

TEATRO POSHISTÓRICO O EN DIFERENCIA: ¿CÓMO SE HA ENTENDIDO EL TEATRO POSDRAMÁTICO?

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Carlos Araque Osorio

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / caraqueoso@yahoo.com

Es maestro de Artes Escénicas de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) en convenio con la Universidad de Antioquia; antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia; especialista en voz escénica de la Universidad Distrital y la ENAD, así como en juegos coreográficos. En la actualidad cursa la Maestría Resolución de conflictos y mediación en la Universidad de León (España). En 1987 fundó el grupo Vendimia Teatro. Actualmente se desempeña como docente de planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y coordina el Área de Cuerpo. Ha publicado los libros: *Voces, para la escena*, *El destino del caminante*, *Ceremonial y ritual muisca*, y *Teatro en acción, propuestas pedagógicas*.

◀ “Lady Macbeth” Lady Macbeth (Karen Aldridge), atormentada hasta la locura, es observada por su Criada (Carolyn Klein) y Doctor (Patrick Clear) mientras camina dormida. Macbeth de William Shakespeare, dirigida por Barbara Gaines, 2009. Fotografía: Liz Lauren, cortesía del Teatro Shakespeare en Chicago para Calle 14.

RESUMEN

El artículo aborda un debate acerca del teatro contemporáneo en el que las teorías del teatro dramático se interrelacionan con otras maneras de comprender el arte escénico. El teatro clásico —regido por las unidades de tiempo, espacio y acción planteadas por Aristóteles— es cuestionado, o al menos puesto en duda, como la única forma de asumir el acontecimiento teatral. La posmodernidad dio pasos esenciales en la generación de nuevas propuestas escénicas, y lo posdramático propicia una mirada amplia y diversa del drama; los sucesos históricos se contraponen a acontecimientos ficcionales y sin una fábula explícita. Pero lo posdramático también cae en la incertidumbre. Su particular forma de acogerlo todo constituye su punto débil; se equipara el teatro con el *performance*, la instalación, la comparsa, el pasacalle, el malabar, el circo, la acrobacia, entre otras expresiones que, si bien tienen una relación con la escena, no son propiamente acontecimientos teatrales.

PALABRAS CLAVES

ahistórico, diferencia, dramaturgia, postdramático, teatro

POSTHISTORICAL OR DIFFERENTIAL THEATER: HOW HAS POSTDRAMATICAL THEATER BEEN UNDERSTOOD?

ABSTRACT

The article tackles a debate surrounding contemporary art in which the theories of drama are interconnected with other ways of understanding the performing arts. Classical theater —under the rule of the unities of time, space and action put forth by Aristotle— is brought into question, or at least reexamined, as the only way of assuming the theatrical happening. Postmodernity took essential steps towards the generation of new performing proposals, and the postdramatical allows for an ample and varied look upon drama; historical events are opposed to fictional events and there is no explicit fable. But the postdramatical may also fall in uncertainty. Its particular form of welcoming everything is its weak point. Theater is equated with performance art, the installation, the troupe, the marching band, juggling, the circus, and acrobatics, among other expressions which, even though they are related to the performing arts, are not theatrical events in the proper sense.

KEY WORDS

ahistorical, difference, dramaturgy, postdramatic, theater

THÉÂTRE POSTHISTORIQUE OU EN DIFFÉRENCE: ¿COMMENT A-T-ON COMPRIS LE THEATRE POSTDRAMATIQUE?

RESUMÉ

L'article aborde un débat autour du théâtre contemporain dans lequel les théories du théâtre dramatique se rapprochent avec autres manières de comprendre l'art scénique. Le théâtre classique —régis par les unités de temps, espace et action d'Aristote— est questionné, ou au moins est mis en doute, comme l'unique forme d'assumer l'événement théâtral. La postmodernité a donné des pas essentiels dans la génération de nouvelles propositions scéniques, et le

postdramatique promue un regard ample et diverse du drame; les faits historiques sont contraposées aux événements fictionnels et cela sans une fabule explicite. Mais le postdramatique aussi tombe dans l'incertitude. Sa particulière forme d'accueillir tout constitue son point faible; le théâtre est mis au même niveau avec la *performance*, l'installation, la comparse, le passe rue, le malabar, le cirque, l'acrobatie, entre quelques autres expressions qui, si bien elles ont une relation avec la scène, ne sont pas proprement des événements théâtraux.

MOTS-CLES

ahistorique, différence, dramaturgie, postdramatique, théâtre

TEATRO PÓS-HISTÓRICO OU EM DIFERENÇA: COMO SE DETERMINOU O TETRO PÓS-DRAMÁTICO?

RESUMO

O artigo aborda um debate acerca do teatro contemporâneo no qual as teorias do teatro dramático se inter-relacionam com outras maneiras de compreender a arte cênica. O teatro clássico – regido pelas unidades de tempo, espaço e ação expostas por Aristóteles – é questionado, ou ao menos posto em dúvida, como a única forma de assumir o acontecimento teatral. A pós-modernidade deu passos essenciais na geração de novas propostas cênicas, e o pós-dramático propicia uma ampla e diversa mirada do drama; os sucessos históricos se contrapõem a acontecimentos de ficção e sem uma fabula explícita. Mas, o pós-dramático também cai na incerteza. Sua particular forma de acolhê-lo todo constitui seu ponto fraco; se equipara ao teatro com o performance, a instalação, a comparsa, o trilho, o malabar, o circo, a acrobacia, entre outras expressões que, se bem tem uma relação com a cena, não são propriamente acontecimentos teatrais.

PALAVRAS-CHAVE:

a-histórico, diferença, dramaturgia, pós-dramático, teatro.

RIMASPAKAUACHIYPA NISPA ÑUJPAMANDAYUYAY U SUGRIGCHAMA: ¿IMASATA YACHAYKUIKASKA CHI RIMASPAKAUACHIYPA NISPA LLAKIRIY?

PISIACHISKA

Kai kilkaska apimi suj rimanakui tupai rimaspakauachiyapa kunapunchakunamanda ima chipi yuyayniykuna rimaspakauachiyapa nispa llakiriy tuparinkuna sujuna ruraikunaua yachaikungapa chi tukuskayuyaypa kauakuchiyapa. Chi rimaspakauachiyapa ñujpamanda —apakuchiska suj pitikunaua kutijpa, suyupa kuyuriypakunauanta Aristóteles niskamandata— kami tapuchikuska, u maillallama churaska tapungapa, imasa suglla rurai ariniyapa chi chayachimuska rimaspakauachiyamanda. Chi nispamusukutij kuaskami puriy kallariypakuna chi kuyuchikuipajpi musu yuyay kaukuchiykunapa, nispa llakiriyuanta rurachimi suj raku kauakui sugsinamauanta llakikuipa; chayachimuska ñujpamandayuyaykuna ñujpaiankunami chayachimuska yangakunamandata manauanta suj ñujparimay kauakuchiska. Manima chi nispa llakiriy chasaltata urmami tapuchiykunapi. Paipa kikin rurai apikuipa tukui rurarimi paipa suyu ñaño; kaukuchirimi chi rimaspakauachiyapa chi Kauachikuikuyuriskaua, churachiyua, purikuiua, uyachiyurikuspaua, kuyuchikuia, circua, acrobaciaua, chajpiy sujmusu ruraypakuna ima, ari suma yukankuna suj munai chi kauchikuia, manima kankuna sumaglla chayachimuska rimaspakauachiyapakuna.

RIMAIKUNA NIY

ñujpamandayuyay, sugma, kilkai rimaspakauachiyapa, nispa llakiriy, rimaspakauachiyapa

Recibido el 08 de febrero de 2010
Aceptado el 15 de julio de 2010

Hans Thies Lehmann planteó en su libro *Teatro posdramático*¹, hace ya más de cuarenta años, teorías sobre el teatro que pueden ser utilizadas como tesis desde una perspectiva conceptual lógica y comprensible. Nuestro autor se pregunta por los límites del teatro contemporáneo, que está buscando cada día nuevos lenguajes, ya que existe una brecha sensible entre los espectadores potenciales y el teatro que se practica. Esto trae como consecuencia la transformación de las líneas de desarrollo tradicionales de unidad de tiempo, de acción y de espacio, alejándose del teatro naturalista, épico y convencional.

Lo posdramático deriva de lo posmoderno; lo definimos de tal forma porque nuestro objeto de observación es el drama. Claro, ya no hablamos del drama absoluto al estilo del teatro griego, isabelino o del Siglo de Oro en España. Este concepto de drama comenzó a transformarse a finales del siglo XIX, cuando se pone en duda el diálogo como único procedimiento válido en la escritura de la obra teatral. Antes del siglo XIX el diálogo resaltaba una relación interpersonal en que la cronología y el manejo de un espacio y un tiempo determinados era prioritario, y aunque no siempre se contaba la historia de forma lineal, esta debía ser asimilable para el público.

Emerge en ese siglo una forma "ahistórica" de teatro, que se caracteriza por su manera de narrar la historia en secuencia no cronológica y en espacios reales e irreales al tiempo. Se pone en duda al héroe épico con el que solía identificarse el espectador y se propicia la aparición de nuevos contenidos y temáticas innovadoras; es decir, entra en crisis el drama absoluto.

Pero como en toda crisis, los hacedores de teatro comienzan a buscar salidas y una de ellas es la aparición del narrador en escena, que de cierta forma

1 *Post-Dramsko Gledalisce*, publicado en Alemania en 1999, puede traducirse al español como teatro posdramático. El autor analiza en profundidad el teatro contemporáneo y sus transformaciones, y desde una perspectiva concreta plantea las características fundamentales del teatro posdramático actual.

reemplaza al héroe y propicia una unión entre el drama y lo épico. Según Lehmann, se da un maridaje entre el drama absoluto y el género épico, generando como consecuencia que el teatro en su realización comience a buscarse por fuera del drama, donde la fábula no es la que organiza la acción. Esto permite que otras artes, como la plástica, irruman en el tablado, creando nuevas formas de reorganizar el espacio, de concebir los personajes y de contar historias insospechadas.

Uno de los principales planteamientos es que la fábula contenida en el texto, y que determina el tema y significados de la obra, ya no es prioritaria. Con ese rompimiento no se pretende significar, sino generar un impacto inmediato en el espectador.

Algunas de las características del teatro que surge como consecuencia de esta crisis son:

- La síntesis de los elementos dramáticos pasa a segundo plano; ya no intenta establecer un discurso ni significar en una sola dirección. Se espera que el espectador tenga la capacidad de decodificar el espectáculo, para lo que se establece una correlación entre la síntesis y la percepción. No es importante entender la obra, sino sentirla.
- La acción teatral recurre a imágenes oníricas y está construida de la misma manera que los sueños, sin una lógica aparente y desde el inconsciente. El teatro, más que educar, busca conmover.
- Se da una desjerarquización de los personajes y de las situaciones. Los personajes se colocan uno al lado del otro. Se acaba también con la supremacía del texto y cada lenguaje que configura el hecho teatral recibe autonomía y relevancia.
- Aparece la simultaneidad como recurso escénico, o mejor, se retorna a esta práctica, usual en el teatro procesional de la edad media y el

renacimiento; con ella, ningún evento es más importante que otro, sino que cada uno tiene una función y objetivo determinados.

- Ahora son los signos y no el texto los que determinan y conducen la lectura del espectador, quien debe seleccionar lo que ve y oye, o imaginar lo que ocurre en la escena. No se pretende una lectura unívoca del espectáculo.
- Se fortalece la escenografía como dramaturgia visual; ella también relata, significa autónomamente y tiene la intención de llevar al espectador a un lugar sensible.
- Se recupera el cuerpo como centro de atención; para ello se recurre a la fisicalidad, al movimiento vertiginoso, al cuerpo manejado desde los gestos y a los movimientos con precisión. Se entiende el cuerpo como algo que significa y sensibiliza. Ya no se trata del cuerpo como depositario de la palabra, sino del cuerpo-signo, que maneja un discurso distinto del racional y significa independiente del texto.
- El teatro se convierte en algo concreto, adquiere características de metalenguaje, como una obra-total que lleva al espectador al lugar de la re-presentación. Ya no es fundamental representar en un lugar y tiempo determinados, la historia no impulsa los hilos del drama; es el acontecimiento estético lo que en realidad importa, lo que busca conmover, lo que pretende transformar.

Se revitaliza la pugna histórica entre el texto y el escenario. Ninguno tiene la supremacía, hay múltiples posibilidades de lectura y la experimentación adquiere un corpus. Se acaba con la idea de que las obras clásicas tienen una forma particular de ser representadas. Todo depende de una interpretación y ella es siempre individual y personal.

Estas son las características más relevantes de lo que podríamos llamar posdramático. No se trata de establecer un manual para encasillarlo, mas de aportar elementos para definirlo. Una definición es necesaria, pues en la actualidad todo el teatro que no se rige por los cánones aristotélicos se considera posdramático y puede caer en una confusión en donde todo vale y nada importa.

Patrice Pavis define el teatro posdramático en los siguientes términos: "Estilo de representación que

busca utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo que apele a todos los sentidos y produzca de este modo la impresión de totalidad y de una riqueza de significaciones que subyugue al público. Todos los medios técnicos (de los géneros existentes y futuros), en particular los medios modernos mecánicos, de escenas móviles y de la tecnología audiovisual, están a disposición de este teatro". Pero también nos dice Pavis que lo posmoderno puede llegar a convertirse en "una etiqueta cómoda para describir un estilo interpretativo, una actitud de producción y de recepción, una manera actual de hacer teatro"².

Debatamos algunas características de este teatro: ¿es innovador por el manejo indefinido del espacio, la no caracterización de personajes, el rompimiento del tiempo, el cuestionamiento a la unidad aristotélica, el manejo incongruente del texto, las confesiones desgarradoras de los actores ante el público? Resulta imposible definir lo posdramático por algunos de estos factores, ya que muchos se vienen practicando desde el teatro griego, luego el renacentista y sobre todo el barroco. Rastreémoslo, entonces, por la utilización de ciertos recursos técnicos. Empecemos por la no reciente y sí eterna mimesis o imitación, que se manifiesta en la actualidad de muchas maneras. Vemos en la escena actores que imitan confesarse ante un micrófono, que repiten textos ante un micrófono, que gritan ante un micrófono, que hacen, que cantan ante un micrófono, que susurran ante un micrófono, que gesticulan ante el micrófono. Es de suponer entonces que tanto la fonomímica como el uso desmedido de micrófonos en la escena se podrían estar agotando.

Ahora, ¿cuáles son las temáticas recurrentes en este teatro? Chicas y jovencitas descomplicadas, adolescentes incomprendidos, mujeres locas, jóvenes andróginos y asexuados, militares pervertidos, parejas que no se entienden por nimiedades, decadencia familiar, social y cultural. En realidad estas son como grandes premisas del teatro universal; lo que las hace particulares es su empleo.

El teatro posdramático plantea un debate sobre el manejo de la emotividad. Quizá ya no se trata en él de que el actor muestre al público personajes que sienten profundamente, que están conmovidos y que conmueven al espectador; quizá se trata de que el actor

² Patrice Pavis no hace referencia propiamente al teatro posdramático, pero sí al teatro posmoderno. En la página 460 de su diccionario lo define y analiza, dejando un margen de interpretación bastante amplio.

desestabilice al público por medio de la imagen que proyecta su propia personalidad, o que haga en realidad lo que siente en el momento de emitir el texto. En búsquedas primordiales como las de Meyerhold, Barrault, Decroux, Rudolf von Laban, Grotowski, Barba y otros, se puede deducir que “el hacer en la escena” es lo que orienta los niveles de expresión, no lo que sienta el actor en el escenario. Esta búsqueda es interesante pues el que se debe conmover en el teatro es el espectador y no el actor, y es importante porque protege a los actuantes de sufrir traumas psíquicos y descontrol mentales. En últimas, la técnica se inventó para eso, para proteger a las personas que actúan, que arriesgan su cuerpo y su emotividad en el escenario.

El peligro y la virtud de la posmodernidad es la bifurcación de los discursos, la eterna contemporaneidad, la hiperrealidad, que permite poner sobre la escena temas tan divergentes como el dolor de la guerra al lado del chiste fácil; la tembladera del actor para expresar el miedo, codeándose con la convulsión desbocada; el pánico del delator, al lado de la nariz del clown para buscar la risa; la ruptura de la cronología aristotélica, al lado del discurso directo al público para lograr su complicidad, y todo para lograr escenas de fuerte contenido emocional, en donde la imagen es un remedo de la realidad y lo tecnológico pretende desestabilizar al espectador. ¿Pero qué ocurre cuando estos elementos unifican a los asistentes, los homogenizan, los uniforman y los convierten en masa, ya que la opción de lectura es una sola?

Digamos, para crear contrastes, que uno de los postulados del teatro posdramático es que actuar en el sentido tradicional se pone en duda, pues el actor no construye personajes, sino que representa lo que es. En otra dirección, no es el personaje el que puede interesar en una situación específica, sino el actor en esa situación; se trataría de que él hable y se mueva de manera natural en el escenario. Pero no debemos olvidar que la actuación es de por sí un estado antinatural, en donde unas personas convierten en verosímil lo que todo el mundo sabe que es ficción. Sistemas como el de Stanislavski se construyeron para comprender este estado excepcional del ser humano.

¿Cómo abandonar la técnica, cómo borrar lo aprendido? No se le permite al actor recurrir a la técnica conocida y entonces sólo le queda una forma particular de interpretar el texto, y es forzar la emoción: entonces aparecen las falencias, las tensiones y los defectos con los que se ilustran las sensaciones; se utiliza el grito, el espasmo, la risa estridente, el frenesí sin alma y la

convulsión asociada a la falsa pretensión de no expresar, de dejarse arrastrar por la situación implícita en el texto y en la situación propuesta. En la puesta en escena se maneja la simultaneidad visual y textual —el texto está salpicado de intertextos— y de paso se le pide al actor que recurra a la “neutralización” de la emoción y al movimiento desbocado. Valdría la pena interrogarnos sobre los resultados que esta situación particular arrojaría.

Sigue entonces la pregunta, ¿qué es posdramático y quién tiene la capacidad de definirlo? Cuando en 1938 Antonín Artaud gritaba en Francia; “¡No más teatro!”³; hacía referencia al teatro de corte sicologista, que convertía al espectador en un voyerista chismoso y pueril, inmerso en un acontecimiento que no lo incluía desde una perspectiva participativa. Es decir, Artaud proclamaba un teatro total que incluyera al público, que lo conmoviera y sobre todo que lo indujera a tomar una postura frente al destino y frente a su propia realidad. Se trataba entonces de un teatro que tuviese en cuenta al espectador como ser humano y no como mercancía, que lo comprometiera con la escena, pues la escena era parte de su vida.

Pero recordemos que por los años cuarenta, Artaud gritaba desgarrando su voz en muchos de los eventos y conferencias en que participó: “¡No más obras maestras!”. ¿Qué quería decir con esto? ¿Qué quería anunciar o qué premonición ocultaban sus palabras? Quizás presentía un peligro para el arte escénico en las propuestas pretenciosas del teatro francés de su época, que se valía de miles de recursos para sorprender al espectador, que utilizaba el efecto sin compasión para atraer público, que recurría al truco para seducir incautos. Algo muy parecido a lo que sucede ahora con el teatro apoyado desde el Estado y promovido por la industria cultural.

Es humano preguntarse por qué Artaud, el poeta que más aportó al teatro contemporáneo, afirmaría en una de sus últimas declaraciones: “Allí donde está la máquina siempre está el abismo y la nada, hay una interposición técnica que deforma y aniquila todo lo hecho”.

3 Artaud no solo gritaba, “¡No más teatro!”, sino que escribía con frecuencia sobre los peligros de la maquinaria en la escena. Cuando en *Mensajes revolucionarios* hace el análisis de las obras griegas puestas en escena, afirma que los mitos no pueden ser empujados por la técnica y la artificialidad.



▲ Registro de la obra "Memorias del poeta insepulto", Director Carlos Araque. Fotografía: Andrea Villarraga, 2010.

Del teatro posdramático al teatro poshistórico

El antecedente principal del teatro posdramático es el drama histórico, en que la dramaturgia tiene que debatirse entre un hecho real y una situación inventada. La relación entre drama e historia es constante, sólo que la historia llevada a la dramaturgia sufre variaciones y está atravesada por múltiples interpretaciones. El primer intérprete es el escritor, que tiene la posibilidad de crear una representación exacta de los acontecimientos o generalizar la acción, hacerla creíble y darle al protagonista rasgos humanos. El segundo intérprete es el actor-narrador, quien, o particulariza excesivamente al héroe, convirtiéndolo en personaje, o hace una abstracción histórica de él y lo caricaturiza. Es inevitable entonces que haya una realidad histórica y una dramática. El dramaturgo se toma libertades en relación con la historia para construir su pieza dramática; su héroe no busca la verdad sino una motivación para justificar sus acciones.

De estas disyuntivas surge la posibilidad de un teatro poshistórico, permitiéndonos dejar atrás la historiografía tradicional, en que la información sobre datos y fechas es lo sobresaliente. Ahora podemos darle prioridad al acontecimiento sobre la escena, a la presentación. Pero sabemos que puede generarse una confusión cuando a lo histórico antepone el prefijo pos, ya que lo poshistórico se puede identificar mediante algo que no ocurrió y que ha dejado de ser histórico. Tengamos en cuenta que la historia también es una interpretación; no ocurrió tal cual la cuenta el historiador, quien necesariamente tiene un punto de vista, preconcepciones y una manera particular de entender los hechos.

La historia normalmente se toma como la narración verdadera y ordenada de los acontecimientos pasados, como el relato de los hechos memorables de las sociedades humanas; para lograr ese relato emplea fundamentalmente testimonios y documentos escritos. No se descarta la posibilidad de que sea transmitida por tradición oral a partir del mito, la leyenda y la fábula,

que relacionan el acontecer diario, las creencias y los hechos memorables que definen una sociedad y la consolidan.

Es lo que comúnmente se llama *historicismo*, que es la doctrina que busca que la historiografía esté fundamentada en hechos documentados, y a la vez una filosofía de la historia según la cual todas las expresiones de la cultura humana pueden explicarse por las condiciones sociales y el contexto histórico en que se dieron. La historiografía es el arte de escribir la historia, pero también puede ser el estudio crítico de la historia. Teatralmente hablando, la historia narrativa es la forma de recrear los sucesos y episodios de los seres humanos que los protagonizaron, por ello puede ser entendida como una fábula que puede construirse en la escena de múltiples formas—épica, naturalista, realista, abstracta, absurda.

La Escuela de los *Annales*⁴ cuestiona las tres columnas de la historiografía clásica positivista: la cronología, la individualidad y la política. Esto quiere decir que pone en duda el gran reparto de la historia y desmitifica al héroe. Ya no se dedica a los grandes hombres y sus sublimes acontecimientos, sino que privilegia el estudio de las formas amplias de la vida colectiva. Lo importante ahora es la acción del tiempo y no la perpetuación de las estructuras sociales.

Mientras que la historia dirige su mirada a los documentos escritos, para ratificar los acontecimientos conscientes y las acciones más explícitas del comportamiento social y de la cultura, el teatro poshistórico se dirige al estudio del comportamiento del inconsciente colectivo y para ello busca encontrar las relaciones entre historia y dramaturgia. Si bien la historia muestra hechos reales y acontecimientos que deben o pueden ser constatados, la dramaturgia muestra hechos que pueden ser tanto reales como inventados, es decir, está en relación con la historia cuando reconstituye un episodio pasado; pero cuando imagina la situación está en relación con la ciencia ficción.

En la dramaturgia clásica toda obra representa un momento histórico y se refiere a una temporalidad. Es

4 La Escuela de los *Annales* es una escuela historiográfica, denominada así por la publicación de la revista francesa *Annales d'histoire économique*, donde se publicaron por primera vez sus planteamientos. La escuela de los *Annales* se caracteriza por haber desarrollado una historia en la que se han incorporado otras ciencias sociales como la geografía, la sociología, la economía, la psicología social y la antropología.

de advertir, sin embargo, que es complicado trasladar un suceso histórico a la dramaturgia sin que sufra cambios, variaciones, interpretaciones modificaciones e incluso estilizaciones. Beatriz J. Risk⁵ en su libro *Posmodernismo y teatro en América Latina*, analiza cómo la dramaturgia tiende a expresar lo general, mientras que la historia se centra más en lo particular. Es un hecho que en la obra dramática no se puede restituir la totalidad de los hechos históricos, ya que la construcción dramática está atravesada por los principios estéticos y filosóficos del autor y la influencia que ejerce su medio sociocultural y su propia realidad. En los dramas históricos siempre sentimos la presencia del narrador historiador, que se vale de la épica para organizar los sucesos y contarlos o narrarlos al público. Es necesario entonces mostrar una historia en acción y ello va en detrimento de la precisión histórica, o más bien presenta otras alternativas para narrar en la escena, en que lo prioritario pueda dar la sensación de movimiento, y concentrar los conflictos sobre el comportamiento del personaje.

Según Pavis, en la dramaturgia clásica los autores se debaten entre dos tendencias: 1) intentar contar una historia de forma fidedigna y precisa. El dramaturgo entonces se parece al historiador o historiógrafo y tiene como principal interés reconstruir la supuesta realidad y para ello se ampara en los documentos de la época. 2) O el dramaturgo puede generalizar la acción y el comportamiento de los personajes para que nos resulten más familiares y reales, es decir, más humanos, y no se presenten como simples portavoces de la época referida. En esta perspectiva los personajes no alcanzan en realidad vida alguna.

Pero una tercera opción es privar al personaje de toda historicidad para hacer de él un personaje con pensamiento autónomo, con psicología propia y comportamiento específico, en que la perfección no tiene lugar. El conflicto, entonces, no será el de las fuerzas sociales, como en el caso del personaje histórico, sino el que se da entre individuos de complejas subjetividades y gran riqueza interior. En sentido general un autor dramático, quiéralo o no, debe tomarse ciertas licencias con la historia y escribir algunas inexactitudes.

No podemos olvidar que también es historia lo insignificante de la vida cotidiana. La historia de los grandes

5 El libro *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, de Beatriz J. Risk, explora en el capítulo II las relaciones entre la historia y el teatro. La autora, a su vez, retoma los planteamientos de Patrice Pavis en un conocido *Diccionario del Teatro*.

sucesos ya quizás no tenga ningún sentido para la escena, pues puede llegar a ser la representación de los aspectos terribles de la humanidad, como lo planteó y lo hizo de forma muy satírica el teatro del absurdo.

Intentando darle una posibilidad diferente a la dramaturgia es que hablamos de un teatro poshistórico como un teatro que resulta y es consecuencia de lo histórico, deriva de él; por lo tanto, no es una negación y un rechazo de la historia. Podríamos decir que el teatro poshistórico es el resultado de nuestra era, una era que se define por la evidencia de cambios profundos, tanto en el comportamiento del ser humano, como en la configuración de la cultura. Estos cambios inciden en la economía y la política y, por supuesto, en el arte y el teatro. Por eso, si hablamos de un teatro posdramático y poshistórico, debemos referirnos a él como posmoderno.

Vale la pena recordar que moderno deriva de la palabra latina 'modo' que significa "ahora mismo". Todo lo moderno está en una disputa oculta consigo mismo: si es moderno, es posterior a algo que ya no lo es; es decir, lo posmoderno podría significar "después del, pasado el ahora mismo".

El teatro poshistórico no es a-histórico, pues tiene en cuenta las circunstancias históricas, los contextos sociales y culturales y las condiciones geográficas. Pero si bien se alimenta de las condiciones sociales y culturales, cuestiona todos los componentes del acto teatral, y se somete a una constante experimentación; no se preocupa por la rentabilidad financiera ni el éxito, sino por el hecho teatral autónomo e independiente. Esta forma de teatro posibilita que el artista como tal se convierta en obra de arte.

Hemos atravesado por momentos interesantes para el teatro: el primero fue la crisis de la representación de la realidad; el segundo, la representación de lo impresentable que conduce a la abstracción; y el tercero es la no representación. ¿Pero si no es representación, es presentación? La dramaturgia actual está influenciada por la reflexividad; no significa sólo reflexionar sobre sí mismo, sino propugnar por una conciencia inmediata de lo que se escribe para la escena, se hace en la escena y se piensa en la escena; por ello la reflexividad le permite al teatro ser cínico, irónico e incluso irreverente. El teatro poshistórico está atravesado por tres grandes dilemas: representación-presentación, reproducción-producción, legitimación-legalización.

En la actualidad ya no es válido analizar el teatro desde la filosofía o desde la política, hay que situarse dentro del teatro para poder comprender al teatro. Como el concepto de metalenguaje, que nos permite analizar el lenguaje con el lenguaje mismo ("no podemos situarnos fuera del lenguaje para comprenderlo"), el metateatro contiene los elementos suficientes para realizar su propio análisis y propiciar su crítica autónoma.

Este teatro cuestiona el logocentrismo, o búsqueda deshonesto de la certeza según un punto amparado en un lenguaje racional perfecto, que represente perfectamente el mundo real. Cualquier objeto, cualquier situación y su esencia pueden ser representadas ante un sujeto. Las palabras serían la verdad de las cosas. Esto parece un sueño en que todo es claro y concreto, pero en realidad es una pesadilla, la pesadilla de la razón, donde se excluye, se reprime lo que es incierto, lo diferente, lo que no encaja. De alguna forma, la razón es indiferente al otro. No debemos olvidar que el teatro no se mueve en los ámbitos de la verdad sino de la verosimilitud, de lo que podría ser cierto, pero podría no serlo. En el teatro el sentido, el significado no es inherente a los signos, ni a la situación referida, sino lo que resulta de las relaciones entre ellos.

La supuesta verdad de que no hay nada fuera del texto se pone en duda. El texto teatral es un discurso extenso, es decir, todas las prácticas de interpretación incluyen el lenguaje escrito, pero no se limitan a él y en la escena todo sentido, toda interpretación es provisional y relativa porque no es verdadera, siempre puede referirse a la trama de situaciones del pasado y del presente: pero incluso esas tramas pueden no haber ocurrido y aparecer como creíbles en la escena.

En esta perspectiva la función del espectador o público es intentar develar los diferentes sentidos e interpretaciones subyacentes en la puesta en escena y que van más allá del texto escrito; lo que Derrida llamaría las representaciones ocultas. Es posible incluso que un espectador pueda encontrar interpretaciones en contravía al mismo texto y a las intenciones del autor, del grupo y de su director.

No hay una realidad unívoca. En el escenario nada es menos real por ser o no ser texto, por ser o no ser histórico, no hay un sólo sentido y no es posible una sola interpretación. ¿Qué es lo verdadero o lo falso en la escena? Esta pregunta debe permanecer abierta para el creador y para el público.

En arte, y más en teatro, la historia no es lineal, como lo expresa Aristóteles, no es una cronología de hechos inevitables que configuran una sucesión provista de sentido. El creador debe sacar a la luz lo que permanece suprimido o es inconsciente, o debe dar la posibilidad de que lo haga el espectador. En la escena no se cuenta una historia, sino una serie de múltiples sucesos históricos, verdaderos o no, que el espectador debe interpretar; o, de otra forma, el espectador hace su propia historia de lo visto en la escena.

El teatro vincula, quiéralo o no, al arte con el conocimiento y por lo tanto no es una confirmación de la historia, sino una articulación de sus límites y una posibilidad de entenderla como algo limitado que sólo da una versión de los hechos; de acuerdo a nuestro contexto, conocimiento, circunstancias y necesidades, haremos nuestra propia versión de la historia.

En teatro los logros de una generación no pasan automáticamente a la siguiente. El teatro es escéptico frente a las grandes narrativas que se han convertido en el paradigma de la humanidad. Ya no son primordiales los grandes héroes y los grandes iconos sociales, amparados en verdades universales, que sólo sirven para legitimar los proyectos políticos o científicos con que se pretende transformar el mundo a imagen y semejanza de unos pocos, pero que carecen de las condiciones reales para esta transformación.

Surge una pregunta interesante para el teatro: ¿Qué legitima las historias en el escenario? No hay otra opción que el sentido de credibilidad que se planteó desde el teatro milenario y se reconoce hasta nuestros días. En la escena no se pide ni se exige que los sucesos sean verdaderos, sino creíbles.

El teatro poshistórico no está desprovisto de historia ni de contexto, pero puede concentrar pasado, presente y futuro en un solo marco temporal, ofreciendo imágenes que evocan elementos múltiples, propiciando varias lecturas. Tampoco es un retrato pluralista de una realidad inexistente, como el que quiere homogenizar la globalización a partir de la imagen occidental como modelo ideal para toda la humanidad. El mercado universal y la industria cultural se confabulan para borrar la historia personal y cultural y transformar la identidad en un genérico.

La puesta en duda del pasado por medio del arte es uno de los fenómenos más característicos y chocantes del teatro dramático. La mayoría de las obras de este teatro se manifiestan en un pasado continuo sin relación orgánica con el pasado de la cultura, de los individuos y de

las personas del común; son como una caja de resonancia en que el presente se estimula a alta velocidad y el final es previsible. Por el contrario, el teatro poshistórico produce obras independientes de toda referencia, que no representan la realidad sino que presentan signos puros desconectados de una realidad concreta. La realidad de este teatro es autónoma por sí misma.

Las historias de los grandes eventos masificadores caen de facto en un consumismo que busca vender los saldos del pasado, retazos de una historia que no se quiere contar, que se utiliza por trozos según los intereses del mercado. Esto redundo en un continuo modernismo donde el ser humano como identidad no importa; lo que importa es lo que representa y lo que representa es un modelo ideal irrefutable, un modelo impuesto por las leyes del consumo.

Dramaturgia poshistórica o en diferencia

Lo posdramático no propugna por la desaparición del drama, como lo posmoderno no se ampara en la desaparición de la modernidad sino en su transformación. La dramaturgia poshistórica es el resultado de la historia —sin ella sería inconcebible— pero tiene la intención de hacer una relectura de sí misma, una reinterpretación de los sucesos escritos en los libros y de los acontecimientos mostrados ante nuestros ojos como verdaderos, auténticos, y difundidos como modelos ideales a seguir.

En la actualidad con frecuencia se plantean relaciones entre dramaturgia e historia, dramaturgia y cultura, dramaturgia y género, dramaturgia y conflicto social, dramaturgia y paz, dramaturgia y personalidad. Estos paradigmas han sido tratados de múltiples formas, pero como hemos visto, aún es complicado entender a qué se hace referencia cuando se habla de dramaturgia posmoderna. En términos concretos dramaturgia es el arte (o ciencia), de componer obras dramáticas o teatrales. De forma clásica se puede entender como la búsqueda de los principios apropiados para componer un texto para la escena. En la actualidad se habla de dramaturgia del texto, de la palabra, del actor, del director, del montaje, de la puesta en escena, del cuerpo. Aunque estas opciones amplían el espectro de su interpretación, generan un nuevo conflicto, pues el término se vuelve confuso, ambiguo, difícil de definir. El vacío quizá se debe a la ausencia en nuestros países de una herencia dramática. Debemos tener en cuenta que si bien se escribieron obras de teatro en América durante siglos, son escasas las aparecidas antes de la

primera mitad del siglo XX, y los años subsiguientes aún no nos permiten hablar con seguridad de una tradición dramática consolidada como movimiento representativo en el panorama internacional.

Tampoco hoy podemos hablar con precisión del oficio del dramaturgo. Hasta hace tan sólo pocos años se aceptaba sin discusión que el dramaturgo era la persona que escribía obras de teatro. Esto establecía una relación directa con la literatura. Los dramaturgos eran escritores, sin importar que estuviesen vinculados al teatro como acontecimiento práctico, como acción ejecutada por seres vivos (actores y actrices) en un espacio determinado llamado escenario, tablado o lugar de la representación.

Algunos estudiosos han intentado regresar a los postulados aristotélicos, y referir "drama" a su significado griego de "acto", asociándolo con el conflicto que relaciona a los personajes en la escena. Es decir, un drama conlleva una acción dramática o un enfrentamiento en el escenario, en un lugar y un espacio determinados. Si aceptamos esta resignificación de la palabra drama, estamos aproximándonos a lo amplio de su definición original, lo que nos permitiría postular una dramaturgia del actor, del director, del texto, de la palabra, del cuerpo, de la escena.

Arriesgando una definición, se puede proponer la dramaturgia poshistórica como la interacción de un conglomerado de símbolos, situaciones, personajes, acciones, lugares, tiempos, íconos, e incluso sucesos, que los que entienden el teatro como un acto de representación llamarían espectáculo, y quienes lo practican como un hecho participativo llamarían acontecimiento. Entonces dramaturgia poshistórica podría ser el conjunto de relaciones, reales o inventadas, conscientes o inconscientes, que propician y dan vida al suceso teatral. Estas relaciones pueden ser tan evidentes como las existentes entre un personaje y su texto, tan sutiles como las entabladas en el espacio entre personajes de diferentes estatus, tan misteriosas como las establecidas entre música, luces, vestuario, escenografía y el protagonista, o tan complejas como las que se dan entre el grupo de actores, el director y el público.

Nadie duda de que la dramaturgia sea un acto de comunicación entre el autor, el director, el grupo y los espectadores, mediado por un lenguaje poético. Pero el hecho teatral no es una comunicación convencional, según lo expresa Ferruccio Rossi-Landi en su artículo *Acción social y procedimiento dialéctico en el teatro*³, pues los elementos que en él participan no cumplen los

requisitos mínimos para que sea un acto comunicativo normal. Por ejemplo, el emisor es siempre emisor—en este caso el grupo de teatro (tanto actores, como director y autor); el receptor no tiene la posibilidad de convertirse en emisor—en este caso el público, que hasta en los espectáculos más participativos está siempre condicionado por los intereses del grupo. El mensaje, por su parte, no es lógico, ya que corresponde a criterios estéticos y en términos reales los códigos de la poética constantemente se truncan, varían, se metamorfosean, e incluso pueden llegar a ser incongruentes o abstractos, y por ello no dejar de seducir. Estos elementos, aunque participan siempre del acto comunicativo, lo hacen en el teatro de una forma especial y extra-cotidiana. Este criterio se cumple para el teatro que nació y se desarrolló en Europa y que hemos practicado durante más de cinco siglos, pero también se cumple para el teatro chino, hindú o japonés, e incluso para el teatro precolombino y con mayor certeza para el teatro posdramático o posmoderno.

Por lo general, los estudiosos y teóricos del teatro han aceptado una dramaturgia lineal, de fácil comprensión, sustentada en la historia: historias que se cuentan, cuentos con historias, historias argumentadas en la historia, historias sociales, políticas, recreativas; y la regular historia de la historia, en que para generar intensidad, suspenso y ritmo se ponen en el espacio escénico elementos llamativos y contrastados, accionados por personajes de fácil asimilación, que se desenvuelven en dramas coloridos, sonoros y visuales de gran espectacularidad. Se busca llamar la atención del público a como dé lugar, seducir al espectador por cualquier medio, así no se cuente con los recursos tecnológicos para lograr este objetivo. El espectáculo teatral está encaminado a atrapar la atención de un público, que se considera de hecho incapaz de crear su propia historia. Por eso se le envían mensajes, ideas, argumentos y consejos, que pueden ser asumidos con relativa facilidad, tanto racional como sentimentalmente. Se pretende, de manera manida y sin compasión, que el acto teatral propicie una identidad entre el grupo y el público, que genere una catarsis cultural, ya que lo fundamental es transmitir un mensaje, condicionar, convencer y, sobre todo, educar.

La dramaturgia, dentro de ese modelo, es la base necesaria de una supuesta identidad social, latinoamericana o nacional. Por ello en las obras predominan lugares comunes, discursos de fácil asimilación, lenguajes compartidos, símbolos claros y significados aceptados socialmente, que posibilitan el surgimiento de actos

representativos de la sociedad, elementos de identidad más o menos descifrables y aceptados sin discusión. Es lógico que la empatía actúe en dos direcciones: reconocer la obra como propia y reconocerse o identificarse con ella—y de paso perder la posibilidad de asumir una postura individual, de rescatar la diversidad y de promover la tan cantada diferencia.

Un ejemplo: en nuestros países se está promoviendo por esta época un tema común, el de la Independencia. Y sí, es una fecha significativa, pero da lugar a mucha demagogia intelectual, cultural y artística. Es paradójico que desde todos los sectores (derecha, ultraderecha, socialdemócratas, neoliberales, izquierda, centroizquierda, etc.) se realicen concursos, se lancen consignas, se apoyen obras con el temita. Sin embargo, cuando alguien pone en duda el valor de la nunca demasiado ponderada Independencia, se le señala como anarquista, como desadaptado, reaccionario o revisionista. Es sólo un ejemplo, claro está.

Pero qué pasaría si intentáramos entender la dramaturgia como un acto en diferencia social y cultural; como la reivindicación de lo mítico, como la puesta en duda de la verdad, como el rescate del inconsciente, como el límite entre lo conocido y lo desconocido, lo material y lo inmaterial, como lo ahistórico y lo poshistórico. Vale la pena recordar que la sociedad promueve de manera descarada la historia oficial y que las otras historias, la de los humildes, desadaptados, desclasados está por contarse. Así que también podríamos entender la dramaturgia como el intersticio entre lo oficial y lo informal, lo estatal y lo particular, lo público y lo privado.

No pretendo afirmar que esto sea una definición de dramaturgia; sólo quiero darme la posibilidad de proponerla de una manera disímil, algo así como una acción para disentir. Siendo justos, esa es la virtud de la posmodernidad. En la actualidad es posible hablar de dramaturgia como acto en diferencia y entonces sería, quizá, volver de alguna forma a Aristóteles, volver a su

▼ Registro de la obra "La geografía de los nervios", Director Carlos Araque. Fotografía: Mauricio, 2009.



planteamiento de drama como “drao”, como enfrentamiento, como conflicto.⁶

Podríamos arriesgarnos diciendo que nuestra dramaturgia puede ser un nuevo conjunto de signos, un lenguaje que cuestiona lo establecido, un arte que vuelve a sacudir los cimientos de nuestra cultura, de nuestra política, de nuestra tranquilidad; como lo fue en la antigua Grecia, Inglaterra, España, México y Perú, como lo sigue siendo en China y Japón, como lo es en India, y como se expresa con toda seguridad en nuestros países de forma marginal, discreta y subterránea, y que, claro, la oficialidad no podrá reconocer porque atenta contra su estabilidad.

Estoy convencido de que de cualquier forma no se trataría de un lenguaje convencional. Tendrá por necesidad que alimentarse de una original simbología, de unos signos inexplorados, de unos significados complejos y esto sólo se logrará con una nueva actitud hacia la creación artística (con una necesaria rebelión contra los modelos estatales y comerciales). Ello sí generará profundos e insospechados movimientos artísticos y estéticos que corresponderán a comportamientos vitales, que quizás tendrán como fin satisfacer necesidades escénicas imprescindibles. Debe salirse de necesidad de los cánones sociales y también de necesidad les exigirá a actores, actrices, directores y dramaturgos una nueva y particular forma de relacionarse, de ser, de estar en la cultura, en la sociedad y sobre todo en la escena.

La dramaturgia poshistórica abarcará un todo experimental, alternativo e investigador; quizá un laboratorio permanente donde se descifren nuevos personajes, se creen espacios inconcebibles en tiempos inimaginables, donde ocurran acciones desconocidas, sucesos misteriosos y hechos transgresores. No perdemos nada con intentar un espacio en que no existan oposiciones entre el adentro y el afuera, el espectador y el actor, el acto de creación y la vivencia, el público y el grupo, el dramaturgo y el director.

Una de las discusiones más emocionantes que rodean a la dramaturgia es la siguiente: ¿Se puede pensar en

6 Girogio Antei, semiólogo italiano y estudioso del teatro colombiano, publicó en su libro *Las rutas del teatro* un diccionario teatral y en él define drama en los siguientes términos: “En su primera acepción propuesta por Aristóteles, el término se refiere a la palabra drao (acto) e indica la composición literaria en que el autor no cuenta las vicisitudes de su personaje, sino que las pone directamente en conflicto o en enfrentamiento entre ellas”. En este sentido, cualquier tipo de acción escénica es drama.

una dramaturgia que niegue las influencias, los personajes del pasado o los dramaturgos anteriores, nuestros antecesores, cuasi nuestros progenitores escénicos? No, no se trata de atentar contra la historia, sino de ver otras opciones para interpretarla, vivenciarla, narrarla, actuarla y gozarla. En cuanto a las influencias, ¿qué otra cosa pueden ser sino la capacidad que tienen los grandes creadores de vivir a través de nosotros en el presente? Cuando hablamos de Esquilo, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Brecht, Chejov, Buenaventura o García, son ellos los que hablan por medio de nuestras palabras, actos, puestas, sentimientos y emociones. En nosotros está la capacidad de negarlos, manosearlos, hacerlos intocables idolatrándolos, o transformarlos reinterpretándolos, para que pertenezcan al presente inmediato y no queden olvidados en un pasado dudoso; es decir, con ellos podemos ahora experimentar en vida la capacidad de conjugar, confundir y revolver el pasado con el futuro.

Si prestamos atención a lo que ha sucedido hasta nuestros días, todo acto creativo cuestiona la historia en la medida que tiene la capacidad de transformarla. Uno de los errores crasos de los historiadores e historiadores anquilosados en el tiempo es pretender condenarnos a vivir en el pasado, cuando tenemos urgencia de vivir en el presente (de hecho lo hacemos). Vivir en el presente implica aceptar todo lo que hasta nosotros ha llegado, ya sea para negarlo, transformarlo o incorporarlo a nuestro quehacer. Esta acción equivale a proyectarnos hacia el futuro, sin temor a equivocaciones. Nuestra vida es la interrelación de varios tiempos que conjugan el pasado, el presente y el futuro; cada uno de las influencias son necesarias para transformarlas y re-utilizarlas.

Cuando afirmo que la dramaturgia es una acción que tiende y nos conduce hacia lo desconocido o hacia lo que está por crearse, es porque considero que todo acto poético, antes de ser puesto en escena, se encuentra oculto; tal vez ya existe en el imaginario colectivo, en las obras de nuestros antecesores, en nuestros progenitores, pero necesita el espacio propicio para manifestarse. La dramaturgia poshistórica podría ser la acción de crear *drama* (conflicto) para la vida y para la escena. Esos actos de hecho son independientes de una identidad social, nacional o latinoamericana, y estarían emparentados con una identidad étnica, cultural, mítica y esencial, y pueden llegar a existir con vida propia como teatro, gracias al trabajo sistemático y disciplinado, al rigor, a la búsqueda de nuevas posibilidades, al rompimiento sin temor con los

gustos del mercado, al cuestionamiento de las tendencias de moda o a la dudosa necesidad de venderse al mejor postor. Claro, todo esto necesita coraje, empeño, deseo y anhelo, ¿pero que es la creación sino eso?

En varias oportunidades he expresado simpatía por una estructura de grupo. El núcleo que sobreviva finalmente de ese grupo tendrá la opción de generar una dramaturgia en diferencia, una dramaturgia poshistórica. Es evidente que una persona sola puede crear imágenes propias, personajes inconfundibles, acciones irrepetibles, situaciones inconcebibles, lugares inimaginables. Al igual que un grupo que investiga y arriesga, un individuo puede generar un lenguaje propio y autónomo, que la historia oficial no podrá negar, que los estetas no podrán ocultar, que los estudiosos tendrán que reconocer. El concepto de dramaturgia poshistórica será entonces aplicable a los grupos e individuos que tengan la sagacidad de practicar un teatro para vivirlo plenamente en el momento que se realice y que pertenezca a todos los que participan en el acontecimiento de manera activa; esto incluye de necesidad al público.

Otro de los errores crasos de los historiógrafos e historiadores es creer que podemos construir nuestras vidas a partir de datos, fechas y anécdotas. No estamos condenados a hacer obras que alimenten la famosa conciencia social, la dudosa identidad cultural. ¿Qué otra cosa es la identidad social en la actualidad sino el respaldo incondicional a la globalización?

Para no descartar la posibilidad de una discusión o debate sobre una probable dramaturgia local, nacional o latinoamericana, quiero manifestar que esta debe estar sustentada en la diversidad, en la aceptación de la divergencia, en la comprensión y entendimiento del otro y la otredad. Nada más lejano al concepto de dramaturgia poshistórica que el criterio de homogenización; no hay posibilidad de transformación cuando se piensa en copiar estilos, esquemas o tendencias.

El descubrimiento y reconocimiento de estos principios, el posterior trabajo riguroso y sistemático sobre ellos para variarlos, diferenciarlos y transformarlos, la búsqueda incansable de espacios inconcebibles, serán la base sólida para intentar una dramaturgia creativa, autónoma, sagaz, contradictoria, problematizadora, que ponga en duda el sistema, la sociedad, la cultura y el individuo. Esto no es una exigencia del ahora. Las dramaturgias que han logrado trascender son aquellas que han hecho tambalear el sistema en que se desarrollaron, la cultura que les dio vida y el sector que los protegió.

Referencias

Antei, Giorgio. *Las rutas del teatro*. Bogotá: Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.

Artaud, Antonin (1971). *Mensajes revolucionarios*. Madrid: Fundamentos.

_____ (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Lehmann, Hans Theis (1999). *Post-Dramsko Gledalisce*. Alemania: Maska.

Pavis, Patrice (1990). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós

Rizk, Beatriz (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina*. Minnesota: The State of Iberoamerican Studies Series.