antidramático, anti-teatral. Porque todo, muy a pesar suyo y por ahora, está enclaustrado en el escenario de «cuajo».

A consecuencia de estos elementos que hemos venido explicando, nuestra investigación no está apoyada en la base de esta idea (dramático o

¹⁴Garbaczewski y Cecko 2010.

¹⁵La referencia está hecha por Peter Szondi en Szondi 2011: 80. La publicación y el estudio de las cartas escritas entre Friedrich Schiller y Johann Wolfgang von Goethe están tomados de la referencia realizada por Szondi. Según el autor, la cita corresponde a Schiller y Goethe 1902–1907: 790–792.

¹⁶Szondi 2011: 80–81.

de transgresión de lo dramático; por ello hemos afirmado que no se trata de *performances*), sino más exactamente en los mecanismos y procedimientos que actúan contrarios a ellos, o que al menos así se interpretan, pero que devuelven como resultado efectivamente un acontecimiento teatral y, por ende, como la enuncia Jorge Dubatti en su concepto, un acontecimiento «convivial»¹⁷. Dicho de otra forma, pensamos en si resultaría posible hallar lo teatral y su teatralidad¹⁸ a través de eventos, expresiones, acciones parateatrales, no teatrales o incluso contrateatrales. Referirnos de esta manera a si estaríamos dispuestos a hallar un concepto que fuera perfectamente posible de un teatro fuera del teatro.

De todas maneras, un poco más allá de estas divergencias (teatros y antiteatros), no nos interesa aquí demostrar las cercanías y distancias entre unas formas escénicas y otras. Lo que sí nos parece pertinente es empezar a encontrar nuevas experiencias de lo escénico (no precisamente porque se crea que las otras estén agotadas), sino simplemente porque estos hechos callejeros o de la cotidianidad se han desechado permanentemente de la escena, tal como si no les estuviera dado de ningún modo pertenecer a ella.

La propuesta entonces implica hacer un examen detallado, que se divida bajo algunos de los siguientes aspectos:

1. El engastado concepto de una teatralidad para el teatro y solo en el teatro.
2. La realidad teatral de la cotidianidad de la calle y otros lugares.
3. Proceder a desmontar/deconstruir ciertas nuevas geografías de la teatralidad.
4. Fetichismos teatrales (sobre los mitos canónicos del teatro).
5. Observar si podemos estar en la antesala de las nuevas formas espectaculares (teatro fuera del teatro).
6. Teatros invisibles.

Además de todos estos aspectos, se plantea que el trabajo no es un estudio sobre los públicos o sobre las nuevas formas de contemporaneidad de las sociedades. Es un trabajo que aborda cómo ciertas «prácticas sociales» están cercanas al hecho teatral contemporáneo, sin que en su seno se registre una espectacularidad formada, regular o concluida. Es decir, en nuestra investigación no entran las formas como el teatro callejero,

¹⁷Dubatti 2003.

¹⁸Queremos hacer notar que diferenciamos sustancialmente entre el concepto de *teatral* y el de *teatralidad*.

los teatros de *performance* o las formas y procedimientos aplicados en el llamado *teatro comunitario*, que ha sido trabajado en especial en la Argentina de estos últimos años. Antes bien, implicamos un estudio sobre los procedimientos y construcciones de una teatralidad que es independiente y no regularizada, o que funciona por sí misma. En síntesis, un análisis del teatro no normalizado, no regulado. El estudio pretende definir y analizar todos los aspectos y formas sobre lo que denominamos como *teatralidades invisibles*. En este sentido, es bueno acotar lo que plantea Cristina Peña–Marín cuando nos explica:

En cualquier caso el sujeto realiza dos acciones bien diferenciables: una en el plano pragmático, otra a nivel cognitivo —observación de la primera acción y de sí mismo como actor— y probablemente una más de valorización de lo observado. Hablaremos por tanto aquí de actantes (o actuantes) diversos personificados en un mismo actor, diferenciación que es esencial para el sujeto en la interacción (y para el análisis textual)¹⁹.

Como las ciencias sociales y la filosofía se han deslindado prontamente de la categoría *sujeto* (la episteme *sujeto* ha devenido en debilitamiento), la única proporción similar a este sujeto venido a menos es la representación de un sujeto posible, de un sujeto breve, de un sujeto imaginado o imaginable, solo entonces convertido como un «actor» y/o «actante–actuante». Un hombre (un ser humano) que de pronto se convierte. Es decir, nos referimos a aquel que muestra algo sin mostrarlo, que pone en escena algo que no se halla en la escena misma. A consecuencia de todos estos juegos «escénicos» o «extraescénicos», los discursos y sus modos de representación dan vuelta a un entramado que nos descubre de esta manera una teatralidad invisible. Puesto que, como plantea Arendt, estamos dentro del mundo de invisibles, de resplandores, nadie nos percibe al menos que estemos en público o ante un público. En este sentido, Arendt afirma: «Desde la perspectiva del mundo de las apariencias y las actividades que condiciona, la principal característica de las actividades mentales es su invisibilidad. Hablando con propiedad, nunca aparecen, puesto que se manifiestan al ego que piensa, quiere y juzga, que es consciente de ser activo, pero que carece de la habilidad o de la necesidad de aparecer como tal»²⁰. El intento por racionalizar el concepto de *teatralidad invisible*²¹ nace de la propia cuestión fenomenológica que aparece en escena, pero que se traslada hacia un campo exterior, una escena que sale de ella

¹⁹Peña–Marín 1980: 141–157.

²⁰Arendt 2002: 94.

²¹No nos referimos en modo alguno al «teatro invisible» (Boal 1988: 24–34), aun cuando podríamos incluirlo en nuestro estudio.

misma. Y en este sentido, desde hace ya bastante tiempo atrás, simples observadores entramos a jugar dentro de ella como partícipes, como potenciales y reales «actantes». Es revelador el papel único que ha adoptado en el pensamiento de los siglos XX y XXI el concepto del *fin del sujeto*. El sujeto se acaba desde ya con la máxima nietzscheana «dios ha muerto». Terminado esto, termina el logos y el pensamiento. Sin embargo, nuestra interpretación no es una escatología posmoderna, no queremos afirmar que estamos ante el fin de algo o de todo; ya sabemos: historia, pensamiento, existencia, etc. Efectivamente, si el postulado es encontrar una escena, la verdad de la vida, allí estamos frente a un logos.

En segunda instancia, si queremos alejar a las ciencias sociales del uso de categorías que se exponen en lo teatral, es por ende una vuelta a la categoría de sujeto. A esto se agrega lo que plantea Félix Martínez-Bonati, cuando afirma:

Heidegger, como se sabe, ha insistido en el poder revelatorio del arte en general y de la poesía en particular. La palabra *poética* es un «logos hermenéutico», un desvelamiento del Ser (y también una «fundación»: como la conciencia husserliana, recibe y pone). Y puesto que fenomenología, de acuerdo con el autor de *Ser y tiempo*, consiste en decir el ser de los entes, la poesía es una «puesta en obra de la verdad»²².

Hecho y descrito en la primera parte de nuestro trabajo, sin embargo resulta incuestionable que se hace imperioso dar base a este modelo escénico antiteatral, que intenta por un lado reconstituir la situación del logos y, por otro, reconfigurarlo desde una nueva racionalidad, a partir de algunas fuentes teóricas que puedan delinear o demarcar algunas epistemes concretas para el estudio en cuestión. En el artículo «Race, ritual, and responsibility (performativity and the southern lynching)»²³, de Michael Hatt, se destaca que:

I shall first offer an account of lynching as a performative ritual, using Austin's theory performative speech —essentially, that certain types of utterance enact rather than describe or name— and I shall then go on to give my reasons for thinking Butler's argument misguided. Between these two tasks, the notion of performativity will function as a hinge, acting both as a topos of my essay and as an analytical tool²⁴.

Como podemos observar, Hatt declara que existe un cierto parentesco entre un «acontecimiento real» y su relación con lo que nos plantea un

22 Martínez-Bonati 1984: 91–106.

23 Hatt 2005: 76–88.

24 *Ibid.*, p. 76.

«acto performativo». Es cierto que todos los actos sociales de la vida cotidiana tienen, en sí, acciones que podemos catalogar como performáticas, apariciones en el ámbito público que adquieren matices de transparencias, de máscaras, como los actos políticos, una clase, una conferencia, la charla entre un grupo de amigos, etc. Podemos hacer extensibles la aparición de ciertos mecanismos y procedimientos performáticos en el marco de ciertos ámbitos sociales, que a la vez invisibilizan toda metáfora de representación. Son, en efecto, «escenas», pero no las percibimos como tales: las alojamos fuera del contexto escénico y/o teatral. De otro modo, una «aparición» tiene una manera de «mostramiento», es un «sujeto-actor» que adquiere cualidad, presencialidad, teatralidad y, sin embargo, no por ello podríamos de cuajo afirmar que los hechos acometidos por estos «sujetos-actores» sean en sí mismos teatrales, o que se puedan considerar teatro, o que impliquen en su seno teatralidad. Efectivamente, hay una teatralidad, pero está invisibilizada, oculta. Y no muy frecuentemente operan mecanismos que implican la aparición de estas escenas. Hatt se refiere a las crueles formas en que se llevaban a cabo los linchamientos en el estado de Kentucky (Estados Unidos) hacia el año de 1893: «After this appalling violation of the body, the victim would be burned alive, although hanging and shooting were also used as methods of execution. After death, the body might be mutilated further, or riddled with bullets, and pieces of the charred flesh would be kept as souvenirs»²⁵.

Hatt pone el punto de inflexión a partir de un acto de extrema crueldad: el linchamiento de personas. De pronto, el hecho se halla plagado de elementos que trascienden el sentido de lo «natural» y empiezan a estar revestidos por una estela de signos y señas que actúan proporcionalmente como la «máscara de un actor», como la puesta en escena de un espectáculo. Ya Giorgio Ágamben apuntaba la dramaticidad a la que se ha llevado el sentido expositivo performático de Auschwitz/Oświęcim. En el artículo que publiqué en torno al famoso y conocido campo de concentración, afirmé:

He visitado Oświęcim (mejor conocido como Auschwitz) tres o cuatro veces, he estado allí leyendo e interesándome por ese capítulo que es a la vez tan oscuro y extraño de la historia occidental, y de pronto, ya en el lugar, me he sorprendido a mí mismo al encontrarme con una especie, con una forma de «borramiento» de la memoria. No solamente conozco Auschwitz, también Terezín, Sobibór y Majdanek, entre muchos otros, y la mayoría de ellos son más espeluznantes y sobrecogedores que el propio Auschwitz. Cada año, especialmente

²⁵Ibíd., p. 77.

durante el verano y las temporadas de vacaciones, llegan al campo oleadas de miles o cientos de miles de turistas de todas partes del mundo, y he aquí la primera ironía ante la que me encuentro: lo que antes fue un campo de concentración, donde las matanzas y las ejecuciones se hicieron en masa y estaban puestas a la orden del día, hoy es un lugar de «paseo», un lugar «turístico» que ya no podemos dejar de visitar. Además de que resulta ser una de las atracciones de las más solicitadas en la guía turística de Cracovia, tempranamente vemos llegar cada día grandes oleadas de visitantes, que hacen allí de todo: comen, beben, se toman fotos, piensan en los enseres y pasan un día soleado de lo mejor.

Ahora debo agregar a esto que también se ejecutan imperdonablemente una serie de representaciones, que no son sociales solamente, sino que son los actos propios de los espacio de representación. Podríamos afirmar que son parte de una gigantesca e inmensa pieza teatral totalmente masificada. Una guía turística expone con denostada solemnidad, genera y construye un relato en el cual los signos del drama son más que evidentes y resultantes.

Es necesario repetir hasta el infinito que las ciencias sociales, históricamente desde Max Weber, se han apropiado del lenguaje escénico. Pero esto no representa un hecho casual: la sociología, en cierto tiempo a finales del siglo XIX, se vio escasa de un itinerario lingüístico que aportara a sus fines ciertos modelos teórico-científicos, los cuales le permitieran explicar lo social como objeto de estudio. Buscaba un lenguaje científico, pero se allanaba de uno profundamente humano. Si el teatro era una representación de lo social en tanto ello, la sociología se podría servir de un lenguaje que la apoyara a sus estudios. Una vasta producción de sentido escénico ha servido, pues, a las ciencias sociales para dar cuenta de esa realidad. Veamos algunos ejemplos que nos aporta el artículo de Pablo Nocera: «La trama de motivos que se busca comprender [...]». Más adelante dice: «Desde el principio lo que tenemos es una trama conceptual nutrida de la idea de acción, significado de la acción [...]». Un tercer ejemplo dice: «El fundamento significativo (*sinnhaft Grund*) de la acción, es decir, ese contexto de significado que el actor experimenta como motivo de la acción nuevamente nos lleva a considerar la trama social que [...]» y continúa «El actor social [...]»²⁶.

El debilitamiento de ciertas categorías y de la filosofía —que a finales del siglo XIX trajo como consecuencia que para expresar y definir conductas sociales se requería del apoyo en un lenguaje periódicamente

²⁶ Nocera 2006: 18–21.

escénico— permitió a la sociología representar sus propios modelos, cursos, formas de presentación de las estructuras societales, tal como si estuviéramos sobre un escenario o si se tratara de una obra teatral. No en vano (y ahora sí) el teatro juega sociológicamente a representar la vida, o de otro modo en la vida ejecutamos actos propiamente escénicos, propiamente teatrales. Si es así, está más que claro que el teatro es un reflejo de lo social. Sin embargo, el concepto de lo social hoy está en entredicho, puesto que ambas posiciones, escena y sociedad, han entrado en una zona peligrosa de extinción.

En los últimos años el concepto de lo social ha devenido en crisis de sentido, crisis de significado y crisis de apropiación. No es gratuito entonces que la socióloga e investigadora Theda Skocpol prácticamente no nos hable de ello, sino de las influencias y la formación de los Estados nacionales como nuevos modelos de representación de lo social. La sociología es más política que la sociedad. Veamos que Skocpol afirma, por ejemplo: «Ya no le basta el lenguaje escénico, pero tampoco halla otro para dar continuidad a sus tentativas». A pesar de todo, igualmente lo escénico pierde cada vez más el estatuto que el «escenario» —el lugar «propio» para la escena— le aportaba. En otras palabras, así como la escena ya no es para el escenario (el escenario es un lugar raro, que está apático a cualquier reacción), de igual modo lo social no representa a la sociedad, ni a la sociología misma. Inclusive, si se pone en entredicho el concepto de *sociología*, igualmente lo estará el de *teatro*. La idea de *teatro* controvertidamente se ha ido transformando en mito. Lo teatral se transparenta más y más. Y si, como afirma Luis de Tavira: «Si todo es teatro, nada es teatro»²⁷, si todo es social, nada será social. Queremos así declarar que, a pesar de esta crisis de sentido y de significado, para nosotros el teatro sigue existiendo. Claro está que es una entidad diferente y que hay que hallarla entre sus predecesores.

Lo más importante del desplazamiento surgido entre ciencias sociales y teatro no estriba en definir y establecer que existen ciertos mecanismos de apropiación, migración de conceptos o nociones de una estructura conceptual que se dan en otra (teatro–sociología / sociología–teatro). Para nosotros implica exactamente que el hecho teatral resulta total y absolutamente permeable a su propia condición escénica, y que la escena será un reflejo directo del acaudalado sentido de lo social. Lo que queremos alentar como idea no es ya que el teatro pueda ser un reflejo de la realidad (aunque desde hace ya mucho tiempo no quiera expresarse

²⁷Tavira 1999: 11.

de esta manera), sino que la vida es un fiel reflejo de lo teatral. Por ello, parece efectivo que podemos a cada instante estar cubiertos por una cierta materialidad teatral en los actos sociales. No aquellos que por extensión se parecen al teatro, sino los que efectivamente se hacen teatro.

Lo primero que nos resulta imperioso plantear aquí es que debemos construir un marco, un campo de acción a través del cual se puedan definir dónde estarían los territorios considerados como teatrales o no teatrales. Afirmar que estos espacios, y muy a pesar de toda la bibliografía presentada hasta ahora en relación con el tema, se hallen todavía no muy bien especificados no resulta de por sí una verdad de Perogrullo. Existe, por supuesto, un cúmulo de conceptos y planteamientos insurgentes que intentan marcar experiencias aclaratorias y conclusivas con respecto a lo teatral en el teatro. Líneas gruesas, definidas por prácticas y teorías consolidadas que parecen asegurarnos cuál es el terreno de lo teatral y cuál no lo es. Conceptos que nos plantean categorías para establecer delimitaciones muy precisas en relación con los campos escénicos en acción.

Es cierto que diferentes modelizaciones de lo teatral cambian (Grotowski, Barba, Boal), o desaparecen (lo trágico griego), permanecen (Brecht, Müller), se hacen caducas o no, se historizan, etc. Pero estas son teorías que siguen en acto contemplativo acercándonos directamente al sentido de la práctica teatral una perspectiva que vive mantenida por una tradición profusamente metafísica. Igualmente, definir escenarios y actores concretos que nos puedan aclarar determinados conceptos que cada vez circulan en terrenos movedizos de distinta índole. Nos referimos especialmente a conceptos como *drama*, *dramatizaciones*, *situaciones dramáticas*, *lo dramático*. En español, al menos, cada una de estas definiciones se presta a consabida confusión. Las frases o las ideas que tratan de exponer el sentido diferenciador entre escenario y vida real están totalmente enfrentadas a la deconstrucción de sus sentidos e igualmente de sus prácticas: «esto es un drama», «la dramática situación que vivió», incluso «voy a ver un drama» o simplemente «drama en un acto». Allí nos encontramos con una muestra palpable de la maleabilidad y permeabilidad que encierra el concepto en sí mismo. Al respecto de ello, e intentando presentar las coordenadas de su concepción y teoría, y tratando de establecer límites y linderos de las categorías de *drama*, *teatro*, etc., debemos volver a Szondi cuando nos plantea lo siguiente:

Así pues, *drama* se empleará [...] para designar una forma específica y determinada de literatura escrita para el teatro. No comprende ni los misterios medievales ni las historias de Shakespeare. El talante histórico del estudio determina asimismo que se prescindiera de la tragedia

griega, puesto que su naturaleza únicamente podría ser correctamente apreciada referida a un horizonte diferente. El adjetivo *dramático* no expresará ninguna cualidad (como en los *Conceptos fundamentales de poética*, de [Emil] Staiger²⁸); significa exclusivamente «relativo al drama»; *diálogo dramático* significará, pues, «diálogo dentro del drama». Por su parte, el término *teatro* se empleará en sentido extenso —en contraposición a *drama* y *dramático*—, para designar cuanto se ha escrito para ser llevado a escena. Cuando excepcionalmente deba aplicársele a «drama», esta acepción se expresará con comillas²⁹.

Como se puede apreciar, en la cita anterior estamos ante uno de los estudios más serios referido a una delimitación del concepto de *drama* y *teatro*, y que finalmente había puesto, en su tiempo, punto final a la diatriba. Sin embargo, las definiciones de lo que es y no es teatro para nosotros no representa el mayor problema aquí, toda vez que el hecho teatral se ha escapado y se escapa cada vez más de los límites impuestos por la literatura, se vuelve a la vez más complejo definir con conciencia. Y ahora bien, de allí que resulta necesario, digamos imperioso, obligatorio, volver a preguntar, volver al «dilema Staiger–Szondi». En otras palabras: ¿qué es drama (en el sentido teatral) y qué es drama (en el sentido de la vida)?

Recordemos sin cesar que en *Máquina Hamlet*³⁰, de Heiner Müller, no el personaje sino el actor afirmará categóricamente:

ACTOR HAMLET. Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel. Mis palabras ya no me dicen nada.

Mi pensamiento se chupa la sangre de las imágenes. Mi drama ya no tendrá lugar. El decorado es construido a mis espaldas. Por gente a quien no le importa mi drama, para gente a quien no le afecta. A mí tampoco me afecta. Yo no juego más. Sin que el actor Hamlet lo perciba, los utileros traen una heladera y tres televisores³¹.

De esta manera, volvemos a la idea de que el teatro «históricamente» se asume, una y otra vez, como ejercicio cotidiano que expone un sistema de representaciones sociales, sobre la base de las cuales vivimos, y desplegamos algunas experiencias que se tornan así de pronto en «dramáticas», inclusive si vemos cómo Müller en el texto fusiona campos que antes se delimitaban con precisión (como acotación y texto, personaje y

²⁸Peter Szondi, revisando el texto de Emil Staiger quien fuera su maestro. Véase y compárese la versión de Staiger en Staiger 1966.

²⁹Szondi 2011: 71–72.

³⁰Müller 2008.

³¹Ibíd., p. 40.

parlamento) y que ahora están absolutamente difuminados. Construcciones que sostienen a unas figuras (sobre la escena) mostrando y afirmando el carácter moderno del pensamiento. Y si bien autores, directores de escena, colectivos teatrales y formas de experiencia escénica parecen ser el corolario de la «aventura» histórica del teatro moderno, son también fuente primaria de un teatro posmoderno. Allí está engastado el concepto que nos lega Hans-Thies Lehmann de teatro *posdramático*.

Óscar Cornago, en su artículo «Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea»³², nos asegura:

La historiografía del teatro occidental se ha escrito teniendo uno de sus ejes centrales en la función social que en cada momento ha desarrollado la escena, ya sea el fortalecimiento de una conciencia de grupo, el adoctrinamiento religioso o político, el reflejo crítico de las costumbres o el ofrecerse como un puro espectáculo de entretenimiento³³.

Las cuentas no están saldadas ni por un lado ni por el otro. Tanto modernidad como posmodernidad no han superado sus particulares debates que otrora (en la década de 1960) se dieran por iniciados. De todas formas, aquí no se trata especialmente de dirimir sobre un teatro moderno y uno posmoderno. Intentamos perfilar cuáles pueden representar nuevas prácticas escénicas y dramáticas. No bajo el concepto regulado o normalizado de teatro, sino operando un término medio para estudiar si del «otro lado» hay o puede haber prácticas escénicas reales. Al respecto de este tema, Lehmann afirma lo siguiente:

Las artes escénicas tratan más sobre la investigación en la vida cotidiana porque es la única que creemos conocer bien. Sus técnicas son más de la presentación que de la representación, más las del arte de exponer realidades y crear teatro de situación que de representar ficciones dramáticas sobre ellas —aunque está práctica no haya desaparecido completamente—³⁴.

Por otro lado, suponemos que la consigna todavía impera sobre este modo representacional como una razón metafórica propiamente moderna. Parece que existe una imperiosa razón para que el teatro y lo teatral se vuelvan, cada vez más y más, hacia su personal y básico sentido auditivo-verbal, y se alejen (a pesar de que parezca lo contrario) del universo de lo visual. El teatro no es visualidad: esto es y seguirá siendo cosa del cine.

32 Cornago 2006.

33 *Ibid.*, p. 71.

34 Lehmann 2011.

Cada vez que nos enfrentamos a un espectáculo donde la realidad visual sea el centro del teatro, sufrimos un quiebre de sentido. El ejemplo para nosotros clásico es el grupo La Fura dels Baus, que en su espectáculo *Boris Godunov* (2008), de Àlex Ollé, intenta recoger la experiencia escénica de lo prototípicamente escénico-teatral y dejar por un momento de lado lo espectacular-visual.

El quiebre producido por estos sistemas de representación y que aceptamos como nuevas formas teatrales se ofrece a nuestra vista simplemente porque desde el principio está allí presente una ruptura. Lehmann ha dado algunos aportes al hecho, que resultan un punto de debate en el teatro occidental. Desde esta perspectiva, ha dejado traslucir su idea cuando afirma que el teatro se enfrenta cada vez más a un debate frente a la sociedad y no resulta capaz de hacerlo frente a sí mismo. Según el crítico alemán, esto ocurre por una doble vía: la primera, por el lado que afirma que estamos ante el fin de lo social (y el teatro parece ser un lugar para recuperar esa fuente); y la segunda, por el lado de una preservación de lo teatral (en el supuesto negado de que estuviéramos ante el fin de lo teatral, el teatro debería hallar sus nuevos puentes de creación).

Ahora bien, la dimensión performativa del teatro le permite jugar y probar siempre en distintos escenarios y lugares. Debemos agregar, en el entendido de que el arte pueda ser una representación metafísica (según lo define Heidegger), que el teatro es igualmente en efecto un acto, una actuación y una representación. Independientemente de su identidad, lo que va siempre en la búsqueda de su localización es lo que se puede considerar representacional. Aquello que según «Marianne van Kerkhoven llamaría la *dramaturgia del espectador*»³⁵ o las llamadas *dramaturgias de la imagen*³⁶, tal como prefiere calificarlas José A. Sánchez. Pero el tema central aquí no está centrado en cómo pensar una vuelta al escenario, sino en cómo la calle, la cotidianidad, se vuelve escena de pronto escena.

En 2012 se presentó en el festival de teatro Krofontacje³⁷ la premier del espectáculo *Jestem Wolny*³⁸ (*Soy libre*). El espectáculo pertenece a un modelo que puede calificarse de antiteatral o contrateatral. El artista no dice nada o escasamente habla una o dos veces durante todo el espectáculo. No hay acción y tampoco hay actores o una historia explícita; no hay una trama declarada, ni muchos menos un conflicto. El trabajo se limita única y exclusivamente a proyectar un lote de 535 imágenes fotográficas desde

³⁵Kerkhoven 1991: 314.

³⁶Sánchez 1994: 131.

³⁷Janusz 2012.

³⁸Volkostrellov y Pryazhko 2012.

donde, según Volkostrelov, se va procediendo a desarrollar los acontecimientos dramáticos de la obra. Veamos cómo lo explica:

I have stated many times that I prefer dealing with texts that challenge me, as a director. I like working with documentary text structure that at first sight seems impossible to find a theatrical equivalent for. In this sense, the new play by the Belarusian playwright Pavel Pryazhko challenges by completely revokes all traditional rules of theatrical action. The text of the play *I Am Free* consists of 535 pictures and 13 captions to them. As required by the playwright, these images are projected onto the screen, and each of them is given just seven seconds of projection. The frames appear on the screen in a strict sequence fixed by the playwright, to form a complete, albeit non-verbal plot—or rather, several separate stories that can be easily deduced by an attentive viewer.

Tal como se puede observar, estamos en presencia de una pretendida forma posdramática (según como la definiera Lehmann), en la cual la esfera de lo teatral «tradicional» ha sido superada por sus propias dimensiones y trasciende a otros linderos. El espectáculo en cuestión causó una conmoción entre los espectadores, que de tanto en tanto se marchaban o insultaban a su director-actuante. Mientras eso ocurría, él permanecía en escena, inmutable a los improperios, risas, gesticulaciones o furias de los espectadores. Seguía allí, solo proyectando imágenes desde su ordenador personal, las cuales no poseían ningún tipo de referencialidad. Era obvio que el orden de la exposición de fotos en modo alguno procedía de un devenir caótico, pero podía ocurrir que una foto, o el detalle de esta, se repitiera hasta la saciedad ininterrumpidamente por una decena de imágenes. Así pasábamos de la imagen de un rostro a una mano, de una taza de té hasta un árbol, o simplemente un gato que se habría aparecido de pronto ante el objetivo del fotógrafo-narrador. La obra no consistía en más. Tal como lo explica Volkostrelov en la cita, a este solo le interesa trabajar con una estructura textual-documental donde pareciera imposible encontrar algo parecido al teatro, pero que está allí.

Pensamos que aquí radica la base de nuestra investigación: la búsqueda de un teatro que está más allá de lo posdramático, como un enunciado que prontamente reafirma lo teatral. Lehmann se ha dado cuenta de ello y de pronto ante su propio concepto nos enuncia: «Lo posdramático ya no es un término que denote necesariamente desviación, oposición o prácticas radicales. Los elementos de la práctica posdramática generalmente han pasado a ser aceptados y a definir en gran medida la práctica teatral

contemporánea como tal, no sin perder parte de sus cualidades en este proceso»³⁹.

Porque «actuar» un hecho, no enmascarándolo detrás de la presencia de un actor o de una escena, se ha constituido así en un evento escénico, que no posee control, medios, formatos. Los músicos peruanos que llegan y aparecen⁴⁰ ante un cúmulo de gente, un titiritero que solo se expone unos segundos ante quien se detiene a mirarlo o simplemente pasa por allí, alguien que simplemente ejecuta un instrumento en la calle, que se expone a los otros por medio de un vestuario, o que solo levanta su voz para dominar un espacio público, nos abren la presencia de un nuevo sentido de lo teatral. Un hecho que se halla casi como en un estado puro, sin preguntarse nada, sin argumentar nada, sin querer justificar nada. Estas señales no parecen ser las implicaciones propias del alejamiento de un teatro dramático y las cercanías de un teatro que no se nutre de lo social, sino de lo propiamente antidramático, contrateatral o parateatral y que inusitadamente es teatro. A la afirmación de Luis de Tavira («Si todo es teatro, nada es teatro») y que hemos citado antes, podríamos agregar aquí: «Si nada es teatro, todo es teatro».

³⁹Lehmann 2011: 310.

⁴⁰Nos referimos a *aparecer* y a *estar*, en el sentido arendtiano del término.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Antônio (2011). «Dramaturgia en el colectivo: intervenciones en espacios urbanos y “proceso colaborativo” en el Teatro da Vertigem». En Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija (editores). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- ARENDDT, Hannah (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BOAL, Augusto (1990). «Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978». En *TDR*, vol. 34, nro. 3, pp. 24–34.
- CORNAGO, Óscar (2006). «Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea». En *Iberoamericana*, año 6, nro. 21, pp. 71–90.
- CUZZANI, Agustín (1955). *El centroforward murió al amanecer*. Buenos Aires: Editorial Ariadna.
- DUBATTI, Jorge (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- DUVIGNAUD, Jean (1980). *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO, Germán (2011). «Estudio introductorio: itinerario académico y formación intelectual». En Peter Szondi. *Teoría del drama moderno: 1880–1950. Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Librería Dykinson.
- GOETHE, Johann Wolfgang von y SCHILLER, Friedrich (1994). «Sobre poesía épica y dramática». En *Analecta Malacitana*, vol. 17, nro. 2, pp. 371–376.
- GONZÁLEZ, Darío (2008). «La hermenéutica de la ironía: visibilidad y discursividad en la interpretación kierkegaardiana de Sócrates». En *Revista Portuguesa de Filosofía*, tomo 64, fasc. 2/4, pp. 971–979.
- HATT, Michael (1999). «Race, ritual, and responsibility: Performativity and the Southern Lynching». En Amelia Jones y Andrew Stephenson (editores). *Performing the Body / Performing the Text*. Nueva York: Routledge.
- JANUSZ, Opryński (2012). *Konfrontacje*. Edición del Festival 17.
- JONES, Amelia y STEPHENSON, Andrew (editores) (1999). *Performing the Body / Performing the Text*. Nueva York: Routledge.
- SEWELL JR., William H. (2006). «Por una reformulación de lo social». Español. En *Ayer*, nro. 62, pp. 51–72.
- KALB, Jonathan (2001). «Samuel Beckett, Heiner Müller and post-dramatic theater». En *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 11, pp. 74–83.
- KERKHOVEN, Marianne van (1984). «El peso del tiempo». En *etc 91* (1991). Murcia: Arena Teatro.

_____ (1984). «The dance of Anne Teresa de Keersmaeker». En *The Drama Review*, vol. 28, nro. 3, pp. 98–104.

LEHMANN, Hans-Thies (2011). «Algunas notas sobre el teatro postdramático, una década después». En Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija (editores). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

_____ (2012). «El teatro posdramático: una introducción». En *Telón de Fondo*, nro. 12, pp. 1–19.

_____ (2013). «Okiem Widza». En *Didaskalia*, vol. 1, nro. 114, pp. 49–51.

MARTÍNEZ–BONATI, Félix (1984). «Fenomenología y crítica (notas para una discusión)». En *Dispositio*, vol. 9, nro. 24–26, pp. 91–106.

MATO, Daniel (2007). *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

MÜLLER, Heiner (2008). *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medea Material*. Buenos Aires: Editorial Losada.

NOCERA, Pablo (2006). «Mediaciones conceptuales en la sociología de Max Weber». En *Nómadas*, vol. 1, nro. 13, pp. 13–37.

PEÑA–MARÍN, Cristina (1980). «Una aproximación interaccional al análisis del discurso». En *Reis*, nro. 12, pp. 141–157.

PETROVA, Joanna (2012). *Jestem Wolny*. San Petersburgo: Teatr Post.

GARBACZEWSKI, Krzysztof y CECKO, Marcin (2010). *Gwiazda Śmierci*. Teatr Dramatyczny im.

SALAÜN, Serge (2001). «La sociabilidad en el teatro (1890–1915)». En *Historia Social*, nro. 41, pp. 127–146.

SÁNCHEZ, José A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla–La Mancha.

SCHILLER, Friedrich y GOETHE, Johann Wolfgang von (1907). «Über epische und dramatische Dichtung». En *Ders.: Sämtliche Werke*, vol. 5, pp. 790–792.

STAIGER, Emil (1966). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Ediciones Rialp.

SZONDI, Peter (2011). *Teoría del drama moderno: 1880–1950. Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Librería Dykinson.

TAVIRA, Luis de (1999). *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Ediciones El Milagro.

TORRALBO, Agustín Palomar (2009). «Totalitarismo, experiencia y metáfora en Hannah Arendt». En *Revista Internacional de Filosofía*, nro. 47, pp. 133–148.

VOLKOSTRELOV, Dmitry y PRYAZHKO, Pavel (2012). *Jestem Wolny*. Lublín y San Petersburgo: Teatr Post.