

Por una escritura de juego

André Felipe (dramaturgo y director – Brasil)

En su libro *¿El teatro es necesario?*¹, el teórico francés Denis Guénoun afirma que “en el escenario de hoy solo nos resta el juego de los actores”². Para Guénoun, pensar la experiencia teatral centrada en la idea de juego, es hablar de un teatro que ya no es simplemente determinado por los parámetros del drama y se fundamenta principalmente en su dimensión presente, en la presentación antes de la representación. Bajo esta perspectiva, el teatro deja de ser el espacio de la pura catarsis, diversión, aprendizaje o identificación. En la búsqueda por la necesidad que fundamenta la existencia del teatro contemporáneo, Guénoun encuentra el juego.

Sin embargo, el teórico francés es breve en sus planteos sobre el terreno de la dramaturgia. Si el teatro requiere nuevos parámetros y pone en un segundo plano aquello que anteriormente lo instituía, me pregunto en qué lugar se ubica el arte de la escritura teatral hoy. ¿Es posible y necesario jugar con la escritura? ¿Cómo se estructura una escritura del juego?

En este texto buscaré plantear brevemente las perspectivas de una dramaturgia basada en una idea de juego³, articulando las proposiciones de Guénoun con las teorías modernas y contemporáneas de la dramaturgia; teniendo en cuenta la “crisis del drama” diagnosticada por Szondi y los subsecuentes conceptos de dramaturgia rapsódica (Sarrazac), posdramática (Lehman), con especial atención a la estética performativa (Féral / Fischer-Lichte).

Vuelvo al pensamiento de Guénoun construido en la hipótesis de que el teatro hoy se constituye en el juego a través de lo que llama “exhibición íntegra”. Saturado el sistema de ilusión de la forma dramática, el teatro se dirige a la efectuación de una lógica de juego y, aunque todavía flirtea con los principios dramáticos de línea narrativa, personificación imaginaria, conflicto y pueda producir ocasionales instantes de identificación, busca su sentido en su condición misma de presencia.

La escena teatral contemporánea encuentra estrategias de presencia en elementos que justamente subrayan la exposición de los cuerpos en escena y el correr del tiempo presente – tales como la exposición de los artificios de la escena, la

¹ Usaré la versión brasilera del libro de Guénoun, con las citas traducidas por mí al español.

² GUÉNOUN, p.130.

³ El texto forma parte de una investigación más amplia – la tesis “El juego y la escritura teatral”, presentada al Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) en Mayo de 2013 para optar por el título de Magíster en Dramaturgia, con la dirección de Julia Elena Sagaseta y jurado compuesto por Ana Alvarado y Susana Torres Molina.

confusión entre realidad y ficción, el riesgo físico, la inclusión del espectador como partícipe, etc. Mi cuestión se concentra justamente en el siguiente problema: ¿de qué manera la dramaturgia puede contribuir para el presente requerido por esta escena?

Guénoun sostiene la idea, con la cual estoy conforme, de que la dramaturgia debe instaurarse como una escritura de juego, alejándose de los principios que instituyen la forma dramática. De esta forma, para iluminar el carácter de juego que pretendo destacar en el terreno de la escritura teatral, hablaré de una *dramaturgia de juego*.

Más allá del hecho de que idiomas como el inglés, el francés, el alemán y el árabe no distinguen los verbos “jugar” y “actuar”, hay muchas definiciones para la palabra juego y su denominación en el campo teatral. Seguramente sirve a diferentes propósitos. Sin embargo, vuelvo a la teoría clásica de juego de Johan Huizinga que en su libro *Homo ludens* (1938) se basa en la idea de que gran parte del hacer del hombre no es más que un jugar y define su concepto bajo los siguientes principios:

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente.⁴

Así que la actividad del juego se define por la limitación de tiempo y espacio, el reglamento, la libertad (puesto que es una ocupación voluntaria), su finalidad en sí misma, los sentimientos de tensión y alegría, su diferenciación de la vida cotidiana y también por su posibilidad de repetición – características que podrían fácilmente transponerse a la definición de la actividad teatral. De hecho, además de comparar el concepto de juego a los rituales antropológicos, al derecho, a la guerra y a la filosofía, Huizinga se detiene sobre las formas artísticas, como la poesía, la música y la danza, referenciando brevemente el teatro, haciendo hincapié en el juego poético con las palabras y el hecho de que la actividad teatral se constituye en acciones.

Remarco como central la característica de limitación de tiempo y espacio, por implicar el carácter presente del juego. Al delimitarse un campo preciso para la actividad libre de los jugadores, se determina un mundo temporario que solo puede desplegarse en acciones presentes, que a su vez determinan el desarrollo del juego.

⁴ HUIZINGA, p.43-44

En la definición del teatro performativo, Féral señala que el teatro aspira a producir evento, acontecimiento⁵. La investigadora francesa retoma los principios del *performer* organizados por Richard Schechner de (1) ser/estar (*being*) o comportarse (*to behave*), (2) hacer (*doing*) y (3) mostrar lo que se hace (*showing the doing*), que tanto pueden servir a un juego, una práctica ritualista o a una obra teatral. En estos verbos encuentra la estética de la presencia, de la presentación, de la performatividad, de una experiencia que instauro su singularidad en el acontecimiento presente.

Como nos hace acordar Guénoun, el juego del acontecimiento teatral es singular, porque es el juego de la presentación, la exhibición, requiriendo una comunidad de personas que lo mire – como bien expresa el término alemán *Schauspiel* para espectáculo, que literalmente significa juego de mirar (*schauen*=mirar y *spiel*=juego). De esta forma, para que pueda tener lugar el juego teatral, los actores y espectadores deben reunirse dentro de unos límites temporales y espaciales determinados.

La teórica alemana Erika Fischer-Lichte señala que la producción y la recepción en el teatro transcurren simultáneamente, y definiendo el teatro a través de los principios del juego, describe la medialidad de la puesta en escena:

Ya que la puesta en escena representa una forma particular de interacción *face to face*, los procesos de la puesta en escena y de la percepción se implican, pues, mutuamente. Juntos crean las reglas del juego, según las cuales todos los participantes, actores y espectadores juegan el juego de la representación. De este modo las condiciones de la comunicación de una representación teatral pueden describirse y determinarse como las reglas constitutivas de un juego; un juego sin embargo, cuyas reglas en determinadas circunstancias pueden ser modificadas durante su transcurso, y que queda abierto a intervenciones por parte de los actores y los espectadores. Las reglas son válidas en tanto que sean ejecutadas.⁶

Así, en un teatro de juego, el espectador también es parte de la jugada, su mirada no es solamente teórica o identificadora, sino activa. En la hipótesis de Guénoun, la necesidad de la mirada teatral es una necesidad jugadora, que acompaña el juego de los jugadores en posición también de jugar⁷, de quien entrega su propia existencia a este acto compartido presente, construido mutuamente.

⁵ FÉRAL. 2008

⁶ FISCHER-LICHTE, 2012

⁷ GUÉNOUN, p.149.

Una dramaturgia de juego, por lo tanto, es aquella que está al servicio del carácter presente y compartido. Pero esta relación puede ocurrir de las formas más variadas, desde la instancia de la escritura a una relación más cercana a la escena.

También rescato el pensamiento de Viviescas, que entiende la performatividad como la capacidad de la obra de construir su propio sistema de referencia estética en el proceso mismo de su construcción⁸. El dramaturgo colombiano se inspira en el concepto de estética de fuerzas de su conterráneo Jaime Alejandro Rodríguez, que al diferenciarse de la estética de formas – que transmite cierta estructura social y de conocimiento y la presenta de determinada manera (lo dramático, lo épico, etc.) –, integra el proceso creativo y receptivo convirtiendo la obra de arte en un espacio de participación y juego.

Así, consideraré como representante de una dramaturgia de juego, desde obras que rompen con las formalidades de la forma dramática, exigiendo un “gesto creador” por parte de los artistas que lo van a poner en escena, textos que juegan específicamente con el lenguaje, hasta textos producidos junto a los actores y la concepción de la escena (la escenografía, la luz, el sonido, etc.) y estructuras dramáticas que permitan la intervención de los actores en escena, del público y del espacio.

Sin embargo, es importante tener en cuenta, ya que estamos considerando el texto como parte de un entramado constituido entre los varios componentes de la escena, que la dramaturgia no determinará la totalidad de la obra. Como recuerda Silvia Fernandes, completando a Féral (en su cuestión sobre las categorías de los textos): “Son las modalidades de integración del texto a los otros elementos de la representación que nos permiten decir a que categoría la puesta en escena pertenece y de qué forma trata el texto”.⁹ Por lo tanto, acá no se pretende categorizar un nuevo modelo en el cual la dramaturgia determina la escena (esto más bien sería volver al lugar propuesto por el drama absoluto), pero sí apuntar a formas diversas de contribuir desde la función del dramaturgo a una escena interesada en el encuentro (haciendo eco a Grotowski) y el acontecimiento presente y que construya sus propias formas de presentación. Aunque, evidentemente, como hemos visto, los estudios sobre la escena y la dramaturgia contemporáneas se mezclen todo el tiempo.

Rupturas de forma

⁸ VIVIESCAS, p.54.

⁹ FERNANDES, p.160.

*No hay reglas; solo hay medios; solo hay armas.
(En la soledad de los campos de algodón, Koltès)¹⁰*

Hace décadas que el texto dramático puro ya no es la forma privilegiada en el escenario teatral. Pasadas (y presentes) las diversas reformas del drama, las textualidades de la escena son plurales, comprendiendo diversas posibilidades. Theresia Birkenhauer resume la cuestión:

Textos en prosa, novelas, epopeyas, poemas, radiodramas: todo tipo de texto es “realizado” en el escenario, sin pasar por una “dramatización” en el sentido usual – el Viejo Testamento así como el *bestseller* de la última temporada, guiones de películas o textos de autores famosos que no fueron escritos para el escenario.¹¹

Igualmente los texto dramáticos, inclusive los clásicos, no son necesariamente tomados por sus características de género de diálogo y conflicto, como cartilla transcrita a la escena.

Así, como hemos visto, los textos teatrales toman formas diversas, rompiendo la gráfica condicionada por el drama e hibridizándose con otros géneros literarios y no literarios construyen sus propios sistemas de referencia – como podemos ver en la dramaturgia simbolista, las piezas paisaje (*landscape plays*) de Gertrude Stein, en Heiner Müller, Koltès, Sarah Kane y gran parte de las obras teatrales contemporáneas.

De esta forma, al no utilizarse de un sistema formal de normas preconcebidas, los textos exigen un “gesto creador” de los artistas que lo van a poner en escena. Los textos sirven como pretexto (uno entre los varios posibles) a la dramaturgia espectacular de obras cuyo proceso es parte del hecho de poner en juego (*mise-en-jeu*) estos textos, en una creación compartida entre dramaturgo, director, actores, etc.

Como ilustra Heiner Müller, el texto es “una formación rocosa, un material que puede asumir apariencias distintas, dependiendo del ángulo de luz o del tiempo”¹². No hay, en esta perspectiva, una manera precisa de poner en escena los textos.

En su obra *Descripción de un cuadro* (1984), por ejemplo, definida por las didascalias como una “explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta”, Müller compone un texto absolutamente descriptivo, donde detalla un paisaje estático, ofreciendo múltiples posibilidades de una misma imagen. El texto no se estructura en diálogos, sus personajes anónimos (una mujer, un hombre y pájaros) son apenas narrados así como son poco detalladas las tensiones entre ellos, su forma más bien se

¹⁰ KOLTÈS, p.166.

¹¹ BIRKENHAUER, p.1.

¹² BIRKENHAUER, p.9.

asemeja a la de un pequeño cuento o de una larga didascalia de descripción de espacio. Además, como en otros textos suyos, el texto cita a otras textualidades, desde la pieza Noh *Kumasaka* a *Los pájaros* de Hitchcock.

También en *Agreste* (2004), obra del dramaturgo brasileño Newton Moreno inspirada en la estructura popular de los contadores de historia del nordeste de Brasil, podemos ver otro ejemplo de desconstrucción de la forma dramática. Centrado en la figura del personaje Contador(a), el texto se despliega en voces y personajes, que pueden ser representadas por el narrador mismo o por otros actores en una posible puesta.

Por otro lado, inclusive la forma dramática puede ser tomada como referente de una nueva estructura, como un modelo a ser quebrado por un sistema propio creado por la obra misma. Rafael Spregelburd, inspirado por el filósofo Eduardo Del Estal, habla del sistema de causalidad del drama para describir como se deriva el sistema que le interesa particularmente, en formas más complejas de causalidad¹³. Según el dramaturgo, hay obras que tienen una estructura de causalidad predecible, “son este tipo de obra que si alguien tose en la primera escena es porque muere de tuberculosis en la última”. A continuación, están las obras ejemplificadas por los movimientos de vanguardia (especialmente el dadaísmo, el surrealismo o bien las primeras experiencias de la *performance art*), que tienen una estructura en la que no se puede proyectar ningún tipo de expectativa, ya que pueden proceder de cualquier lado y de esta forma también reducir su sentido. Y finalmente están las obras, que a él le interesan como dramaturgo, donde se toma el primer sistema de causalidad (que asocio a la forma dramática) para que sea fracturado en el transcurso de la obra, dando lugar a lo inesperado y a una forma donde estalla lo desconocido, yendo más allá de los significados y las palabras.

Juegos de lenguaje

*Pregunto a las palabras que quedan, sueño, despertar, noche, mañana. Nada saben decir. (Fin de partida, Beckett).*¹⁴

En el momento que el teatro rompe con un sistema de representación mimético, el contenido dramático y la fábula son reemplazados por estrategias que evidencien el significante en lugar de los significados. En las experiencias más extremas, como hemos visto, por un lado el teatro saca el texto y la palabra,

¹³ Rafael Spregelburd en conferencia al TEDx Buenos Aires, 2010.

¹⁴ BECKETT.

fortaleciendo la corporeidad y los otros componentes de la escena e inversamente, por otro lado, busca desde la palabra romper con su significado, jugando con la materialidad misma del lenguaje, acercándose a la escritura poética.

El llamado teatro del absurdo y sus representantes, buscando una lógica diversa a la del mundo concreto del drama, se detuvieron sobre un trabajo especial con la palabra, jugando con la asociación libre de palabras y su textura, volumen y ritmo. También más recientemente los trabajos de dramaturgos como el francés Valère Novarina – quien dice que escribe con los oídos – o el brasileño Roberto Alvim, trabajan con la materialidad de la palabra. Claramente, estas experiencias se van a conectar a toda una corriente de vanguardia del siglo XX, que encontró en la palabra el desafío de alejarse de la imitación figurativa, pasando por las experiencias expresionistas, simbolistas y surrealistas (desde Alfred Jarry a la ya citada Gertrude Stein).

Sin embargo, el trabajo con la palabra, no impedirá que la palabra también encuentre significados, en la tensión entre el ser y el significar que el teatro establece con los objetos y también con las palabras. Beckett hace del lenguaje su material de trabajo, sus textos se estructuran entre palabras que luchan por significar en un mundo vaciado de significación (pero lleno de sentido).

Retomo el planteo de Heiner Müller (una vez más Müller) de que “la lengua es historia sedimentada, una masa de significados, cuyas sedimentaciones rompen en las puestas en escena”¹⁵. En este sentido, el juego con la palabra puede buscar algo más allá del significado previsible o de la pura autorreferencia, promoviendo una experiencia que transgrede las retóricas e ilumina los bordes de las palabras y encuentra los sentidos que las acechan.

Dramaturgias de la escena

Por dramaturgia de la escena se entiende toda aquella que es estructurada junto a los actores y el trabajo de construcción de la puesta en escena. Diferente de una dramaturgia escrita anteriormente a la puesta, acá es elaborada directamente en el escenario (o más bien en la sala de ensayo), teniendo como disparador improvisaciones libres de los actores, un texto ajeno, una imagen visual o un tema; pudiendo o no llegar a un resultado textual posterior.

La experiencia del teatro de Tadeusz Kantor es significativa en el marco del teatro que renueva la escena y el texto teatral occidental en el siglo XX. Habiendo

¹⁵ BIRKENHAUER, p.14.

empezado su desarrollo artístico en el campo de las artes visuales, en experiencias precoces de *happening*, Kantor construye un teatro absolutamente singular, partiendo de los cuerpos de los actores y los objetos en escena. A pesar de hacer uso de textos, como en *La Clase Muerta* (1975) que parte de la obra de Witkiewicz, Kantor toma la literatura como apenas uno entre los varios materiales que desconstruye, pega y vuelve a fracturar en sus estructuras de *collage* escénico. Como explicita en su manifiesto por el “teatro complejo”:

El teatro no es un aparato de reproducir literatura
 El teatro posee su propia realidad autónoma
 El texto dramático no es más que un elemento
 Encontrado
 Previo
 Cerrado
 E indivisible [...].¹⁶

También oponiéndose a un modelo de teatro que se estructura en el texto, Eugenio Barba junto a su Odin Teatret, inspirado por su experiencia con Grotowski, lleva el actor al centro del proceso creativo. Diferente de Kantor, que concentra en su figura la composición de la obras, Barba comparte con el actor la libertad creativa en el proceso de la puesta. Aquí se vislumbra la posibilidad de una dramaturgia del actor, donde el actor – el actor creador, el actor-compositor – produce materiales y partituras de acción, base de la dramaturgia de *montaje* compuesta por el director.

Además de estas experiencias, se constituirán como grandes referencias en la dramaturgia de la escena el Living Theatre con su modelo libertario en la composición de sus espectáculos, Pina Bausch y el Wuppertal Tanztheater fusionando el teatro a la danza y la fuerza compositora de los actores-bailarines, Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil desarrollando la creación de dramaturgia a partir de la improvisación y Bob Wilson y la composición de la temporalidad y la espacialidad.

Todas estas prácticas se harán eco en Brasil y Argentina, pero los dos países constituirán sus propias referencias. En Brasil, Zé Celso Martínez Corrêa y el Teatro Oficina, pasando por una serie de períodos, encuentran la composición de su escena en los acontecimientos ritualistas en una mezcla de referencias y en comunión con el público. El director Antunes Filho encontrará modos irreverentes de acercarse a los textos literarios y las obras teatrales clásicas, creando una dramaturgia propia de la escena. Así como, en el ámbito del teatro de grupo, las diversas compañías

¹⁶ Kantor *apud* Arana y Sabater, Las huellas de Tadeusz Kantor y Eugenio Barba en el teatro porteño de fin de sigl. In: SAGASETA, p. 75.

encontrarán en el proceso colectivo y colaborativo diferentes formas de crear dramaturgia originarias de la práctica en conjunto.

En Argentina la práctica de los grupos y compañías, especialmente en un contexto de democracia, también constituirán terreno para una dramaturgia focalizada en la escena. De la Guarda encuentra su material en el trabajo físico y la intervención urbana, Catalinas Sur en una escena de referencias populares, El Periférico de Objetos en experimentaciones con los objetos. También el teatro de director aportará a la dramaturgia de escena, especialmente en experiencias como la de Ricardo Bartís, por ejemplo, que estructura su poética desde el cuerpo propositivo de los actores.

La figura de aquel que estructura la dramaturgia de la escena, se concentrará en el director, los directores-dramaturgos o dramaturgos-directores o se esparcirá en el colectivo, así como en los dramaturgos o dramaturgistas que se insertarán en los procesos creativos de la escena. La creación de la dramaturgia, en manos de quien esté, se dará en el juego entre el material creativo del actor y los componentes de la escena, compuestos (en un proceso de composición, partitura, montaje, *collage*) en una estructura por y para la escena, como anticipó Artaud, haciendo de la dramaturgia y la escena misma un objeto prácticamente indisoluble.

Textos de interacción

Aquí no hay círculos invisibles. No hay círculos mágicos. Aquí no hay lugar para el teatro. Nosotros no actuamos. Nos encontramos todos en el mismo lugar. (Insultos al público, Peter Handke)¹⁷

Las posibilidades de construir estructuras dramáticas que permitan interacción son infinitas, desde la intervención de elementos internos de la obra, de los actores mismos, a elementos externos como el público y el espacio que la envuelve. La interacción, arriesgando transformar la estructura misma de la obra, permite que el evento teatral abarque la esfera relacional y juegue con el acontecimiento presente.

En el ámbito de la puesta en escena, encontramos elementos de interacción en trabajos basados en la improvisación de los actores, presos apenas en una estructura de guión, como el *canovaccio* de la *commedia dell'arte*, trabajos que juegan con componentes imprevisibles, como el bebé real en la puesta de *Striptease* (Argentina, 2005) de Lola Arias, y obras que incluyen la participación directa del público, como el espectáculo *Regurgitofagia* (Brasil, 2004) de Michel Melamed – donde se creó un

¹⁷ HANDKE, p.93.

mecanismo que transforma los ruidos de los espectadores en electricidad descargada en el cuerpo del actor.

Para Nicolas Bourriaud, para quien el arte es un estado de encuentro, un arte relacional que tome como horizonte las interacciones humanas y su contexto social, plantea un espacio que poco a poco se reduce en la sociedad contemporánea¹⁸.

¿Pero cómo trabajar con la interacción, abarcar una estética relacional, desde la dramaturgia? La pregunta en realidad se haría mejor al indagarse sobre cómo se podría contribuir desde la dramaturgia a una escena de interacción.

André Carreira, refiriéndose al teatro callejero, habla de la posibilidad de tomarse el espacio urbano, un *site-specific* (en los términos del teatro ambientalista de Richard Schechner), como dramaturgia¹⁹. De una dramaturgia, por lo tanto, que se instala en el espacio y en la forma como los actores se relacionan con él. La obra que vislumbra Carreira (y que experimenta en su práctica como director) se da en la interacción de los actores con la ciudad, en sus flujos y contraflujos, sus dimensiones sociales y políticas, llevando a su propia estructura los riesgos del espacio urbano y de la relación directa con el público. La dramaturgia, en este sentido, es constituida por una organización previa (sea narrativa, fragmentaria o como haya sido construida) y su relación enfrentada con el tejido urbano y el consecuente coeficiente de azar, operado por el actor en la estructura dramática que se da en el presente.

Así, los textos de interacción constituyen su estructura final en la práctica, ya en su relación con el espacio, los actores, el público o la combinación de los mismos.

La dramaturgia de juego, ante lo expuesto, se funda en el juego que exige dicha *exhibición íntegra* por parte de sus participantes. Vuelvo a Guénoun. El presente exigido por la escena contemporánea evidentemente no cabe en el papel, por esto la dramaturgia se ve obligada a expandir sus fronteras y plantearse nuevos desafíos. La dramaturgia, como predice el teórico francés, debe ser producida como una escritura de juego, dando las pautas o articulándose con los otros elementos de lo que llama de “juego de la presentación de la existencia”²⁰.

La regla que para Guénoun prescribe todas las otras que pautan el juego teatral, es la confrontación entre la existencia y la poesía. Hablar de una dramaturgia de juego, una dramaturgia del presente, es, así, una excusa para hablar de una dramaturgia que aporta a la concretización de la experiencia de este juego llamado teatro, que favorezca la percepción de la duración y del sentimiento de existencia de

¹⁸ BOURRIAUD, 2006.

¹⁹ CARREIRA, 2009.

²⁰ GUÉNOUN, p.147.

sus participantes que compartan en espacio y tiempo comunes un breve momento de encuentro.

Bibliografía

BECKETT, Samuel. *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Tusquet Editores, 2010.

BIRKENHAUER, Theresia. O tempo do texto no teatro. Trad. de Stephan Baumgärtel. In: *Cena (nº11)*. Porto Alegre: PPGAC/UFRGS, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estetica relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

CARREIRA, André. *A cidade como dramaturgia no teatro "de invasão"*. Sitio web: <http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9_Carreira_A_CIDADE_COMO_DRAMATURGIA.pdf> Acceso: Octubre, 2009

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Sala Preta (nº 08)*. São Paulo: Gandalf Editora, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. *La Ciencia Teatral en la Actualidad: el Giro Performático en las Ciencias de la Cultura*. Sitio web: <[http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1346096829\(4976\)Fischer-Lichte.pdf](http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1346096829(4976)Fischer-Lichte.pdf)> Acceso: septiembre, 2012.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

HANDKE, Peter. *El pupilo quiere ser tutor; Insultos al público*. Madrid: Alianza, 1982.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1984.

SAGASETA, Julia Elena (dir.). *Miradas sobre la escena teatral argentina en democracia*. Buenos Aires: IUNA, 2010.

SPREGELBURD, Rafael. *TEDxBuenosAires*. 2010. Sitio web: <<http://www.youtube.com/watch?v=8EEZdO0KAGo>> Acceso: Septiembre, 2012. [Video, 13min.46s.].

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VIVIESCAS, Victor. Nostalgia de Sísifo: posibilidades de la escritura teatral posmoderna. In: *Coloquio Internacional Sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*. México D.F.: 2004. P. 49-63.