

DRAMÁTICO Y POSDRAMÁTICO: DOS CAMINOS EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

DRAMATIC AND POSTDRAMATIC: TWO PATHS IN CONTEMPORARY THEATER

JOSÉ GABRIEL LÓPEZ ANTUÑANO

Resumen: El artículo parte de aproximaciones conceptuales al teatro Dramático y al Posdramático, basadas en los antecedentes y praxis de ambas manifestaciones escénicas. A partir de estos se contemplan las diferencias existentes en las derivadas del teatro contemporáneo, que discurre por estos derroteros, en lo referente a textos, escenificación, interpretación y recepción; además se contrastan las características más sobresalientes de uno y otro tipo de teatros.

Palabras claves: Dramático, Posdramático, Representación, Presentación, Transmisión.

Abstract: The article starts from conceptual approaches to Dramatic and Post-dramatic theater, based on the antecedents and praxis of both scenic manifestations. From these, the existing differences are contemplated in those derived from contemporary theater, which follows these paths, regarding texts, staging, interpretation and reception; in addition, the most outstanding characteristics of one and the other type of theaters are contrasted.

Key words: Dramatic, Postdramatic, Representation, Presentation, Transmission.

EN 1956, PETER SZONDI EN *TEORÍA del drama moderno* considera la crisis del drama en el umbral del siglo XIX: aprecia una transformación temática «en su condición de actual, de interpersonal y de suceso (...) porque el tema viene regido no por un hecho pretérito, sino por el pasado mismo (e inmediatamente próximo), tal y como se recuerda y permanece activo en la intimidad de cada dramaturgo, de manera que lo interpersonal se ve desplazado por lo íntimamente personal (...). El suceso deviene accesorio y el diálogo, la forma de expresión interpersonal, se convierte en recipiente de reflexiones monologales» [1994: 79]. Ibsen, Strindberg, Maeterlinck o Hauptmann conforman la vanguardia

de esta ruptura, aunque, acaso, Gogol y Gorki, dos dramaturgos inmediatamente precedentes, deberían considerarse en este proceso de avanzada. En estructura y diálogos, se abandona la ‘pieza bien hecha’ y se observa que «los términos temáticos se sedimentan en una forma específica rompiendo definitivamente la antigua» [Szondi 1994: 86]. Esta renovación exige, entre otras cosas, que el escenario sea un ‘trozo de la vida’, personajes identificables encarando asuntos cotidianos que versan sobre problemas sociales o existenciales, interpretación próxima a la mimesis, contención en los diálogos al exponer los asuntos, aceleración en el cambio de escenas e identificación de los espectadores con los personajes.

A los cuatro dramaturgos citados y con Strindberg, como nexo de unión por el *Stationendrama* y algunas incipientes obras expresionistas, Szondi agrega en la parte cuarta del ensayo, ‘Tentativas de resolución’ a Piscator, Brecht, Bruckner, Pirandello, O’Neill, Wilder y Miller. Apunta con estos (y en mi opinión sobraría el último nombrado) una nueva crisis del drama moderno, donde desaparece la mimesis, se elimina cualquier tipo de identificación, el personaje se transforma en ente abstracto, «de suerte que, prescindiendo orgullosamente de los contextos interhumanos que ocultan la imagen humana, se proclama la renuncia a la forma dramática que ya de por sí venía prestando serias resistencias al dramaturgo moderno una vez iniciado el desmoronamiento de tales contextos» [1994: 117]. Algunos de estos dramaturgos alumbrarán el teatro épico.

Así pues, la respuesta a la crisis del drama moderno, según Szondi se articularía con las ‘Tentativas de preservación’ (las de los cuatro dramaturgos citados en primer lugar por el crítico húngaro) y las ‘Tentativas de resolución’: solución que supone «una hibridación de lo épico y lo dramático, de lo individual y lo colectivo, que las estéticas del siglo xx no han cesado de reinventar» [Kuntz y Lescot 2013: 83]. Jean-Louis Besson afirma en *Léxico del drama moderno y contemporáneo* que «es dramático todo teatro que pretende representar el mundo, sea de manera directa o distanciada y sitúa al ser humano en el centro del dispositivo» [2013: 181].

Cincuenta años después de la publicación de *Teoría del drama moderno*, Hans-Thies Lehmann publica *Postdramatisches Theater*, donde recoge propuestas teatrales del último tercio del siglo xx, que rompen

el canon del drama moderno y proponen la percepción de la escena como espacio lúdico, donde el artificio y el proceso artístico se muestran como tales, sin pretensiones imitativas, al tiempo que el texto dramático pierde centralidad. El crítico alemán contrapone este teatro posdramático al dramático, que ha ocupado los escenarios durante la anterior centuria.

El teatro dramático, denominación que engloba la hibridación de las dos principales corrientes o tendencias en la literatura dramática del siglo xx, arriba delimitada por las tentativas, merecería explicaciones más extensas, entre otras cuestiones porque el germen del teatro posdramático se incubaba en el teatro épico. Sin embargo, para este artículo, es una denominación útil (acaso una convención), si se conviene que el teatro dramático se asienta en un texto y el posdramático propugna el final de este. Quede anotado cómo el teatro clásico, que había perdurado durante cuatro siglos, cambia de paradigma a finales del siglo xix y cómo ochenta años después, en una evolución vertiginosa, se produce un nuevo cambio de modelo con el teatro posdramático, que no se asienta en un texto dramático sino en las Nuevas Escrituras Escénicas [López Antuñano 2017].

Cierro la digresión y regreso al teatro dramático según la acepción de Besson aquí recogida, para fijar la atención sucintamente en tres elementos, el texto, la interpretación y la recepción, que le separan del teatro posdramático, a la que se dedica la segunda parte del presente artículo. El texto, entendido como permanencia en la escritura [Toro 2014: 75], es el elemento que sustenta y vertebrata la creación escénica. Sobre este, el director realiza una reflexión intelectual y artística, para expresar mediante la escenificación su cosmovisión acerca del hombre contemporáneo o en su devenir histórico, el pensamiento o la sociedad. La naturaleza del texto orienta la enunciación de la narratividad escénica, que se formula a través de una opción estético estilística [Martínez Valderas 2021b: 156].

El teatro naturalista o de la preservación, según la acepción de Szondi, sujeto a una fábula con un desarrollo causal que incluye tensión dramática, conflicto y progresión de la acción, se formula mediante unos personajes con marcadas psicologías y vida propia, que arrebatan al dramaturgo la capacidad para mover los hilos de la historia. Requiere, en el plano interpretativo, un actor identificado con el personaje a

través de la memoria emotiva, entendida como la activación de la imaginación creadora y un conjunto de recuerdos que el actor allega a su memoria para crear el personaje desde dentro; construye así una forma de ser y actuar, que rechaza toda creación basada en la mera imitación externa. De este modo, el personaje afronta las situaciones dramáticas con la misma psicología, emotividad e idénticas acciones físicas, como las ejecutaría la persona del actor en la vida real. Stanislavski, conformador de la interpretación psicologista o naturalista, buscaba sobre el escenario la verdad entendida como aquella «que podría existir y suceder, y creemos como si ya hubiera existido» [Stanislavski 1968: 147]. Al amparo de estos textos y de este sistema interpretativo se crea el ‘teatro de la representación’, con un *actor encarnado* que representa (o asume) emociones, sensaciones y semejanzas psicológicas en su *cuerpo orgánico*, donde «la corporalidad específica del actor se relega para dar lugar a que el espectador vea en él exclusivamente al personaje» [González Martín y Martínez Perucha 2011: 159].

El teatro épico prioriza la fábula sobre los personajes y aborda temas próximos al palpito social (situaciones injustas económicas, políticas, sociales o culturales), impidiendo la empatía con lo cercano mediante estructuras fragmentadas «donde cada parte debe poseer, junto a su valor en cuanto al conjunto, otro propio, episódico», y evitar el embrollo que permite al espectador engancharse en cada momento [Benjamin 1975: 22]; aboga por «el distanciamiento o extrañamiento aplicado a la actuación que puede definirse como «una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño»» [Fernández Villanueva y Del Hoyo 2021: 216]. Por tanto, los personajes pierden psicología y concreción, se presentan en su abstracción social y deformación; en ellos se reconocen rasgos configuradores de una clase social y se muestran con una deformidad, perfilada o exagerada, y significativa de cómo los desafueros de la sociedad infieren daños en los colectivos. Los personajes exponen la historia en vez de representarla [Brecht 1983: 64]: los intérpretes ya no representan, sino que presentan. El teatro épico y su desarrollo desemboca en el ‘teatro de la presentación’, donde el cuerpo del *actor semiótico* se despoja de todo lo orgánico de su cuerpo (*entlebllichung*) y de su estar-en-el-mundo «hasta que quede un *cuerpo semiótico* ‘puro’. Pues solo un cuerpo semiótico ‘puro’ estará en condiciones de traer a presencia, sensorialmente perceptible y sin falsificar, los sig-

nificados depositados en el texto y de transmitírselos al espectador» [Fischer-Lichte 2011: 162].

El ‘teatro de la representación’ *versus* el teatro de la ‘presentación’ provoca en los espectadores diferentes reacciones. El primero produce empatía e identificación con un personaje y, por tanto, la aceptación de la posición de este en la fábula. La catarsis y la emoción consecuentes dan un estrecho margen para que el espectador no acepte la tesis del autor (el dramaturgo y/o el director). El segundo al transformar la mimesis en diégesis y ostensión de signos del cuerpo del actor en el espacio escénico permite una reflexión sobre los acontecimientos presentados y capacitan al espectador para adoptar una posición personal, que le permiten la toma de postura para cambiar o denunciar injustas estructuras sociales.

El teatro naturalista y el teatro épico -la enunciación dramática de las dos tentativas de Szondi- más la literatura dramática precedente (el teatro isabelino, el teatro del Siglo de Oro, el clasicismo francés o el romanticismo alemán, por ejemplo), son el punto de partida de los directores que inician su carrera en el umbral del pasado milenio y la desarrollan en la presente centuria. Sin embargo, estos, a diferencia de sus predecesores, estudian este legado dramático para la escenificación con una percepción sintética y en movimiento, porque se han formado en la cultura de la imagen, instantánea y veloz. Se interesan por temas imperecederos de este *corpus* y los ofrecen a un espectador intuitivo para comprender historias, que pertenece «a la primera generación que ha crecido con la televisión», mediante una narratividad escénica en profunda transformación, caracterizada por un «incremento en la velocidad de la dramaturgia y en la rapidez y densidad de la interpretación del actor» [Ostermeier, 1999] y la sinestesia. Se adscriben a las grandes corrientes estético estilísticas del teatro del siglo XXI, incorporando de modo creciente los audiovisuales con una función coadyuvante o vehicular.

Aceleración y sinestesia, por tanto, dos características de las escenificaciones de los textos dramáticos en el arranque del presente milenio. La primera es deudora del lenguaje cinematográfico, los video clips y los video juegos, caracterizados por el montaje, la elipsis, la narración desde fuera de los personajes, saltos impensados en el discurso narrativo, la superposición de espacios (visual y sonoro), movimientos,

ritmo rápido y gradación o contraste en la iluminación. Este discurso videográfico, al decir de Ostermeier, «se radicaliza con una dramaturgia arbitraria, con cambios totalmente inesperados que se suceden rápidamente y con repentinas entradas y salidas de escena de personajes sin antecedentes, o antecedentes que no se explican (...) Un máximo de acción, o de pronto un momento de calma, en el que una historia realista puede ser mágica si cae en un momento de transparencia metafísica» [1999].

El espectador asiste a un sucederse de situaciones rápidas y fugaces: con mínima detención en la presentación de situaciones, la indispensable para entender o intuir las motivaciones de los cambios, que anulan las largas reflexiones y premiosas exposiciones, porque no es necesario mostrar un mundo con su lógica, sino las consecuencias producidas por conflictos de fuerzas o intereses, que producen reacciones instantáneas de signo contrario. El lenguaje para conocer un personaje o los antecedentes de una historia, es mínimo; las elipsis textuales se reemplazan con signos cinésicos o proxémicos, que se exteriorizan simultáneamente el discurso del personaje, allegando la información al espectador por dos canales complementarios. Esta aceleración demanda «actores que, con soberanía y virtuosismo, sepan unir y reproducir fragmentos y emociones como en un *staccato*, siempre distanciado y serenos, pero nunca fríos respecto a la acción, que posean el virtuosismo y la rapidez de una banda *hardcore* americana» [Ostermeier, 1999].

En el proceso de la aceleración, el actor evoluciona de la identidad psicologista a la analogía, reproduce sobre la escena un equivalente al desempeño de funciones en la realidad y prescinde de una imitación mimética precisa, si la opción estético estilística frecuente la senda del naturalismo [López Antuñano 2016: 19]; o bien, si se escoge el expresionismo, el intérprete muestra su corporalidad específica, para acaparar la atención del espectador sobre su físico, derrocha fuerza expresiva y tensión en grado máximo, se manifiesta con energía, sonoridad e intencionalidad y exhibe numerosos signos paralingüísticos o cinésicos, que remiten a la conducta del personaje y le posicionan en el devenir de la historia.

En el siglo XXI, la narratividad del director de textos dramáticos, para transmitir el mensaje, se apoya en la sinestesia, entendida como asociación en el espectador de elementos procedentes de diferentes do-

minios sensoriales, emitidos desde el escenario. De este modo, la información se traslada simultáneamente por el oído y la vista, de algún modo por el tacto y algunos directores lo intentan por vía olfativa con desigual resultado (Castellucci en *Sobre el concepto del rostro del Hijo de Dios*, por ejemplo). Por el oído llega: la palabra, no solo enunciada para la comprensión intelectual con un lenguaje denotativo, sino coloreada con matices, tonos, cadencias, etcétera, y perfilada con signos lingüísticos y paralingüísticos, para su recepción emocional; mientras que el espacio sonoro, «un espacio mental de ideas y conceptos (...) que traduce las emociones y las ideas dramáticas a elementos sonoros (...) que genera atmósferas, como parte de la narración» [Palacio 2021: 295], cobra una creciente importancia en el teatro de las tres últimas décadas. La vista observa los cuerpos de los actores en su movimiento y corporeidad perceptible, precisa, penetrante y comunicadora; y aprecia la plástica escénica, informaciones y sensaciones, procedentes de la escenografía, iluminación, videoescena, vestuario y caracterización, que dota de sentido a la escenificación, al tiempo que el espectador decodifica signos, desentraña otros significados y se impregna de sensaciones, en la medida de la sensibilidad y el imaginario personal [Martínez Valdeiras 2021: 253]. Lo táctil procede de las materias, y no de las formas o colores, empleadas en vestuario y escenografía, que los intérpretes tocan o portan, comunicando, en estos actos y desde lejos, impresiones a los espectadores.

La escena propone a partir del texto que se escucha, anticipándose o al unísono, esta «percepción ecuménica de artificios sensoriales (...) por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos y de las situaciones» [Barthes 2018: 54]. Sin embargo, esta sinestesia no anula la comprensión racional de la palabra, sino que la refuerza con su capacidad sensorial y completa la transmisión, como escribía Brook: «una obra en escena es una serie de impresiones, pequeños estímulos, uno tras otro; fragmentos de informaciones, de sentimientos, de sensaciones, agrupados de manera secuencial para sacudir la percepción del espectador. Una obra es buena cuando emite muchos de tales mensajes; por lo general, varios de diferente naturaleza al mismo tiempo, que se atropellan entre sí, se superponen, se amontonan unos contra otros» [Brook 1989: 60].

Como se acaba de escribir, pese al componente sensorial, la sinestesia no anula el conocimiento, comprensión y toma de conciencia de los

temas propuestos, aunque sí agita el subconsciente, estimula los sentidos y produce reacciones, que no son uniformes en los espectadores (la sensibilidad de cada uno importa), apreciándose reacciones más acusadas desde la adhesión al rechazo. Ciertamente, este proceso sinestésico, frecuentado por los directores del teatro dramático en la escena del siglo XXI, dificulta el distanciamiento del teatro épico y la reflexión aséptica sobre los acontecimientos presentados, así como la identificación, empatía e ilusión, del teatro naturalista, porque la reflexión distanciada y el sentimiento de empatía compartida se reemplazan por el concepto de simulacro, entendido como idea proveniente del propio imaginario.

Ante el cúmulo de informaciones que provienen de la escena, la recepción se transmuta de tal manera que: se permite al espectador mediante la presentación sucesiva, simultánea y superpuesta de lenguajes acceder a las estructuras internas de los personajes, sin necesidad de soliloquios u otras técnicas explicativas, o a imbuirse en los procesos articuladores de la sociedad; se le obliga, ante la pluralidad de estímulos desjerarquizados que llegan desde el escenario impidiéndole una percepción unívoca, a coordinar los elementos del enunciado artístico (parataxis) o a seleccionar autónomamente las impresiones de mayor impacto; y por último, se le proporciona la ocasión, al comprender y sentir al unísono, de recrearse en la belleza del sentimiento de totalidad y unidad.

El teatro dramático de la aceleración y la sinestesia descansa en textos muy variados (clásicos y contemporáneos; dramáticos en su mayoría, aunque de forma creciente se utilizan novelas); aquellos que presentan utilidad al director para expresar su núcleo de convicción dramática. Estos se filtran en el imaginario del director y se impregnan de su *weltanschauung* para trasponerlos en enunciados escénicos, palabras e imágenes. El proceso desde el texto fuente al escenario experimenta diferentes fases: el examen de la polisemia, a fin de analizar la contemporaneidad del texto primigenio, es decir, la posibilidad de comunicar a los espectadores de hoy un mensaje vivo (el tema), que las palabras del dramaturgo contienen y que, impactaron a sus contemporáneos en el momento del estreno; el establecimiento de las analogías o relaciones de semejanza entre la fábula originaria y las situaciones contemporáneas; la estilización del texto para extraer lo importante en detrimento de segundas tramas, situaciones alargadas, personajes episódicos o

enunciados redundantes, acomodándose a la capacidad de escucha del espectador de hoy; y la búsqueda de signos (referidos a los intérpretes o al espacio escénico), imágenes para la plástica escénica y elementos acústicos para el espacio sonoro, que trasladen lo no dicho del texto o la palabra transformada en imagen en sentido amplio de la expresión.

Adoptadas las decisiones pertinentes y concebido el espectáculo, se procede a la reescritura dramática que supone un ejercicio de intervención, entendida como una actuación sobre el texto fuente, radical y completa, que afecta «a fábula, tema, personaje, estructura y lenguaje. La intervención, por tanto, se refiere a la actuación sobre un texto fuente para construir una nueva pieza (un texto dramático) donde la trama central de la fábula y las relaciones entre los personajes son más o menos reconocibles, pero no se mantienen necesariamente. El nuevo texto, para su legitimidad, debe responder a una propuesta fundamentada y coherente» [López Antuñano 2021c, 122].

Muchos de los directores del teatro dramático de la aceleración y la sinestesia sustentan las propuestas escénicas sobre textos dramáticos, clásicos (en acepción de Thomas Mann en *La montaña mágica*, momento en el que una idea alcanza su máxima perfección) o contemporáneos, de acuerdo con algunas de las pautas enunciadas en las líneas precedentes: prevalece, en mayor o menor medida, el texto enunciado en una sucesión dinámica y exaltada, con respeto a la causalidad o, al menos a la continuidad de la acción, pero imbuido de las propiedades de la civilización en la era de la imagen. Queden algunos nombres como los de Thomas Ostermeier, Michael Thalheimer, Simon McBurney, Krystian Lupa, Alvis Hermanis, Calixto Bieito, Nicolas Stemann, Radu Afrim o Ignacio García... y Christoph Marthaler, que Ostermeier incluye entre los directores de la aceleración, porque son contrarios a «una ralentización extrema» [1999], que siguen practicando un teatro dramático a la altura de la tercera década del siglo XXI, contrastando sus trabajos con los del teatro posdramático, sobre el que trataré de esclarecer algunos conceptos y referencias en la segunda parte del presente artículo.

El término posdramático, propuesto por Lehmann, impactó con fortuna tras la publicación de *Postdramatisches Theater* en 1999, tanto como en su día lo hizo el término Absurdo para denominar un conjunto de obras y escenificaciones estrenadas en la mitad del pasado si-

glo. El éxito se debe, en buena manera, a la orfandad para denominar un conjunto de escenificaciones que rompían estructuras canónicas, se alejaban de una escenificación basada en una teatralidad en coherente evolución, abandonaban el textocentrismo y el compromiso político, incorporaban los audiovisuales con diferentes funciones y orillaban la mimesis interpretativa. En *Postdramatisches Theater*, Lehmann sistematizó agudas observaciones y análisis de la escena del último tercio de siglo xx, fundamentalmente en centro Europa, propuso hipótesis para el estudio de las nuevas propuestas escénicas, recogió y sistematizó algunas, y formuló experimentaciones, realizadas con creadores, en el Instituto de Estudios Teatrales Avanzados de la Universidad de Giessen, «un laboratorio de imaginación social, (que) puede abrir los sentidos a lo impensado, lo inaudito, lo invisible», afirmaba el propio Lehmann en una conferencia [2012].

Postdramatisches Theater fue un magnífico trabajo de campo, objetado no obstante por otros estudiosos como Sarrazac o Pavis («ese principio del ‘post-’ pronto conduce a una acumulación de prácticas que Lehmann reagrupa, a veces precipitadamente y a menudo con una frase incidental o en inventarios interminables y eclécticos» [Pavis 2014: 202]). Asimismo, Pavis se lamentaba de la falta de conceptualización, en este o posteriores ensayos, de modo que «el libro de Lehmann y las reflexiones de sus antiguos discípulos o de los artistas que se adhirieron al teatro posdramático ganarían si regresaran a descripciones más precisas y técnicas de los espectáculos, si se volvieran a centrar en una noción antigua, y actualmente en vías de ser olvidada o descuidada: la puesta en escena» [2014: 207].

Esta refutación del ensayista francés, la rebate Lehmann en el artículo *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*, donde escribe: «El estudio que publiqué en 1999 fue escrito para que resultara ameno e interesante a los propios profesionales de las artes escénicas, por esta razón en algunos puntos las elaboraciones teóricas extensas y detalladas fueron pasadas por alto, lo que tuvo como consecuencia que un buen número de temas teóricos se dejaran abiertos para una discusión posterior más amplia. Este hecho, sin embargo, allanó el camino a una serie enorme de malentendidos» [2011: 309]: unos de confrontación excluyente entre lo dramático y posdramático; otros de equiparación de lo posdramático a lo audiovisual no textual, o a la es-

cenificación basada en una mistura simultanea de lenguajes artísticos. No quedaron exentas de esta confusión las *performances*, otras manifestaciones escénicas liminales o las narraturgias, lecturas novelas con pretensión escenificadora. Sobre unas bases inestables y mal asimiladas se diversificaron una serie de escenificaciones posmodernas: unas orientadas en buena dirección; otras, a la altura de la tercera década del nuevo milenio, que tienen poco de posdramático o de teatro, pues son simplemente ocurrencias bienintencionadas, planteadas con desorden en el uso de los canales expresivos, en ocasiones muy sofisticados; o bien presentan estructuras narrativas (traslación de relatos) que se escuchan con más o menos diversidad de voces narradoras, con frecuencia átonas, e ilustración de la palabra con nuevas tecnologías; por no citar propuestas ‘verborreicas’ sin actores, porque una cosa es el actor sin personaje (el actor *performer*) del teatro posdramático y otra el voluntarioso intérprete con presencia y voz, ayuno de técnica posdramática (y dramática), acompañado por un director de escena confuso en la aplicación y delimitación de los recursos espectaculares.

Las ramificaciones de esta discusión se escapan al propósito de este artículo que reconoce la existencia del teatro posdramático y rechaza la ignorancia, la confusión o la ocurrencia implementadas a la sombra de este. El destino de las líneas que siguen, se limita a proponer algunas líneas del teatro posdramático. Para tal fin se propone un acercamiento a la definición de teatro posdramático, se realiza una somera aproximación a los antecedentes que lo sustentan, dramatúrgicos y de pensamiento, y se apuntan algunas características.

Es posdramático toda acción escénica que se propone emitir pensamientos o ideas, dar a conocer situaciones o conjuntos dinámicos, sin una necesaria ordenación lógica, para explorar la vida cotidiana, a fin de ofrecer al espectador una información fragmentaria, que debe recomponer. El teatro posdramático se distingue del teatro dramático de la ‘representación’ porque este repite algo elaborado para que el espectador empatice, y del teatro dramático de la ‘presentación’, porque formula pensamientos o manifiesta sensaciones, basadas en una realidad existente y encaminadas a un posicionamiento crítico del espectador. El teatro posdramático se distancia del dramático (sea de la ‘representación’ o de la ‘presentación’) porque el primero (el posdramático) expone, construye, gestiona, desarrolla e inventa modos de relación y

comunicación posibles de una situación real, sin extraer conclusiones, ni crear ficciones. Además, es vehículo de relaciones sociales, prácticas políticas, pedagógicas o documentales, pero no objeto de contemplación, por tanto, no necesita de una forma estética estilística: «su gesto artístico no se centra en dar forma a un objeto estético de una puesta en escena» [Lehmann 2011: 329].

El teatro posdramático reivindica «la autonomía real del teatro en relación con el drama» [Besson 2013: 182]: plantea la independencia entre escucha de palabras y la ostensión de formas en el área de actuación y la ficción. Sin embargo, pese a la distancia, el teatro posdramático no es una floración *exnihilo*, pues durante el siglo xx, se encuentran antecedentes dramaturgísticos y de escenificación, que se enumeran en las siguientes líneas. En la vertiente teórica práctica, Antonin Artaud (1886-1948), en *El teatro y su doble* escribía: «el teatro debe reconstituir la escena, derribando la tiranía del texto y, liberada la escena de las palabras, esta recobrará su libertad creadora e instauradora»; este libro inspiró nuevas formas escénicas y alentó los artículos de Darrida *La palabra soplada* y *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, recogidos en *La escritura y la diferencia*. Sin olvidar las visiones de incomprendidos en su tiempo: Gertrude Stein (1874-1946), *Gertrude Stein. Teatro y vanguardia*, Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), *Teatro, ensayos y obra dramáticas* o del iconoclasta seguidor de Witkiewicz, Tadeusz Kantor (1915-1990), *Influencias de las artes plásticas y de Witkiewicz en el Teatro Mayor de Kantor*. En la escenificación, Vsévolod Meyerhold (1874-1940), *Lecciones de dirección escénica*, Serguéi Eisenstein (1898-1948), *El Montaje escénico*, y otros directores surgidos después de la revolución bolchevique; Erwin Piscator (1893-1966), *Teatro, Política, Sociedad*, y, más próximos a la actualidad, Antoine Vitez (1930-1990), *Écrits sur le théâtre*, Frank Castorf (1951), Christoph Marthaler (1951) o Andrey Zholdak (1962), *La escena del siglo xxi*, que con propuestas desestructuradas, admiten lecturas polisémicas y subjetivas. En la escritura dramática, Georg Büchner (1813-1837), un avanzado en solitario, que encontrará seguidores en Ferdinand Bruckner (1891-1958) y otros escritores del expresionismo teatral alemán; Heiner Müller (1929-1995), Elfriede Jelinek (1946) o Botto Strauss (1944). Estos y otros dramaturgos practican una escritura dramática heterogénea, discontinua, fragmentaria, desjerarquizada, sin interpretaciones unívocas y cerradas del universo de referencia; por el contrario, se aproxi-

man a la realidad con ánimo de reflejar el caos, tamizado en un pensamiento subjetivo e inconsciente. No se proponen reproducirla con afán ilustrativo, porque el teatro «ya no puede asumir una función de esclarescimiento» [Müller 1987: 58]. Otros dramaturgos que representan una avanzada a la dramaturgia posdramática, se relacionan en *El drama no será representado* de Sarrazac, *Escrituras Escénicas del Siglo XXI. Reformulación y paradigma* de López Antuñano, *Lire le théâtre contemporain* de Ryngaert, entre otros. Estas notas de ruptura apreciadas en el siglo xx, se consuman en los últimos años de la pasada centuria y durante el siglo xxi, y contemplan manifestaciones específicas en la textualidad, la escenificación y la interpretación, que se abordan sintéticamente en la última parte del artículo.

En cuanto a las raíces filosóficas, se propone un sucinto resumen al relance de algunas ideas. Influye en el teatro posdramático el cuestionamiento del carácter universal de la filosofía planteado por Nietzsche (1844-1900), *Así habló Zaratustra* (1885), y Heidegger (1889-1976), *Ser y el tiempo* (1927): ni existe lo absoluto, ni lo trascendente. Los ensayos *La Gaya ciencia* (1882) y *Ecce Homo* (1888) de Nietzsche abundan en el nihilismo y el eterno retorno y abonan en teatro posdramático. De este cambio de objeto en la filosofía derivan muchas proposiciones teóricas, entre ellas, la crisis del pensamiento diacrítico, que resuelve ambigüedades mediante el estudio de las notas definitorias del objeto estudiado y los elementos universales que le sustentan, y su evolución diacrónica; o bien en un sentido más pragmático, la muerte como acontecimiento biológico que no antropológico, de carácter irrelevante. Interesa, *sensu contrario*, la búsqueda del mayor número de significados, interpretaciones o la construcción de nuevas realidades, partiendo de las diferencias o significaciones que se extraen de fuerzas opuestas, vistas sincrónicamente, o de la provocación que estas procuran.

Otra fuente en la que bebe el teatro posdramático es el pensamiento posmoderno: Jacques Derrida (1930-2004) que realiza una traslación del citado ensayo de Heidegger al hecho teatral en *De la grammatologie* (1967) y otros escritos, así como otros pensadores de la segunda mitad del siglo xx, también seguidores de Nietzsche y Heidegger, Jean-François Lyotard (1924-1998), Gianni Vattimo (1936), Jean Baudrillard (1929-2007), Zygmunt Bauman (1925-2007), Gilles Deleuze (1925-1995), entre otros, que abocan en sus escritos a una verdad in-

cognoscible (a todo lo más parcial y cambiante), a la incompreensión del individuo por sí mismo o por otros, incertidumbre en el pensamiento y la vida, sucesión de cambios imprevisibles e incontrolables, relativismo intelectual y existencial, fugacidad vital y sus contrapesos el consumismo y el placer inmediato, contingencia y construcción de discursos o relatos con base en anécdotas o sucesos próximos, expresados con formas que parecen tomadas de los presupuestos de la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que aboca hacia la libertad incontrolada de los juegos de palabras, el valor de la palabra por su significante, la búsqueda de símbolos o de referencias entre palabras a instancias del dramaturgo cohesivamente ligadas a este. En suma, se asiste a una pérdida de certezas.

Los escritos de estos pensadores no abogan por «un estilo o un movimiento literario o teatral, sino por una técnica filosófica aplicable a la creación» [Pavis 2014: 60], en la que los artistas trasladan a sus propuestas visiones subjetivas y transidas de dolor o escepticismo ante injusticias, insolidaridad, costumbres perversas, desigualdades sufridas por ellos mismos o en entornos próximos. De este modo, presentan existencias o universos absurdos, desquiciados, inexplicables, desazonadores, angustiosos y cerrados, consecuencia de la respuesta filosófica al mundo contemporáneo y cambiante. Ante esta realidad, frágil y afligida, donde no hay lugar para la belleza o bondad, solo cabe el lenitivo de la ironía o los escapes a espacios ensoñados o mundos fictivos, nunca inscritos en un desarrollo ficcional.

Esta visión de la vida que se alberga en temas y formas, se traduce en propuestas escénicas de situaciones y sistemas o conjuntos en permanente evolución, de los que se capta lo instantáneo. Los argumentos se desinteresan por la lógica de las situaciones, las motivaciones en los comportamientos y las causas que anteceden; además se desvinculan de los grandes temas, tradiciones y fábulas de la historia, y se reemplazan por temáticas ligadas al mundo autorreferencial del dramaturgo, que se inspira en su propia experiencia, la autoficción, la vivencia o la anécdota. Con este procedimiento, se desliga la creación de la razón, al decir de Tabucchi: «crear es escapar de la razón, o mejor dicho, significa una búsqueda de otros modelos racionales, de otras formas de lógica distintas de las que conocemos comúnmente como tales» [Gumpert 1995: 126]; la cultura se desmorona, rompen con un mundo estable y

adquiere interés lo teratológico, donde «el mal se interpreta como un elemento de subversión contra lo establecido, contra la sociedad, capaz de sorprender en su expresión (en el teatro además de sorpresa, existe una presentación formalmente bella o atractiva del mal)» [Aggor 2009: 83].

Algunas de las características de estos procesos de enunciación o escenificaciones del teatro posdramático se enumeran en este y los siguientes párrafos: La reivindicación de lo presentado sobre la escena a través de los múltiples canales expresivos a modo de inicio de propuesta intelectual, pues esta «es un laboratorio de imaginación social, que puede abrir los sentidos a lo impensado, lo inaudito, lo invisible. Como el arte es investigación y pertenece al campo de la reflexión cultural» [Lehmann 2012]. En este laboratorio, cuando el texto se escucha, participa en el conjunto de la propuesta como un elemento más, pero no articula la escenificación, puesto que este no es el soporte de la misma; es un elemento entre otros, en el mismo plano que lo gestual, lo musical o lo visual: se asiste a la disolución del texto en la propuesta escénica.

La simultaneidad, entendida como proceso en el que informaciones o acciones de diferente procedencia concurren al mismo tiempo, porque durante la escenificación se distingue pluralidad de información procedente de diferentes focos, unos concretos otros más genéricos. Unos y otros proporcionan al espectador multiplicidad de percepciones y atención a exposiciones de diferentes interlocutores o corrientes de pensamiento; indeterminación en la observación e inestabilidad en el pensamiento, que resuelve con subjetividad: elige, ordena o hila la escena a su criterio, acentuando la relativización del objeto artístico.

La desjerarquización, pues se proponen diferentes ideas que convergen sobre un mismo asunto, pero sin que se aprecie ni una opción del dramaturgo o director de escena y menos una verdad objetiva. Cada espectador focaliza su atención sobre aquello que le place, sin condicionamientos del creador, que no manifiesta su posición, porque «abandona cualquier intento de transformación del universo, ya que el mundo se define pero no necesita explicarse o interpretarse», según manifiesta Tabucchi en su entrevista con Gumpert [1995: 121]; por el contrario, las ideas se expanden como rizomas (en expresión de Deleuze y Guattari) «con ramificaciones inabarcables y acoplamientos heterogéneos (que) impiden la síntesis» [Lehmann 2013: 157], porque el objeto no

apunta hacia un compendio racional y comprensivo, sino a «la creación de un mundo de imágenes que resiste una lectura interpretativa y que no puede ser reducida a una metáfora única» [Müller 1991: 148], ni a coherencia de razonamientos que desemboque en una interpretación razonada de la realidad.

El rechazo de la causalidad y de las acciones consecutivas como procedimiento expositivo sobre la escena, puesto que se obvia el principio rector de la acción dramática ordenada. La causalidad se reemplaza por la casualidad, donde la sucesión de situaciones, episodios, ideas o imágenes es fruto del azar o de mecanismos asociativos y personales del dramaturgo/director, sin obedecer la lógica de un razonamiento ni la necesidad de enraizar en unos antecedentes. Se presenta un mundo anegado en el desorden y el caos, sin ningún principio rector y supeditado a dictados y caprichos de cuantos lo habitan y construyen: «permanece -al decir de Lehmann- una estética de eliminación de sentido, porque la estructuración solo es posible como acoplamiento de unas estructuras o micro-estructuras de la escenificación elegidas individualmente, en las que el todo es imposible de captar» [2013: 154]. La propuesta artística se presenta de manera fragmentaria, generosa en elipsis y en figuras retóricas de pensamiento, próxima a una fantasía onírica, y con las técnicas del montaje y el *collage*.

La secuenciación de situaciones que no reconstruye una sucesión de hechos, se transforma en una propuesta ceremonial, en sentido amplio, para expresar lo abstracto y la elucubración personal con predominio de la forma sobre el contenido; o bien se expresa mediante formas no figurativas o abstractas, que intentan en todos los casos y según opinión de Ubersfeld, «mostrar lo impensable, lo escandaloso desde el punto de vista de la lógica, de la moral, de la sociedad tradicional». En este ámbito se cuestiona todo razonamiento, desaparecen la tesis y el texto no necesita de equivalencias externas porque se caracteriza por la autorreferencialidad. El dramaturgo no escribe de realidades conocidas, sino de abstracciones o, a todo lo más, de percepciones del mundo filtradas en su imaginario, ante las que manifiesta su personal punto de vista, en muchas ocasiones, impulsado por la rebeldía contra el aquí y ahora, reaccionando mediante la transgresión, la ruptura, la destrucción o la presentación del caos.

La ruptura con la lógica y la causalidad permite la convivencia de

diferentes planos de significación dentro de la misma propuesta. Deslindar la referencialidad *versus* autorreferencialidad; lógico/onírico; real/fictivo; discursivo/sensorial, etcétera y encontrar la motivación de cada uno se convierte en tarea para el espectador, que acomete de manera subjetiva. Asimismo, el espectador se enfrenta a la alteridad de los intérpretes, entendida como ser otro o ser diferente antropológicamente a la concepción primera exhibida sobre el espacio de representación, o bien en la adopción de una amplia gama de representaciones del otro.

La sinestesia es un recurso artístico presente en muchas de las propuestas posdramáticas con idénticas características a las expuestas para el teatro dramático, con la diferencia que en el teatro posdramático la sinestesia puede alcanzar una función prevalente en la propuesta escénica. Ante espectáculos con predominio de apelación sinestésica/sensorial, no resulta fácil encontrar una respuesta unívoca de los espectadores, porque esta se filtra por diferentes sensibilidades. Pero esta falta de univocidad, que también se aprecia en otras propuestas posdramáticas más textuales y contenidas de lenguajes adyacentes a la palabra y sin un carácter conclusivo en el discurso oral, exige la complementación personal de la propuesta, abierta a múltiples y variadas interpretaciones, que no son unívocas.

La ruptura con el teatro tradicional, mediante precisos procesos de desdramatización, se concreta en: la destrucción de la estructura dramática; supresión de la acción dramática y de todo atisbo de tensión; ausencia de concentración del mensaje y apertura a lecturas polisémicas; la abstracción o aniquilación de la fábula; el olvido de la mimesis remplazada por la diégesis; la destrucción del personaje; la acuñación de nuevas formas dialógicas; y la incorporación nuevos lenguajes. Y junto a la desdramatización, se observa la incorporación de otras manifestaciones artísticas que produce la mistura de «géneros diversos (que) se combinan en una misma realización escénica -danza, teatro narrativo, performance, (espacio sonoro, audiovisuales) ...- en la que todos los medios son empleados equitativamente; actuación, objetos, lenguaje apuntan paralelamente en distintas direcciones de significado y apremian a una contemplación relajada y veloz al mismo tiempo» [Lehmann 2013: 151].

Estas características, expuestas de manera sintética, afectan a texto, escenificación, interpretación o recepción; o bien a todos estos elemen-

tos de la escenificación a un tiempo. Se dedican los últimos párrafos del presente artículo a observar cómo en el teatro posdramático se transforman estos elementos.

El final del textocentrismo no significa la abolición de la textualidad, puesto que el teatro posdramático cuenta con textos donde se encuentran exposiciones verbales, elucubraciones del dramaturgo o la perplejidad frente a un mundo que no aspira a interpretarlo, ni a encontrar soluciones, sino tan solo a describirlo, al decir de Tabucchi [Gumpert 1995: 121]. Los textos adoptan forma diegética, más extensa cuanto mayor es la confusión, entreverando reflexiones sobre sí con acontecimientos próximos o relacionados con el aquí y el ahora. Reflejan la postura del dramaturgo frente a la sociedad o la existencia, donde entre otras se observan las siguientes notas: contemplación de un mundo no abarcable y reducción a lo perceptible, cotidiano y próximo; imposibilidad para encontrar una verdad absoluta y firme; encuentro con un relativismo cultural y falta de modelos; búsqueda de nuevas realidades o escapismo ante una realidad agobiante y desesperanzada; ostensión de situaciones no comprensibles o inaceptables, pero sin compromiso, ni presentación de soluciones; reducción de lo trascendente a lo comprensible, etcétera. En su proceso formal, en ocasiones, los textos se encriptan en densos lenguajes poéticos o se engarzan frases carentes de un sentido lógico, porque se apoyan en el automatismo y la verbalización del inconsciente de modo que «el lenguaje pierde su orientación al sentido y temporalidad teleológica inmanentes, y deviene equiparable a un ‘objeto expuesto’ mediante técnicas como la variación repetitiva, el desacoplamiento de interconexiones semánticas inmediatamente obvias o el privilegio otorgado a ciertos ajustes formales a partir de principios sintácticos o musicales (similitud de tonos, aliteración y analogías rítmicas)» [Lehmann 2013: 265]. En resumidas cuentas, los textos se elaboran sin la tradicional ‘señalética’ dramática y de manera fragmentaria: en su carácter diegético son más expositivos que sintéticos, se disponen de modo anticlimático, con dificultad para que encuentren un eco orgánico en los intérpretes, lo que impide (tampoco lo pretende) la construcción de personajes o tipos.

El espacio escénico ni reproduce ni recuerda realidades previas, sino que se dispone de un *ex nihilo* artístico, distanciado de lo cotidiano, aunque adopte elementos próximos. Se instalan muchos, variados

y heterogéneos objetos, que desempeñan una función específica en la propuesta, ajena a su uso cotidiano y sin intención de lograr equivalencias o analogías escénicas; por el contrario, causan extrañeza que transporta a mundos caóticos, confusos e incoherentes, o bien crean otros espacios ilusorios: en ambos casos con el objetivo de producir asombro y desanclar al espectador de la cotidianidad. Se utiliza en la concepción de estos espacios escénicos, abiertos a la expresión de diferentes lenguajes artísticos, las técnicas del montaje y el *collage*. El primero rompe jerarquías y tradiciones, introduce una sensación de discontinuidad temporal e instaura puentes de comunicación con otros universos, culturas o artes. El *collage* sugiere yuxtaposición espacial de materiales diversos, mediante una disposición de cuerpos extraños y elementos no habituales y así, al distorsionar la armonía acostumbrada de la escena, se cambia el paradigma en la recepción del espectador.

Un teatro de transmisión, de ostensión de conjuntos en evolución continua, de presencias de acontecimientos, encadenamiento incontrolado de autorreferencias o solapamiento de discursos y sin eco orgánico en el intérprete, como es el posdramático, no necesita del *cuerpo orgánico* del actor encarnado del teatro naturalista, porque no hay personajes que representen personas con psicologías y comportamientos derivados que influyen en el desarrollo de la fábula; ni del *cuerpo* del actor semiótico, que portador de signos proponga y direcciona historias para la reflexión comprometida del espectador del teatro épico o expresionista, sino que basta al teatro posdramático con la presencia de un actor que con su físico esté-en-el-mundo [Fischer-Lichte 2011: 157]; es decir del actor performer «ejecutante de una serie de acciones en el escenario porque no actúa» [Fernández Villanueva y Del Hoyo 2021: 206]. Este actor elimina cualquier tipo de expresión mimética del habla, gesto o movimiento, porque basta con la «presencia del cuerpo hablante en su simplicidad más básica, recuperando el puro acto de hablar» [Lehmann 2011: 319]; se acoge a la función actancial y formula el discurso dramático, «como una entidad, no antropomórfica y no figurativa, que tiene una existencia teórica y lógica en el sistema lógico de la acción o de la narratividad» [Pavis 1983: 16]; fija los movimientos espontáneos de su estar-en-el-mundo y los memoriza para recuperarlos en las sucesivas representaciones de la propuesta escénica; elimina el mayor número de signos y, si necesita algunos para mantener la atención, los despoja de la función connotativa. Sin embargo, esta aparente simplicidad del

actor performer (o lo denominado por algunos, desaparición del actor) no quiere decir que no deba cuidar la presencia sobre escena; es decir, aplicar técnicas relacionadas con la proyección de voz, vocalización del discurso, porte sobre el escenario, composición en la escena, etcétera, pero sin contaminarlas con sistemas de interpretación.

Ni los textos, ni la escenificación posdramática cierran el sentido de las propuestas porque, como decía Tabucchi, «prefiero creer que ninguna historia tiene resolución y permanecer abierto a todas las contingencias (...), y que existen diversas direcciones posibles que prefiero dejarlas plausiblemente abiertas» [Gumpert 1995: 127], para estimular la imaginación, provocar asociaciones y exigir el ejercicio de pensamiento, a fin de extraer conclusiones más allá de la sala de representación. El teatro posdramático es, por tanto, el acto de la comprensión aplazada, porque el significado de la escenificación no se completa, ni se comprende en toda su extensión y de forma inmediata: «habla, texto y palabra establecen (...) una relación íntima que traspasa la cuarta pared, permitiendo al teatro convertirse en un espacio de pensamiento y reflexión, interrumpiendo la ansiedad puramente estética por una implicación ‘provocativa’ de los espectadores que son forzados a participar de la radical reducción de la teatralidad y a entrar en una inusual e intensa relación con el acto de habla ‘puro’ del intérprete» [Lehmann 2011: 319]. En esta nueva relación entre emisor y receptor, el espectador se transforma en un objeto importante y *quasi* imprescindible de la propuesta escénica posdramática y «en sentido enfático en ‘creador’ de la realización escénica» [Fischer-Lichte 2011: 66], en un nivel similar al de los *performers*, creadores y diferentes componentes del equipo artístico. De este modo, el espectador esclarece, organiza y extrae sus propias conclusiones que, por verse interferidas por su conocimiento o sensibilidad, serán personales y diferentes a las de otros espectadores: el teatro posdramático no necesita respuestas unívocas.

El teatro o, si se desea, la acción escénica posdramática tiene amplios cauces de expresión: desde la corporalidad autosuficiente del teatro danza, Alain Platel, Jan Lauwers, Falk Richter o Jan Fabre, o el teatro conocido como performativo, Angélica Liddell o Heiner Goebbels, hasta formas escénicas muy apoyadas en la palabra que refiere acontecimientos próximos al ámbito de la autoficción (René Pollesch o Gianna Cărbunariu) o de la autorreferencialidad (Wajdi Mouawad, Tiago

Rodrigues o Krzysztof Warlikowski). Los audiovisuales, con función vehicular o coadyuvante, o la utilización del lenguaje informático son herramientas para vertebrar nuevas propuestas posdramáticas. Son los trabajos de Frank Castorf, Krzysztof Garbaczewski, Romeo Castellucci, Rimini Protokoll, Milo Rau, Denis Marleau, Christiane Jatahy, Kirill Serebrennikov, Kornél Mundruczó, Cyril Teste, Suzane Kennedy, Leander Haussmann, Ewelina Marciniak, Julien Gosselin y tantos otros. Asimismo, Andreas Kriegenburg articula el teatro posdramático apoyado en el espacio escénico, donde este adquiere protagonismo sobre la palabra y los *performers*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGGOR, KOMLA (2009): *Francisco Nieva y el teatro postmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- BARTHES, ROLAND (2018): *Ensayos críticos*, Madrid, Seix Barral.
- BENJAMIN, WALTER (1975): «Qué es el teatro épico (primera versión). Un estudio sobre Brecht» en *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus.
- BESSON, JEAN-LOUIS (2013): «Posdramático» en *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, México, Pasodegato.
- BRECHT, BERTOLD (1983): *Escritos sobre el teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BROOK, PETER (1989): *Provocaciones*, Buenos Aires, Fausto.
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, JUAN JOSÉ Y DEL HOYO, MARGA (2021): «Actuación y dramaturgias del personaje» en *El análisis de la escenificación*, Jara Martínez Valderas y José Gabriel López Antuñano (eds), Madrid, Fundamentos.
- GONZÁLEZ MARTÍN, DIANA Y MARTINEZ PERUCHA, DAVID (2011) (en nota al epígrafe): «Corporización/Embodiment» en *La estética de lo performativo*, Madrid, Adaba.
- GUMPERT, CARLOS (1995): *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama.
- KUNTZ, HÉLÈNE Y LESCOT, DAVID (2013): «Drama absoluto» en *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*, México, Pasodegato.
- LEHMANN, HANS-THIES (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac.
- (2011): «Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después» en *Repensar la dramaturgia*, Murcia, Cendeac.

- (2012): «ATV30». https://www.uni--giessen-de.translate.google.com/de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/geschichte/atw30?_x_tr_sl=de&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc Consulta. 29 de julio 2023.
- LÓPEZ ANTUÑANO, JOSÉ GABRIEL (2016): *La escena del siglo XXI*, Madrid, ADE.
- (2017): «Escrituras Escénicas del Siglo XXI. Reformulación y paradigma» en *Pygmalion. Revista general y comparada*, Universidad Complutense de Madrid.
- (2021): «Análisis del texto en la escenificación» en *El análisis de la escenificación*. Jara Martínez Valderas y José Gabriel López Antuñano (eds), Madrid, Fundamentos.
- MARTINEZ VALDERAS, JARA (2021): «Escenificación» en *El análisis de la escenificación*. Jara Martínez Valderas y José Gabriel López Antuñano (eds), Madrid, Fundamentos.
- OSTERMEIER, THOMAS (1999): «El teatro en la era de la desaceleración». Conferencia. Hamburgo.
- PALACIO ENRÍQUEZ, DIEGO (2021): «Espacio Escénico» en *El análisis de la escenificación*. Jara Martínez Valderas y José Gabriel López Antuñano (eds), Madrid, Fundamentos.
- PAVIS, PATRICE (2014): *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, París, Armand Colin.
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN (1968): *Un actor se prepara*, México, Constanca.
- SZONDI, PETER (1994): *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino.
- TORO, FERNANDO (2014): *Semiótica del teatro del texto a la escena*, México, Pasodiegato.