

Dicotomía: Ser en la escena - estar en la escena. Diferencias, proximidades y divergencias

Carlos Araque Osorio

Facultad de Artes, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

<https://orcid.org/0000-0002-1825-8662> 

caraqueoso@gmail.com



e-ISSN: 3028-9718



Carlos Araque Osorio, 2024.
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Araque, C. (2024).
Dicotomía: Ser en la escena estar en la escena. Diferencias, proximidades y divergencias. *Liminal*, 1(2), a2. <https://doi.org/10.69746/liminal.a2>

Revisado por pares
Recibido: 10/06/2024
Aceptado: 19/12/2024

Resumen

El presente texto reflexiona de manera crítica-artística sobre una dicotomía que en la actualidad teatral genera controversia: representación-presentación: Esta es analizada desde un enfoque histórico, poético y práctico. La investigación destaca cómo el teatro contemporáneo ha desafiado las convenciones tradicionales al involucrar activamente al espectador en el proceso escénico. Esta participación del público como 'partícipe' o 'testigo' transforma la experiencia teatral en un evento colaborativo y co-creativo, donde la barrera entre actriz/actor y espectador-testigo se difumina. Este enfoque no sólo redefine la relación entre la obra y su audiencia, sino que también plantea interrogantes sobre la naturaleza misma de la actuación y su propósito en la sociedad contemporánea.

Palabras clave: Artes escénicas, Artistas interpretativos, Escena, Obra de teatro, Presentación, Representación, Representación artística, Teatro contemporáneo, Teatro posdramático.

Dicotomía: estar na cena estar na cena. Diferenças, proximidades e divergências

Resumo

O presente texto reflete de forma crítico-artística sobre uma dicotomia que, na atualidade teatral, gera controvérsia: representação-apresentação. Esta é analisada a partir de uma abordagem histórica, poética e prática. La pesquisa leva a destacar como o teatro contemporâneo desafiou as convenções tradicionais ao envolver ativamente o espectador no processo performático. Esta participação do público como 'participante' ou 'testemunha' transforma a experiência teatral num evento colaborativo e cocriativo, onde a barreira entre ator e espectador se esbate. Esta abordagem não só redefine a relação entre a peça e o seu público, mas também levanta questões sobre a própria natureza do teatro e o seu propósito na sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Apresentação, Artes cênicas, Artistas interpretativos, Cena, Representação, Representação artística, Teatro contemporâneo, Teatro pós-dramático.

Abstract

This text offers a critical-artistic reflection on a dichotomy that currently generates controversy in the theatrical field: representation–presentation. It is analyzed from a historical, poetic, and practical perspective. This search leads to highlighting how contemporary theater has challenged traditional conventions by actively involving the spectator in the performing process. This participation of the public as a 'participant' or 'witness' transforms the theatrical experience into a collaborative and co-creative event, where the barrier between actor and spectator is blurred. This approach not only redefines the relationship between the play and its audience, but also raises questions about the very nature of theater and its purpose in contemporary society.

Keywords: Artistic representation, Contemporary theater, Interpretive artists, Performing arts, Post-dramatic theater, Presentation, Representation, Stage, Theatrical performances.

Introducción

Desde el año 2013 vengo investigando las aproximaciones, distanciamientos, diferencias y similitudes entre los conceptos representar y presentar, los cuales, desde mi perspectiva y a partir de diversos postulados actuales cuestionan la escena euro-centrista. Lo expresado y vivenciado por Artaud en la primera mitad del siglo XX, sin duda cuestiona y pone en duda la escena contemporánea de la cual formo parte y por ello he retomado este debate en varias oportunidades.

La búsqueda por la comprensión teórica nos presenta discusiones sobre temas fundamentales del hecho teatral, como la relación con el espectador, con los intérpretes, con la puesta en escena, el texto teatral y el personaje, lo que conlleva a una investigación que, aunque no encuentra una resolución definitiva, plantea un escenario liminal, donde los contornos se difuminan. Esta perspectiva no pretende una respuesta definitiva o definición única de los conceptos presentar-representar, pero sí intenta posicionarse en procura de una reflexión activa que aporte al fenómeno teatral en la contemporaneidad.

Acercamiento conceptual

El debate entre presentación y representación¹, aunque no es nuevo, se intensifica con el surgimiento del concepto de teatro posdramático, el cual, para concretarse, pone en duda conceptos como conflicto, personaje, representación y otros elementos, así como también al mismo teatro clásico, regido por las unidades de acción, espacio y tiempo planteadas por Aristóteles. Es importante destacar que no se pregona por la desaparición del teatro clásico, sino que este es cuestionado como la manera dominante de asumir el acontecimiento teatral. En consonancia con una discusión propositiva, la posmodernidad propició lineamientos esenciales en la gestación de otras alternativas escénicas y facilitó diversas posibilidades de asumir el teatro en la actualidad. Sin embargo, lo llamado teatro posdramático también tiene la opción de caer en la irresolución, pues se genera un espacio de aceptación donde todo es posible. Este es su punto más cuestionable, donde los peligros más latentes son la bifurcación de los discursos sin un apoyo teórico sólido o la concepción de que estamos en una eterna hiperrealidad, que en ocasiones permite mostrar en escena, por ejemplo, los estragos de la guerra y la violencia, al lado de un humor demasiado ligero.

No estoy en contra el humor, pues considero que la risa es, en esencia, rebeldía, lo que la convierte, por momentos, en un estímulo contra el infortunio o en un homenaje contra las normas impuestas desde la iniquidad. Sin duda, es sucesora de las invectivas culturales y de las acciones simbólicas, tan necesarias en el teatro, y ha sido utilizada para mermar los padecimientos de las infelicidades, permitiéndonos aflorar en esas formas de comportamiento poético que indagamos en lo que entendemos como contemporaneidad. Sin embargo, también nos puede conducir al lugar común. Solo para rescatarla y evitar homogenizarla como algo perverso, recordemos a Georges Minois quien la define en los siguientes términos:

¹ Vengo explorando la relación entre la presentación y la representación en el teatro desde el año 2013, cuando publiqué el libro *Dramaturgia en diferencia, Teatro poshistórico*. Retomé con decisión el tema en 2019 cuando en el grupo Vendimia Teatro y en complicidad con María Fernanda Sarmiento Bonilla, Cristina Alejandra Jiménez y Clara Angelica Contreras Camacho, ejecutamos el proyecto de investigación-creación “Presentar-Representar, cuatro perspectivas en el fallecido ojo de vidrio”, financiado por la Universidad Distrital de Bogotá. Volvimos a insistir en estos planteamientos con Clara Angélica Contreras en un artículo actualizado y publicado, virtualmente (E-Book) por la *Editorial Argus* de Argentina en septiembre del 2024. Estas publicaciones se pueden consultar de forma física o virtual.

Comportamiento divino que a veces puede llevar al hombre casi a la locura, constituye una fuerza misteriosa que, ritualizada en la fiesta, permite entrar en contacto con los dioses, actualizar periódicamente el caos original y, de esta forma, reproducir el acto creador que instaura un nuevo orden social mediante el sacrificio del rey burlesco. (Minois, 2015, p. 50)

Desde esta perspectiva, la risa ha sido de vital importancia en el arte y, en el transcurrir de los siglos, constituye una parte fundamental del teatro de presentación, ya que asocia lo histórico con lo coetáneo y lo real con lo imaginado. Pero, lo trágico y lo doloroso, para varios perseverantes, son lo que aún hoy define uno de los pilares de la teatralidad.

Pero ni la risa, lo cómico, lo farsesco, lo melodramático, ni el sentido trágico definen lo clásico, lo contemporáneo, lo posmoderno, la representación o la presentación. Y así nos cueste aceptarlo, ni siquiera el concepto mismo de dramaturgia, pues en la actualidad sería cuestionable hablar solo de dramaturgia cuando nos referimos a un sinnúmero de sucesos que pueden ser determinados como artes escénicas expandidas o teatro liminal.

Sin embargo, la dramaturgia ha tenido un gran recorrido práctico en nuestra historia teatral. La danza, por ejemplo, es más antigua que la escritura y en especial que la escritura dramática. Recordemos, solo como un ejemplo, que en occidente los dramas griegos ya estaban implícitos en obras literarias como *la Ilíada*, *la odisea*, *la Eneida*, *la Teogonía*, los himnos homéricos y los ditirambos, y que fue a partir de estas obras que se configuraron como piezas para ser representadas.

En Asia, el nacimiento del teatro está asociado a textos ancestrales como el *Rig-Veda* o *el Mahabharata*. En China, el origen de las artes escénicas —danza, poesía, teatro y música— está asociado a los Cuatro libros del Confucionismo: *Gran saber*, *Doctrina de la medianía*, *Analectas* y *Mencio*. En Japón, aunque en principio se cree que fue una cultura ágrafa, se tiene referencia de que la poesía y el teatro —y entre ellos, el Kabuki— dieron origen a la dramaturgia y a la representación que se consolidó en el siglo XIV y XV. En América, como es predecible, el *Popol Vuh* tiene una estrecha relación con dramas como *El Rabinal Achí* o *La y sus cuatrocientas hijas*, obras de las cuales se tiene noticia desde mucho antes de la invasión española.

Entonces, las artes escénicas expandidas pueden ser, en esencia, acción, efecto de crear, componer, escenificar y representar un drama para convertirlo en espectáculo teatral. En la contemporaneidad suele equipararse no solo al hecho de montar una obra de teatro, sino también con la creación de otros espectáculos de las artes escénicas como la danza (¿danza-teatro, teatro-danza?), la ópera, pantomima, teatro corporal (¿gestual, físico, circo?), el pasacalle, la comparsa, e incluso la performance. En esta dirección, la dramaturgia contemporánea, más que consolidar un escrito, es un diseño que pretende armonizar la escritura escénica siguiendo una ascendencia creativa en consonancia con los diferentes elementos que configuran la puesta en escena, sin discriminar que se trate de presentación o de representación.

El debate puede extenderse también a términos como puesta en práctica, puesta en escena, montaje, intervención artística, instalación y otras posibilidades. Sin embargo, definamos los contornos de nuestra percepción para no caer en el totalitarismo de la razón y el pensamiento.

Presentación- representación y el texto dramático.

Importante citar a Patrice Pavis:

La oposición presentación/representación, resulta útil para diferenciar estilos de actuación, y de puesta en escena. Los dos paradigmas suelen utilizarse, sobre todo en el uso del inglés de los adjetivos presentational/representational, (presentacional/representacional), y abren perspectivas críticas importantes. (Pavis, 2016, p. 288)²

² Es maravilloso ver como Patrice Pavis continua su propuesta de intentar definir una terminología teatral en su segundo *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, en su versión en francés en 2014 y editado por Paso de Gato en español en 2016.

Lo presentacional, como es claro, busca alejarse de los efectos y de la imitación de una supuesta realidad, ya que incluso se trata de presentarse a sí mismo. Los límites entre actor/actriz y persona tienden a desaparecer. Por el contrario, lo representacional tiende a imitar la vida, se sustenta en los efectos de realidad y en una supuesta autenticidad en la que actores y actrices se esconden detrás del personaje.

Si exploramos las relaciones en la contemporaneidad entre el teatro de representación y el de presentación, se nos presentan diversas formas de interpretarlos. El de representación, de una manera escueta, lo podríamos entender como el que se argumenta en el drama sustentado en la acción y la situación. Algunos teóricos insisten en entender el drama como la situación donde prevalecen acciones tensas y conflictivas y se remiten al texto escrito, ubicándolo en el territorio de la literatura. El teatro de representación podría ser entonces el que se argumenta en el texto escrito para ser actuado.

Si lo entendemos así, estaríamos hablando no solo del teatro de Occidente a partir de Grecia, sino de categorías teatrales de Oceanía, Oriente (tanto en China, como en Japón e India) y en otros lugares como la América actual y la prehispánica, en la que este tipo de teatro ha tenido y tiene una existencia regular y significativa, que inclusive aún hoy se conserva, como es el caso del teatro de muñecos, de marionetas, de sombras o el que combina este tipo de posibilidades.

A partir del siglo XVIII, y específicamente en el XIX, el teatro de representación se empieza a definir como la forma que fortaleció un sentido de arte burgués, donde se debatían los problemas más profundos de la humanidad por medio de personajes de aguda seriedad e inspiración social. En ese sentido, el teatro operaba como una especie de catarsis, confesionario y pago de deudas morales, económicas y psicológicas.

Con el transcurso de la historia, y el devenir del siglo XX, se comenzó a llamar teatro dramático al que se argumentaba en el texto escrito y recurría a la palabra para plantear sus conflictos, situaciones y desenlaces. Ya en la segunda mitad del siglo XX, Patrice Pavis³ lo define en estos términos:

Lo dramático es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra las tensiones de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace (catástrofe o resolución cómica) y que sugiere que el espectador quede cautivado por la acción. (Pavis, 1998, p. 144)

El teatro de representación está sustentado en el conflicto y la acción que realizan los personajes en un lugar determinado, y consiste, como lo definió hace más de veinte siglos Aristóteles, en la imitación de una acción de carácter elevado, realizada por personajes en acción, y no por medio de una narración. Al suscitar piedad, compasión o pánico, consiguen la expiación de las emociones, los sentimientos o las culpas. Se podrá debatir sobre la vigencia o actualidad del teatro de representación en estos términos, pero lo cierto es que no excluye otras maneras de concebirlo.

Entonces, el teatro de representación deriva del texto, lo cual nos permite reconocer que se puede hablar de dramaturgia del autor, pero no por ello se opone o va en contravía al teatro de la imagen, gestual, físico, de objetos, de sombras y muñecos, y otras formas teatrales, en donde dramaturgias como la de la actriz o de la puesta en escena juegan un papel importante.

El arte de la composición dramática. En el teatro en la actualidad este término abarca todo escrito o reflexión sobre el hecho teatral; desde la poética, la técnica, y las condiciones propias de la representación, se trate de la obra de una época o de un género o de un autor. La dramaturgia clásica estéticamente considerada, es aquella basada en la acción, la cual es analizada como la evolución de un sistema orgánico de tensiones entre personajes. (Martínez, 2012, pp. 114/115)⁴

³ Aunque Patrice Pavis en su Diccionario del Teatro no dedica un aparte al teatro dramático, si lo menciona y lo argumenta comparándolo con el teatro épico en su aparte dedicado a lo Dramático y Épico.

⁴ Este fue el planteamiento sobre el concepto de dramaturgia en la actualidad de Gilberto Martínez. (q.e.p.d). Se comprende sin embargo, que el mismo concepto evoluciona y cambia constantemente, por ello limitarlo a la escritura de texto o al lenguaje escrito es un despropósito o una falta de información y de referencias actualizadas, ya que en la actualidad hablamos de dramaturgia del actor, del espacio, de la escenografía, de la música, etc.

Martínez nos invita, en este texto, a reflexionar sobre el concepto de puesta en escena que está asociado con la instalación del director de escena encargado de la organización del espectáculo teatral con el conjunto de los medios de interpretación como lo son la decoración, iluminación, música, trabajo con los actores, atmósferas, ritmos y tiempos.

El teatro de representación no se limita al teatro de texto ni a un teatro aristotélico, sino que abarca muchas de las expresiones y manifestaciones escénicas contemporáneas. Está de más afirmar que el teatro de texto, sin embargo, y a pesar de la crítica y de sus detractores, sigue vigente, es contemporáneo y se seguirá produciendo, escribiendo, creando y mostrando al público, espectador o testigo. Esto no quiere decir que no se pueda realizar o plantear un teatro con características que cuestionen su lógica.

Pero plantear un teatro que transgrede un modelo tradicional no solamente implica descifrar su funcionamiento. Se requiere, además, su conocimiento para pretender variar su estructura básica. Ello supone que es un proceso que debe ser analizado desde un contexto académico, pedagógico y creativo, y que, fundamentalmente, su resultado debe impactar al espectador y, como toda producción artística, debe ser criticado, valorado, analizado y cuestionado —claro está, sin descalificarlo—.

Y precisamente por esto es que las escuelas posibilitan que los/las estudiantes de actuación y dirección utilicen como objeto y tengan como fundamento en su formación el estudio del teatro de representación, pues es el paradigma que caracteriza el teatro universal, desde Esquilo hasta Santiago García, pasando por Shakespeare, Lope de Vega, Pirandello, Brecht, Beckett o Sam Shepard, e incluso hasta dramaturgos tan contemporáneos como Perla Szumacher, Jaime Chabaud, Sabina Berman, Theodoros Terzopoulos, David Mamet o Romeo Castellucci, entre otros.

En todos los autores que transitan un espacio de tiempo bastante significativo, existe un común denominador: su construcción creativa no está solo argumentada en las unidades de acción tiempo y espacio, sino también en el manejo técnico de la actuación por parte de los/las intérpretes, a quienes se les pide el conocimiento, la adecuación y el perfeccionamiento de sus herramientas de trabajo, que son el cuerpo y la voz, asociados a los sentimientos y emociones.

Y esto ya es un cambio sustancial en el teatro de representación contemporáneo, pues en épocas pasadas, el autor por lo general escribía sus textos de manera independiente de quienes lo fueran a asumir en la escena. Incluso, en algunas ocasiones, el escritor de obras de teatro componía en soledad. Caso muy diferente al actual, en donde casi siempre el dramaturgo escribe para sí mismo o para unas personas en concreto a quienes conoce, y asume que comprenderán sus planteamientos y perspectivas creativas.

Sin embargo, una herencia primordial del teatro de representación, en relación con la contemporaneidad, es que se sigue sosteniendo en la relación cuerpo, voz y sentimientos, pues en ella se argumenta la más esencial y visible forma de comunicación que tiene el arte escénico.

Las personas, con la ayuda de la técnica, se transforman y cambian en el escenario, adoptando aquello que se pretende comunicar por medio del texto, pero su principal elemento es la expresión sensible —cuerpo, voz, emociones—, que puede llevarlas a construir un personaje sobre la escena y a manifestarse por medio de múltiples lenguajes visuales, auditivos y sensitivos. Estos no siempre derivan en la construcción de un personaje complejo, sino que pueden ser también una caricatura, un esbozo o un 'chicle', en el que lo fundamental no es que sea verdadero sino creíble.

En oposición al enfoque del entrenamiento del actor fundamentado en la búsqueda del dominio del cuerpo-instrumento (tendencia dualista), encontramos otra tendencia fundamentada en la idea de unidad dinámica del cuerpo. Un entrenamiento que no propone el dominio del instrumento cuerpo sino que busca eliminar los obstáculos que bloquean el proceso creador del actor y su comunicación. (Carvajal Montoya, 2007, p. 39)⁵

⁵ "Hacia un marco teórico del training o entrenamiento en la formación del actor", es el título de la investigación de Marleny Carvajal Montoya, en el cual manifiesta que el actor debe desarrollar la interacción entre el cuerpo y la mente, para desplegar la capacidad de someter 'algo' al control de la voluntad personal, si quiere tener un acertado desempeño en el teatro contemporáneo.

Marleny Carvajal Montoya nos hace partícipes de ese debate tan actual, que consiste en tener en cuenta como nos aproximamos a nuestro cuerpo, no solo en el momento de la representación, sino en su preparación. Nos sugiere que no hablamos del entrenamiento solo para un teatro en el que los personajes son importantes, sino que este criterio se extiende hacia opciones contemporáneas de la teatralidad.

En el teatro de representación actual, actores y actrices deben, por lo tanto, utilizar cuerpo, voz y emociones con un manejo adecuado, en la medida exacta, y con el ritmo requerido por la propuesta escénica y para ello deben tener las condiciones y la disposición necesaria. Las diversas técnicas del teatro de representación permiten a actores y directores el reconocimiento de las capacidades, posibilidades y deficiencias del cuerpo, la voz y las emociones en el escenario.

Ya no se trata solo de construir un personaje: se debe expresar con todo el ser, lo cual es diferente a moverse y hablar diferente en un espacio determinado. Cuando se está expresando con la intención de comunicar en un espacio artístico, se asume un camino de selección, de aceptación o de rechazo, que implica un minucioso proceso de autodisciplina. La actriz, el actor se convierte en observador/a metódico/a de su comportamiento, sus sentimientos y emociones, con la posibilidad de reconocer carencias, virtudes, convirtiendo las dificultades en herramientas de trabajo y en práctica cotidiana.

En esa dirección, en la representación no podríamos hablar solo de teatro dramático, corporal, gestual, naturalista, didáctico, de cámara, de calle, etc. Preferimos asumirlo como una unidad psicotécnica, entendida como la relación vital que existe entre el actor, el actuante, la persona o el personaje, quien, utilizando su cuerpo, voz y emoción entra en concordancia, por medio de procesos de comunicación⁶ no formales, con el público, el espectador, el testigo, o el partícipe.

Desde otra lógica, podemos argumentar el ser y estar en el teatro de representación partiendo de conceptos como el de Ruiz:

La figura del actor como un elemento angular que permite renovar la concepción teatral en su conjunto, que erige el oficio de la actuación como un espacio de investigación artística y antropológica sin igual, desde el cual poder consolidar, contradecir o poner en duda la estructura social, política y cultural de la sociedad. El legado de los maestros del siglo XX puede leerse como una invitación a continuar este camino en los tiempos venideros, a priori nada propicios para un arte artesanal como es el del actor. Su memoria entonces no producirá el dolor improductivo de la nostalgia, será más bien un susurro que nos impulse a explorar nuevos caminos acompañados por el estimulante bagaje de la herencia. (2012, p. 530)⁷

El planeamiento de Ruiz nos recuerda de nuevo el poder y el encanto del quehacer visto como un acto artesanal y que por necesidad tiene que transformarse, mutar. Aunque recoge la herencia de los maestros del pasado, está obligado a proyectarse hacia el futuro: un futuro incierto, lleno de exigencias e incógnitas y, sobre todo, de problemas, donde el teatro de representación está ligado al comercio, la industria, y produce nerviosismo y presión ante el temor al fracaso o al hecho de no poder sobrevivir.

En el teatro de representación contemporáneo, actores y actrices deben prestar atención y cuidado a su propia lógica corporal y vocal, para descubrir que está cargada de emociones, deseos, objetivos, sentimientos, contenidos y propósitos. No podemos olvidar que, comparado con otras alternativas artísticas como el cine, la televisión, el circo, o el performance, el teatro puede tender a verse como un evento casi que medieval, y es por ello que cada día las exigencias para los/las actuantes son más afinadas, determinadas y sobre todo exactas.

⁶ En nuestro proceso hablamos de comunicación no formal en la medida en que ya no nos referimos a esa forma de comunicación en la cual hay un emisor, un mensaje y un receptor. Esta estructura se trastoca y se complementa con otros elementos que participan en el proceso comunicativo, como por ejemplo el código, el medio, el referente, el contexto, el canal, el signo o el estado emotivo del actor-personaje.

⁷ Se considera que quien ha indagado en el desarrollo y perspectiva del actor en el siglo XX ha sido Borja Ruiz y su texto *El arte del actor en el siglo XX*. Es un referente obligado para cualquier tipo de análisis que se quiera hacer sobre el tema en el presente.

Teatro posdramático y la presentación

Entonces: ¿se trata de un personaje en la escena o de un actor que utiliza elementos como vestuario, máscara, objetos, para construir un universo incluyente? Esto implica que es la actriz quien participa de un suceso que incluye un público que no son espectadores tradicionales, pues es con ellos y desde ellos que se construye el evento. Por eso, es necesario estudiar algunas otras opciones como la que deriva del teatro de presentación.

En la definición de teatro de presentación existe un debate amplio y fructífero, ya que el teatro llamado posdramático acoge gran cantidad de manifestaciones que tienen que ver con la instalación, la performance, el *happening*, el circo, los malabares, los pasacalles, la acrobacia; en fin, la presentación intenta concebirse como una amplia gama de manifestaciones escénicas, teatrales y parateatrales. Muchas manifestaciones escénicas, incluso concebidas como espectáculos de masas, se acogen o enmarcan en esta categoría.

En la actualidad, varias concentraciones teatrales se definen como teatro de presentación, o pretenden clasificarse con este rótulo. Sin embargo, si nos atenemos un poco a lo que el Alemán Hans-Thies Lehmann plantea, el teatro posdramático hace referencia a las expresiones teatrales contemporáneas que declaran la crisis del personaje, del conflicto, de la situación, e incluso la crisis del drama en sí. Además, pone en duda el mismo teatro como propuesta estética declarando que:

Un análisis de la impresionante ampliación que ha tenido lugar en el concepto de teatro: lo ha sido, entre otras cosas (transitables), como instalación, paseo urbano, teatro-danza o performance, y su aproximación se ha propuesto como una prueba o un debate. Por encima de todo, desplazó el centro de atención desde el producto teatral terminado hacia la situación, que une a todos los participantes en el acontecimiento teatral: tanto a los actores como a los asistentes. Por lo general, el teatro sigue trabajando en todos estos casos con el lenguaje, tanto con textos dramáticos como con textos no-dramáticos. Utiliza documentación y escritos para consolidarse como un espacio de conciencia política y de memoria. En la etapa actual coexisten el teatro dramático y el posdramático. (Lehmann, 2013, p. 14)⁸

Hay algo que es muy importante en relación no solo con lo posdramático, sino con la contemporaneidad, y es que el actor o la actriz vuelve a ser el centro del suceso y acontecimiento teatral. De esta forma, el texto dramático comienza a dejar de ser lo prioritario, y vuelve a ser trascendental el cuerpo del actor, la presencia, la forma de interpretar. Incluso, ya no se trata solo de interpretar un personaje como ocurre en el teatro de representación, sino por medio de los estados, de la presencia. No es el personaje el que se ve en la escena, sino la actriz o el actor, y ya no hablamos de representación sino de presentación, como no hablamos de personajes, sino de actores o de actantes en la escena.

Es innegable que estamos asistiendo a una transformación de la escena contemporánea en lo que se refiere a esa relación persona/personaje. Incluso algunos hablan de una crisis del personaje enmarcada en un dilema del teatro tradicional, lo que conlleva a una evolución del teatro y de las artes escénicas.

Es un poco extraño; si bien artes como la literatura y el cine también están mutando, en ellas no se pone en duda la existencia del personaje. Ahora bien, si analizamos la evolución del teatro, nos encontraremos con que el personaje ha ido evolucionando, cambiando y acoplándose a las circunstancias, los contextos y las situaciones de cada momento histórico y lugar.

En el siglo XXI asistimos a la disgregación⁹ del personaje más que a su crisis, ya que se reivindica el estado emotivo, la persona, el actante, en fin, todo aquello que intenta eliminar el sentido de ficción y centrarse en el concepto de presentación:

⁸ El libro *El Teatro posdramático* es un ensayo dispendioso y abierto, que tiene la intención de acoger varias de las propuestas escénicas de mitad y finales del siglo XX. Explora conceptos, perspectivas, autores, obras, y categorías teatrales, permitiendo un análisis, sino, sobre todo, un diagnóstico en esta era de culturas industriales y comerciales dominadas por los medios masivos de comunicación.

⁹ Entendida como la desunión de las partes que configuran el todo, más con la destrucción del todo es disgregar para volver a asociar.

El personaje no tiene valor en tanto que aparición ficticia, ya no crea ilusión: sobre la escena no aparecen más que cuerpos de intensidad y de oralidad. El mismo tiempo también es cierto que de ninguna manera podemos reconocer la desaparición imaginaria del personaje, puesto que las voces alternativamente yuxtapuestas, sincopadas, entremezcladas, que tejen la partitura, terminan a menudo, a pesar de todo, por revelarse más o menos identificables. (Ryngaert y Sermon, 2016, p. 61)¹⁰

Pero tengamos en cuenta que quien habita un escenario en la contemporaneidad está impulsado, ya sea por una búsqueda constante del movimiento o por una necesidad de inmovilidad. Al crear un espacio diferente al de escenario-platea, también crea la posibilidad de asociar estas dos tendencias en busca de nuevas posibilidades del desplazamiento y la inmovilidad.

En el teatro de presentación, lo que más se ha transformado es el texto. Recordemos que, en el teatro de representación, el drama escrito es una estructura didáctica y dialogal, donde cada uno de los parlamentos de los personajes hace avanzar la acción y tiene una repercusión en el conflicto. Para ello, es necesario que el espectador comprenda el tipo de comunicación que se quiere establecer con él. Es claro que no es una comunicación necesariamente histórica, pero sí relacional, pues si no se establece un vínculo entre lo que ocurre en la escena y quienes fungen como espectadores-partícipes, no se puede dar el hecho teatral. Por lo tanto, el texto y su manejo son fundamentales para este tipo de teatro.

En la presentación, el texto no es el elemento esencial sobre el que se apoya el hecho teatral. Es más bien una nueva instalación de la oralidad y la palabra, donde se yuxtaponen diversos estilos, lenguajes, formas narrativas y maneras de escribir, que no cumplen necesariamente con la idea de diálogo y no contienen un comienzo y un fin claros, posibilitando cruces de lenguajes y estilos.

En el lugar de la presentación, aparecen discursos acompañados de intertextos, textos silenciosos, textos del cuerpo y de la imagen. Se decodifica el texto para ponerlo en consonancia con otros elementos importantes de la escena, como la música, la escenografía, las sombras, las luces o los efectos visuales que no requieren de un personaje para ser emitidos, y por ello precisamente se convirtieron en formas de expresión muy importantes en la escena.

En la presentación se piensa muchas veces en la idea de performer. De hecho, se habla con frecuencia de performer en oposición al personaje, que en algunas lógicas, debe ser revalorizado o renombrado, dado que el performance en este momento puede ser cualquier actividad que alguien observe, escuche o disfrute en un lugar denominado como escénico o escogido como lugar de presentación. Este es un gran dilema si hablamos de teatro de presentación. De cualquier forma, tendríamos que regirnos por unos postulados, unos criterios y unos conceptos estéticos, unas convicciones y unas características.

El teatro, muy a pesar de que algunos quieran desconocerlo, tiene unas características y ocurre en un lugar determinado, hay un emisor que sienta una postura, pone en público sus criterios, sus conceptos, su forma particular de ver el mundo, y hay un receptor, que lo disfruta, lo observa, lo critica, lo analiza; pero fundamentalmente hay una forma particular de emitir un discurso o un mensaje estético. Es decir, hay una forma de regulación, de ordenamiento o de presentación de los sucesos.

Rossi-Landi (1976), en su obra *Semiótica y Estética*, planteó que en el hecho teatral los actuantes o personajes, siempre tendrán la sartén por el mango y orientarán el evento hacia sus intereses. Sólo en muy contadas ocasiones el receptor tendrá la opción de convertirse en quien maneja la situación o en emisor del discurso, y lo hará con las mismas condiciones de como lo haría quien inicialmente concibió el acontecimiento escénico.

En la contemporaneidad y en el teatro de presentación, aquello que llamamos receptor tiene el poder y la condición de convertirse en emisor, de tal manera que estos roles con frecuencia se trastocan. Lo que

¹⁰ El personaje teatral contemporáneo, libro de Jean-Pierre Ryngaert y Julio Sermon, plantean la descomposición y recomposición del personaje. En algunos casos tomaré estas dos categorías para explicar mi postura; sin embargo, como siempre, se tratará de una interpretación.

llamamos performance también tiene algunas de estas características, pero para hablar de teatro y no de performance, debemos tener en cuenta ciertas particularidades específicas que conllevan a realizar un dibujo claro de si se trata de actrices/actores o personajes. Igualmente, es fundamental clarificar si actuamos desde los estados emotivos, si lo que queremos es concretar una situación, si nos interesa poner sobre la escena un problema, o si lo importante sigue siendo el conflicto.

En realidad, es difícil creer que en determinadas épocas solo ha existido un teatro dramático. Como en la contemporaneidad han existido otras formas de lo escénico, otras maneras de teatralidad. Siempre ha existido la posibilidad de crear en la escena no solo desde el texto. Se puede hacer una puesta partiendo de la hoja de un árbol, una imagen, una idea, un sueño que no necesariamente se transmite por medio de un texto escrito.

Si observamos con cuidado, Artaud, Meyerhold, Craig y otros investigadores escénicos que desarrollaron planteamientos anteriores a los de Hans-Thies Lehmann (2013), crearon desde esta perspectiva. Un ejemplo de ello es Péter Szondi, en quien Lehmann se basó para teorizar sobre teatro posdramático, y quien argumentó en la necesidad de otras posibilidades para el arte escénico.

No se puede desconocer que en esa búsqueda han surgido otras posibilidades de preparación, para actrices y actores, por ejemplo, en Grotowski, Barba, Tadeuz Kantor, Uta Hagen, Yoshi Oida o Harold Guskin, solo para nombrar algunos de los que nos influyen día tras día.

Como lo manifiestan Ryngaert y Sermon¹¹ el actor:

Permanece a cargo, la mayor parte del tiempo de un juego y de un imaginario para construir, a pesar de los cortocircuitos de la ficción y de las diferencias de estilo. Raramente, el actor elige la neutralidad definitiva, no está desprovisto de emociones. Con la memoria de la escena, apuntaremos algunos fenómenos de la relación actor-texto-personaje, tal como se presenta en las escrituras que tocan los límites de las tradiciones y de los hábitos dramaturgicos de la encarnación. (2016, p.177)

Desde esta perspectiva, surge una pregunta: ¿para hacer teatro de presentación se requiere de una propuesta especial de actuación y de preparación para la escena para la actuación e indagando conceptos específicos que justifiquen su comportamiento en la escena?

No tenemos todavía los elementos suficientes para una respuesta asertiva. Lo cierto es que consideramos que deberíamos hacer una división, no entre teatro de representación y de presentación, sino entre teatro y artes escénicas, propiciando como una especie de genérico donde muchas manifestaciones estéticas pueden ser entendidas como artes escénicas: performance, *happening*, instalación, arte *underground*, pasacalle, comparsa, circo-teatro, danza-teatro, etc. De esta manera, promovemos una categoría que llamaremos propiamente teatro de participación, en la cual ubicamos el teatro de presentación y de representación.

Teatro de participación

Desde una mirada un poco sesgada, se podría afirmar que la opción de participación en el suceso teatral es solo del espectador que, al abandonar su estado de pasividad, se le invita a estar presente, decide formar parte del evento o lo hace por su propia iniciativa. Considero que en la contemporaneidad esa forma de proceder se ha configurado a partir de un acuerdo inconsciente entre el grupo que ofrenda la obra y los que hacen acto de presencia y forman parte dinámica del montaje, liberándose de su condición de voyeristas y configurándose como testigo, cómplice, e incluso coautor del suceso.

Y esto está comenzando a operar no solo para el teatro ritual, sino para diversas formas de realizar las puestas en escena; desde el teatro político, hasta el sensorial y el de inmersión, desde el teatro ceremonial, pasando por el itinerante, el conductista, hasta el convivial, donde se rescatan elementos del carnaval y de la fiesta para plasmar la puesta en escena.

¹¹ En ese fructífero debate sobre el actor y el personaje, los autores plantean una postura absolutamente contemporánea, y es que quizá estamos intentando pretender que el personaje desaparece, o tiende a desaparecer, cuando en realidad como ocurre en toda la teatralidad, se transforma y se acomoda a las nuevas exigencias.

Desde mi perspectiva, me llama la atención que lo que definimos como público o espectador, está siempre. Entonces, ¿para qué desconocerlo u ocultarlo por medio de una cuarta pared o un estado de negación?, ¿No sería más apropiado incluirlo en el acontecimiento e invitarlo a que forme parte de lo que ocurre en la escena?

Entonces, el Teatro de Participación es el que involucra conscientemente al espectador en el suceso, lo invita a ser parte fundamental del sumario creativo. Le posibilita los elementos necesarios para dejar de ser el receptor de un proceso de comunicación formal, y lo invita a convertirse en un emisor activo en un proceso de creatividad estética.

Esa es una gran virtud del presente escénico, en el que, de manera innegable, existen tendencias que intentan asociar lo dramático con lo posdramático, lo clásico con las vanguardias, lo contemporáneo con lo clásico, lo alternativo con lo establecido. Es claro que, en algunas de estas categorías podríamos instalar propuestas en las cuales los espectadores se convierten en partícipes como parte vital de la profesión.

Corroboro, que el teatro no tiene que ver con un pensamiento o una idea, sino con el oficio, con el hacer. Es una profesión reconocible, identificable, digna y que requiere de una formación específica para que actores y actrices adquieran los elementos que les permitan ejercerla con dignidad y ética, teniendo en cuenta a todos/as las/los integrantes del incidente.

Tampoco podemos desconocer que se generaron otras múltiples posibilidades para la escena, que se potencializaron cuando resurgieron y se asociaron con el teatro, nuevos elementos como la danza, el circo, la acrobacia, los malabares, el ilusionismo, el baile tradicional asociados a la actuación.

En el siglo XXI, parece que el actor y la actriz corren el riesgo de ser reemplazados e incluso aplastados por la tecnología y la maquinaria. Es por ello, precisamente, que se debe preservar la capacidad creadora y la 'capacidad artesanal' para que el teatro como arte vivo pueda subsistir, consolidarse, evolucionar y plantear nuevas alternativas para la sociedad.

Por ello, se vuelve importante lo que plantea Ileana Diéguez en su texto *Escenarios Liminales*:

Un estudio sobre las teatralidades que emergen en situaciones de liminalidad, inmersas en el “entre” del tejido cultural y atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas, tiene que reflexionar sobre la naturaleza convivial de sus eventos. Las experiencias liminales implican de una u otra manera experiencias de socialización y convivialidad. (Diéguez, 2014, p. 45)¹²

Desde estas, otras miradas, pretendo propiciar debates sobre la presentación y la representación, sobre lo dramático y los posdramático, sobre lo clásico, lo experimental y lo experiencial. De pronto nos equivoquemos, pero esa es la dificultad, o mejor es ese camino del riesgo el que deseamos transitar.

En otro espacio continuaremos con los debates entre presentación y participación y en cómo las escuelas de formación son los escenarios más propicios para lidiar y generar debates conceptuales y teóricos que amplíen las discusiones. En esto radicaría la eficacia de un teatro proyectado hacia el futuro, que exige una intervención política, estética y artística en ese estamento que hemos llamado hasta ahora público o espectador.

Para continuar con el debate.

La relación entre la presentación y la representación en el contexto del teatro contemporáneo encuentra escenarios en los que se acercan y otros en los que se distancian y diferencian con vehemencia. Si bien, tradicionalmente se ha entendido que la representación implica una evocación simbólica de la realidad, mientras que la presentación se centra en asumir la realidad desde la poética y la aparente verdad en un espacio teatral o escénico; en la práctica, estas categorías pueden ser mucho más fluidas y ambiguas.

En muchas producciones contemporáneas, se mezclan elementos de ambos enfoques, desafiando las expectativas del público o partícipe y cuestionando las fronteras entre lo real y lo ficticio. Todo parte del debate ya presente desde el siglo XIX, época en la que comienza a instalarse la relación entre arte y vida.

¹² A partir de los postulados de Víctor Turner, Ileana Diéguez plantea la teoría de los escenarios liminales y los relaciona con conceptos como las políticas del cuerpo, las tramas de la memoria, las prácticas de la visibilidad y el teatro trascendido.

Esto es importante porque aparece el dilema, la dicotomía entre que se puede exhibir en la escena, no solamente artístico sino también ético, que para muchos está atravesado por la pregunta: ¿cuál sería el deber-ser del artista escénico?

Pero esta pregunta tiene, a su vez, múltiples respuestas: algunas de índole moral, otras de índole estético, e incluso se puede abordar desde posturas metafísicas o, en otros casos, desde posturas y criterios políticos. Todo depende de las fibras sensibles o de los discursos racionales que se quieren plantear e instalar en la escena. Es decir, vuelve a aparecer la pregunta de Rossi-Landi, (1976): ¿cuál es la función social del teatro? Pero, a su vez, también podríamos preguntar en la contemporaneidad: ¿debe el teatro y las artes escénicas cumplir una función social y política determinada?

Independiente de lo que se bosqueje en la escena, considero que el teatro debe conservar su emancipación, su autonomía, tanto de las otras artes, de conceptos ideológicos, como de su estructuración a partir de modelos derivados de las ciencias sociales y políticas, incidiendo en la vida y realidad, en pro de la transformación social y en la evolución creativa de sus hacedores/as.

Preguntarse sobre las diferencias, proximidades y divergencias en la presentación-representación en las artes escénicas es generar tensiones entre conceptos, argumentaciones y posturas éticas, estéticas y artísticas. No sólo en relación con los elementos a los cuales hace referencia, como los símbolos, las lecturas, las formas de hacer y de crear, es decir desde los objetos que las configuran, sino fundamentalmente por los sujetos que los realizan y concretan: actores/actrices, directores/directoras, dramaturgos/dramaturgas, a los/las cuales les podemos preguntar: ¿qué es lo que presentan y a quienes presentan?, así mismos, ¿Nos hablan directamente de sus vidas, o sin transformarse nos hablan de la vida de otros y otras?

Porque aquí, como ya lo he comentado en otros escritos existe una diferencia sensible; una opción es alguien que sin transformarse nos habla, nos relata, nos muestra, nos induzca por medio de acciones o actividades a sus propias experiencias. Y otra diferente es cuando esa misma persona sin transmutarse nos induce a la vida y acciones de otras y otros, ¿hace una presentación de sí mismo, una auto-representación o hace una presentación de otro/otra? ¿Tiene una actriz, un actor el derecho y la posibilidad de convertir la escena en una especie de confesionario e intentar conmovernos con su propia existencia o esto es ya de facto una especie de hiperrealismo más propio de la psicología que de las artes?

Algo que también genera debate, es el asunto de la representación, que por principio puede llegar a entenderse como el transformarse, ya que, si representa, damos por hecho que nos está induciendo en el universo de otros y otras, incluso de seres inexistentes. Pero, ¿no puede ser una representación de sí mismo, o es necesariamente una representación de otros/otras? Nos lleva a pensar que se está refiriendo a temas universales como la desigualdad, la injusticia, la piedad, la opresión, el amor, la muerte, lo que nos permite pensar que el arte es una forma de resistencia o de cuestionamiento al poder y sus diferentes matices.

Pero el debate tiene más aristas. Creo que no hay tanto problema con aceptar que uno/una como actor/actriz puede representarse a sí mismo, porque puede entenderse como una acción ególatra, o como un acto narcisista, y no está mal poder incluso interpretarlo así, pero innegablemente es un derecho, como el mismo que poseen los grandes pintores de hacer su autorretrato o de los escritores de escribir su autobiografía¹³. Pero, esto es diferente a hacer la biografía o el retrato de otra/otro, porque aquí ya estamos introduciéndonos en el territorio de la política e incluso puede convertirse en una cuestión jurídica. ¿Hablo con verdad de la vida de otros y otras o interpretar sus vivencias? No vamos a caer en la trampa de que el teatro siempre será una interpretación, que en esencia lo es, pero ¿qué pasa cuando quiero interpretar la vida de otros/otras?, ¿Tengo ese derecho, lo hago con su aceptación y aprobación o lo utilizo para criticarlos sin su consentimiento?¹⁴

¹³ Ese camino autobiográfico lo experimenté con la obra “El espectro que soy yo”, en la cual relato parte de mis vivencias infantiles, juveniles y de madurez. No me interesaba hablar sobre mí con verdad absoluta pues en la creación dramaturgica la ficción juega un papel importante, no solo cuando uno habla de la propia vida, sino que cuando hay altos márgenes de invención también hay creatividad.

¹⁴ Este territorio lo he abordado en obras como “La Geografía de los nervios”, texto sobre el dramaturgo, poeta y escritor francés Antonin Artaud. ¿Qué contar de su vida, como hacerlo sin banalizar su existencia, como abordarlo sin tergiversarlo? Dilemas en realidad difíciles de solucionar, pero más difícil puede resultar construir un texto y una puesta en escena sobre una persona cercana que atravesó o que todavía atraviesa nuestras vidas, como es el caso de la obra “El rostro Feliz del hombre muerto”, monólogo sobre la

Cuando es el camino de la representación, el asunto es más permisible, dado que esta implica una interpretación y ella puede ser más o menos verídica cuando se refiere a acontecimientos que ocurrieron, o inventada como producto de la creatividad de un autor. Será ya un problema de ética y creatividad la forma en que se representan los sucesos, porque en las artes escénicas y esencialmente en el escenario lo fundamental no es la verdad sino la credibilidad.

Transito de un dilema político a una cuestión ficcional y hasta metafísica, porque, entonces, también deberíamos preguntarnos: ¿cuál es la correcta, la apropiada, la verídica representación e interpretación? Pregunta que necesariamente nos está conduciendo a una crisis de la representación; pero este es un tema que debe tratarse en otros ensayos.

Participo de la postura de que ninguna representación es la correcta, pero esta respuesta es muy difusa. Por ejemplo, esa idea de que nada es correcto y todo vale es lo que también está llevando a la presentación a una profunda crisis, por ejemplo, con el performance, donde ya no es posible preguntar por los contenidos ni por las formas, sino por las maneras de afectación de los espacios sensibles.

Claro todo esto nos conduce y, perdón por la insistencia con las preguntas: ¿cuál es el teatro verdadero, o cual es la verdad en el teatro? Se que la pregunta no es la misma, pero si se asocian y se complementan, y sin duda nos está conduciendo a lugares compartidos. Porque en el fuero personal de un artista de la escena ese *deber ser* es más un asunto de intimidad que de obligación social. Pero cuando es un arte como el nuestro, que para existir debe convertirse en acontecimiento público, entonces el deber ser compromete a todas/os los que participan en el suceso, sobre todo cuando intentamos hacer un teatro de participación en el que el espectador se diluye entre el testigo y el público se convierte en el partícipe.

Creemos, por nuestra formación, que la problemática de la verdad es más una cuestión de creencia e incluso de fe, que de obligación, pero no es algo que pueda mover los hilos creativos de los/las artistas escénicos, porque no se trata de ser correctos, sino creativos.

Cuando se hace una obra escénica y se orienta a indicar cómo se debería hacer, considero que el camino no es el apropiado. Lo que se debería indagar es que están intentando hacer los artistas y si lo están haciendo poéticamente, porque no se trata de que ellos/ellas repliquen lo que nos gusta ver en la escena, sino que nos induzcan a otras posibilidades estéticas y creativas.

Sin mayores reparos podríamos, comprender que cuando la crítica a la presentación o a la representación no tiene en cuenta lo que él/la otra quiere hacer, sino que se centra en 'lo que quiero ver', empieza a operar como una disertación moralizante, conductista y enajenante, y ya no es una alternativa crítica, sino una idealización política del oficio.

La dificultad aparece, por ejemplo, cuando hacemos teatro de presentación, que se refiere al 'yo hago, yo digo, yo planteo', es decir, cuando el artista se convierte en objeto y sujeto de su propia creación y no reafirma la posición de los otros sino su propia postura. Lo cual, en la actualidad, no es solo una necesidad, sino una premura para poder generar nuevas formas de empoderamiento y visibilización de la propia obra, que, a su vez, se convierte en una nueva proclama de la política en el arte y no del arte como una herramienta cultural de la política.

En última instancia, la pretensión final de este texto invita a reflexionar sobre el papel del teatro en la sociedad contemporánea y sobre cómo las prácticas teatrales pueden responder a las necesidades y aspiraciones del público-partícipe actual. A medida que el teatro continúa evolucionando y adaptándose a un mundo en constante cambio, es fundamental mantener un diálogo abierto y receptivo sobre las posibilidades y los desafíos que enfrenta nuestro quehacer artístico en el siglo XXI.

vida y creación de Gilma Mora Prieto, o como ocurre con la obra "La mujer transmutada" texto que pretende narrar parte de la vida de Clara Angélica Contreras Camacho, quien está viva, sigue acompañando, da sus opiniones, hace sus comentarios y puede establecer un juicio de valor sobre esta creación.

Contribución de autoría:

Carlos Araque Osorio es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés:

Ninguno.

Financiamiento:

Autofinanciado.

Referencias

- Araque, C., (2013). *Dramaturgia en diferencia, Teatro Poshistórico*. Editorial Universidad Distrital de Bogotá.
- Araque Osorio, C., Sarmiento Bonilla, M. F., Jiménez Gómez, C. A., & Contreras Camacho, C. A. (2019). *Presentar-Representar. Cuatro perspectivas en El fallecido ojo de vidrio*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Araque, C., & Contreras Camacho, C. (2023). *¿Representar, presentar o ninguna de los dos?* Editorial Argus-a. E-book. <https://argus-a.org/ebook/794-escritos-sobre-la-actuacion-contemporanea.html>
- Asociación de Academias de la Lengua Española, & Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la lengua española*. <http://dle.rae.es/?w=diccionario> consultado el: 10 de enero de 2024.
- Carvajal Montoya, M. (2015). *El entrenamiento del actor en el siglo XX*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Contreras Camacho, C. (2019). *A direção teatral na América Latina: Narrativas da formação na universidade pública* (Tesis de doctorado). Universidade Federal de Uberlândia. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/24492>
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales*. Editorial Paso de Gato.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Ediciones Cendeac.
- Martínez, G. (2012). *Apostillas: Memoria teatral*. Fondo Editorial Universitario, EAFIT.
- Minois, G. (2015). *Historia de la risa y de la burla: De la Antigüedad a la Edad Media* (J. Brash, Trad.). Ficticia.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*. Editorial Paso de Gato.
- Rossi-Landi, F. (1976). *Semiótica y estética*. Nueva Visión. <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf>
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai.
- Ryngaert, J., & Sermon, J. (2016). *El personaje teatral contemporáneo: Descomposición y recomposición*. Editorial Paso de Gato.