

Fragmentación y sentido en cuatro textos teatrales chilenos contemporáneos



Coca Duarte

Pontificia Universidad Católica de Chile / cocaduarte@uc.cl

Fecha de recepción: 01/04/2016. Fecha de aceptación: 18/07/2016.

Resumen

Aunque el texto teatral contemporáneo es múltiple y polifacético, el estudio de las nuevas escrituras ha llegado a ciertos acuerdos: nos encontramos ante un texto fragmentario, que no se encuentra en el extremo de dejar de existir en y por la escena, pero que se reconoce como un componente más dentro de ella y no como el elemento determinante y primordial, como fue concebido por siglos. El artículo revisa algunos antecedentes teóricos del procedimiento de fragmentación, sus presupuestos ideológicos y sus características en cuatro textos teatrales chilenos contemporáneos: *H.P. (Hans Pozo)* (2007) de Luis Barrales; *Simulacro* (2008) de la Compañía la Re-sentida; *Cristo* (2008) de Manuela Infante y *Hombre acosado por demonios ante un espejo* (2010) de Rolando Jara. Plantearé que el procedimiento de escritura de la fragmentación, no solo refuerza una nueva relación entre dramaturgia y escena, sino que presupone una mayor colaboración del espectador en la configuración de sentido de la obra y rompe deliberadamente con el vínculo mimético entre obra y mundo, poniéndolo en cuestión al interior de la misma obra.

Palabras clave

Fragmentario
dramaturgia
teatro chileno
procedimiento artístico
construcción de sentido
Barrales
Compañía la Re-sentida
Infante -Jara

Abstract

Even if the contemporary theatrical text is numerous and multifaceted, the study of new playwriting has come to some agreement: we are facing a fragmentary text, that is not at the extreme of ceasing to exist at and for the scene, but that recognizes himself as a component among others in it and not as the most decisive and fundamental element, as it was conceived for centuries. The paper examines some of the theoretical precedents of the procedure of fragmentation, its ideological suppositions and its features in four Chilean contemporary theatrical texts: *H.P. (Hans Pozo)* (2007) by Luis Barrales; *Simulacro* (2008) by La Re-sentida company; *Cristo* (2008) by Manuela Infante and *Hombre acosado por demonios ante un espejo* (2010) by Rolando Jara. I will suggest that the writing procedure of fragmentation, not only strengthens a new relationship between playwriting and stage, but it also represents a greater collaboration of the audience on the configuration of meaning of the play and deliberately breaks the mimetic bond between art and world, questioning it within the play.

Key words

Fragmentary
playwriting
Chilean theatre
artistic procedure
configuration of meaning
Barrales
Compañía la Re-sentida
Infante
Jara

Las diversas prácticas escriturales contemporáneas han provocado una expansión del concepto de dramaturgia, así como el desplazamiento del concepto *obra dramática* por el de *texto no-dramático*, *texto posdramático* o *texto teatral*. Las discusiones se centran en dos ejes principales: por una parte, la autoría individual o colectiva de dichos textos y, por otra, su relación con la escena en cuanto al lugar de esta en su proceso de creación y en cuanto a la potencialidad del texto para participar en la celebración “de las cualidades estéticas del teatro como tal” (Lehmann, 2013: 62). Más allá de las denominaciones, nos encontramos ante un texto que no se encuentra en el extremo de dejar de existir en y por la escena, pero que -en contraposición a la concepción logocéntrica del drama- se reconoce como un elemento más dentro del teatro y no como el elemento determinante. En muchos casos, su textualidad definitiva se convierte en una huella de un proceso escénico colectivo que trasciende el trabajo en solitario del dramaturgo; en otros, el rol del dramaturgo y director se fusionan para generar un diálogo fructífero entre palabras y cuerpos, narrativas y espacios, voces y sonidos. En definitiva, son textos que no prefiguran una puesta en escena, sino que desafían la corporalidad y materialidad del teatro e instan a una investigación y toma de posición para alcanzar su concretización escénica.

En este contexto, opto por la denominación de texto teatral, pues ya no se refiere forzosamente a una configuración dramática, entendida como progresión creciente en el plano de la ficción producto del choque de fuerzas o fricción entre objetivos y obstáculos, sino más bien a un texto *para* la escena. Este término es suficientemente abierto para contener tanto propuestas más tradicionales, como aquellas en las que, en contraposición con el “producto acabado”, se enfatiza -tal como caracteriza Fischer-Lichte lo *teatral*- el “llevarse a cabo” (2008: 124) de la realización escénica.

El estudio de las nuevas escrituras se refiere a un agotamiento del modo dramático, un desbordamiento, una mutación, una fuga: tal como señala Sarrazac “El *modelo dramático*, fundado en un conflicto interpersonal más o menos unitario, ya no da cuenta *globalmente* de la existencia moderna” (2009: 11). El texto teatral contemporáneo “desafía los principios del drama absoluto” (Ryngaert, 2007: 14), aunque es múltiple y polifacético, reconocible en una “pluralidad de escrituras” (Sarrazac, 1999: 16), se pueden observar ciertas tendencias en su composición: sus cualidades incluyen el “desmantelamiento de la línea argumental y acción” (Ryngaert, 2007: 15), el “desfiguramiento” y la “despersonalización” del personaje (Sarrazac, 1999: 84); “la ruptura del diálogo” (Mounsef y Féral, 2007: 2) y la “discontinuidad” temporal (Sanchis Sinisterra, 2008). Estas consideraciones suelen aludir a un desplazamiento en los recursos compositivos del texto teatral: acción, personaje, diálogo, espacio/tiempo. No obstante, al hablar de un principio transversal a todos los recursos del texto teatral contemporáneo, se reitera el término “fragmentario” (Mounsef y Féral; Sanchis Sinisterra; Ryngaert).

Fragmentación

La fragmentación designa un procedimiento escritural de las nuevas escrituras que opera fundamentalmente en el ámbito de la composición de las acciones del texto teatral. Se define en oposición a la disposición de los hechos de una obra unitaria, donde un conflicto único y creciente se precipita hacia el clímax. En la fragmentación, por el contrario, se producirá una multiplicación de micro-acciones que progresarán por yuxtaposición contingente (Vinaver, 1993: 905). Si en la composición unitaria, la cualidad de su acción permea los demás recursos compositivos (tiempo/espacio, personajes, textualidad), lo mismo sucederá con la fragmentación, multiplicándose a su vez las coordenadas de tiempo/espacio, desdibujándose los personajes —en la medida que no están definidos por una motivación y objetivo que se desarrolla

consecutivamente en el transcurso de la acción- o, inclusive, admitiendo una diversidad en la utilización de dichos recursos, instalando la convivencia de recursos tradicionales con mutaciones contemporáneas.

La denominación *fragmentario* no sólo supone una forma de configuración de la trama opuesta a la unitaria, sino que además considera que “el fragmento designa el carácter incompleto o inacabado de una obra; en este caso. . . lo esencial no parece encontrarse en lo que queda o en lo que ha sido compuesto, sino más bien en lo que no nos ha llegado, en lo que falta” (Sarrazac, 2013: 103). El origen del procedimiento es discutido, mientras el Grupo de Investigación de la Poética del Drama Moderno y Contemporáneo lo sitúa en las dramaturgias barrocas, Sanchis Sinisterra considera a estas dramaturgias plurales y no fragmentarias, puesto que estas presentan una relativa coherencia ideológica frente al desorden del mundo. Lo cierto es que, si bien “El fragmento. . . induce a la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de los puntos de vista” (Sarrazac, 2013: 102), nos referiremos a fragmentariedad solo cuando los fragmentos que lo componen, a pesar de esta multiplicación, no tienden a reconstruir una historia y son más bien heterogéneos.

Más allá de la teoría del texto teatral, es fundamental el aporte de Maurice Blanchot, filósofo del lenguaje, que dedica una parte importante de su investigación a la reflexión en torno al fragmento y la fragmentación. Tanto Blanchot como Jean Luc Nancy sitúan la génesis de la escritura fragmentaria en el fragmento romántico. Sin embargo, Blanchot es el primero en criticar su concepción en tres aspectos:

cuando [Schlegel] apunta: Un fragmento, lo mismo que una breve obra de arte, puede ser aislado de todo el universo que lo rodea, perfecto en sí mismo como un erizo, reconduce el fragmento hacia el aforismo, es decir, hacia el cierre de una frase perfecta. Alteración inevitable y que equivale: 1.- A considerar el fragmento como un texto concentrado, que tiene su centro en sí mismo y no en el campo que constituyen con él los otros fragmentos; 2.- A omitir el intervalo (espera y pausa) que separa los fragmentos entre sí y hace de esta separación el principio rítmico de la obra en su estructura; 3.- A olvidar que esta manera de escribir no tiende a hacer más difícil una vista de conjunto o más sueltas las relaciones de unidad, sino a hacer posibles nuevas relaciones, que se exceptúan de la unidad, como exceden el conjunto. (1996: 553-4)

Si bien Blanchot reconoce que el romanticismo introduce en la escritura “[la cuestión de] la discontinuidad o la diferencia como forma” (1996: 554) las tres críticas que acabamos de ver distancian el fragmento romántico -concentrado y aislado- de lo propiamente fragmentario (Hill, 2012: 257), donde se hace relevante el intervalo y las nuevas relaciones que se establecen entre los fragmentos.

Pero, ¿cuál es el proyecto ideológico que propone la escritura fragmentaria? En el proyecto romántico aparece “como un agotamiento, como una agonía. . . como la lucha agotadora de lo menor contra lo grande” (Nancy, 2003: 103-4). En el horizonte de la crisis de la representación, aparece como un “duelo de toda representación de una realidad fragmentada y caótica” (Saison, 1998: 38), como la respuesta al fin de la modernidad, donde “deja de ser posible hablar de la historia como de algo unitario”, solo “hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que haya un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los restantes” (Vattimo: 1990: 75-6). Lo que aparece aquí es una crítica de la unidad y, a la vez, la expresión de una primera imposibilidad, del fracaso (Sarrazac, 2013: 107) de la obra de plantear un sentido unívoco, completo y central.

Ausencia, incompletitud, intervalo, agotamiento, duelo, imposibilidad, fracaso. Resultan paradójicos al intentar comprender el vínculo entre obra y mundo del texto teatral fragmentario. Nancy nos habla de un *fin del mundo*:

cuando digo que el fin del mundo es el fin del *mundus*, esto no puede querer decir que sea solamente el fin de una cierta ‘concepción’ del mundo, y que nosotros debiéramos ponernos a buscar alguna otra, o a restaurar alguna otra (o la misma). Pues con ello quiero decir que no hay más significación asignable al ‘mundo’, o que el ‘mundo’ se sustrae, poco a poco, a todo el régimen disponible de la significación. (Nancy, 2003: 18)

Lo que podría llevarnos a pensar en una relación correspondiente: a un mundo *roto* (Sarrazac, 2013: 107), un texto hecho pedazos. Sin embargo, el fragmento se constituye no solo en un relato de la aparente ausencia de sentido del mundo, sino, como veremos, reconfigura el nexo entre obra y mundo al poner en obra la pregunta sobre la pertinencia de este mismo vínculo.

Un sistema de pensamiento

En primera instancia, y tal como señala Sarrazac, “reinventar, variar, forzar el recorte del texto dramático, es consagrarse a un trabajo... de *desnaturalización*” (2013: 58). Si observamos algunos textos teatrales fragmentarios chilenos, podemos constatar que efectivamente esta desnaturalización opera en la organización y relación de los fragmentos, al distanciarse de un vínculo narrativo y cronológico -natural- y adentrarse en otro. Según Sarrazac “el orden cronológico es descalificado en provecho de un orden lógico, y pasamos de un sistema que imita la naturaleza a un sistema del pensamiento” (1999: 56).

En *H.P. (Hans Pozo)* (2007) de Luis Barrales, no es la reconstrucción del crimen y posterior descuartizamiento del joven prostituto ni la relación pasional con el Helderero –su amante y asesino– el centro, sentido y progresión del texto. Los rounds que lo componen se organizan tanto a partir de su *diferencia* (Blanchot) como en el cuestionamiento de la irreversibilidad de las condiciones sociales dadas en marco de la sociedad de los medios de comunicación de masas, donde los destinos se replican tanto como las imágenes. Mientras en *Simulacro* (2008) de la Compañía la Re-sentida asistimos a la revisitación crítica de “representaciones icónicas de nuestro país” (Morel *et al.*, 2009: 125) a propósito de la celebración del bicentenario de la independencia de Chile, podemos ver *Cristo* (2008) de Manuela Infante como una recomposición textual de una búsqueda escénica que cuestiona la representación en varios de sus planos: religioso, mediático, y teatral y que, simulando “pseudodocumentales,... una película sobre un viaje ficticio, [y] una grabación falsa de video proyectada como *fake*” (Kage, 2008: 18) se adentra en un caleidoscopio de representaciones, intentando asir alguna que entregue una respuesta. Finalmente, en *Hombre acosado por demonios ante un espejo* (2010) de Rolando Jara somos testigos de la exposición del proceso de la Compañía la Puerta (que incluye al autor en este caso) para actualizar la pregunta que la obra *Los invasores* de Egon Wolff –que inspira el trabajo de *Hombre acosado...–*, les sugiere. Tal como señala Luis Ureta, “la pregunta transversal que recorre la producción[:]: ¿Qué es lo que nos invade hoy?, encuentra variadas respuesta (escénicas y textuales)” (2010: 65).

El situar el texto en un sistema de pensamiento implica a su vez que el texto tiende a transparentar su propio proceso de búsqueda de sentido, llegando inclusive a cuestionar sus propios dispositivos de representación. Así, las condiciones sociales en *H.P. (Hans Pozo)* son tematizadas desde el punto de vista de la autoridad del actor –burgués– de interpretar al personaje-marginal: “si iba a interpretar a un marginal debía estar más delgado/ la directora dice cinco kilos menos/ . . . bajo los cinco kilos, no hay problema y así reemplazo su hambre real por mi dieta de cereales, té verde y verduras” (Barrales, 2008b: 70-1). Por otra parte, en *Simulacro*, varios pasajes son

reelaborados en escena por los actores, cuestionando su verosimilitud, pertinencia y función. Esto sucede, por ejemplo, con la escena en que un bodeguero que está haciendo entrega de un plasma de 32 pulgadas es asesinado en una casa del barrio alto, al ser confundido con un ladrón y un narrador cuestiona la interpretación del actor que lo encarna:

¡Actor numero uno! No subestime al personaje, a él lo mataron por ser cholo, dele dignidad y no siga con el chiste. . . Bodeguero, a usted lo mataron injustamente, por ser cholo, y de manera absurda, usted debería sentir rabia bodeguero, levántese, sienta rabia, mire a esa gente que está frente a usted, esa gente viene al teatro y se ríe de su historia, a ellos no les importa su historia. (La Re-sentida, [2008]: 12)

En *Cristo*, el documental (*Making-of*) sobre la investigación del caso del Cristo de Curimón se revela falso y varias de sus escenas, aparentes registros espontáneos de las discusiones de este proceso se reiteran, revelando su carácter construido, como en este fragmento en que el guión de la obra es proyectado en video:

La cámara hace zoom en el texto
Que lee Manuela
El texto está rallado, arrugado,
O con destacador, mostrando
Que la escena se ha ensayado y
Corregido varias veces.
Cámara sigue el texto
Palabra
Por
Palabra.
Ahora pasa por
ESTE MISMO TEXTO,
Hasta llegar
A este
MISMO
PUNTO (.) ([2008a]: 29)

En el caso de *Hombre acosado...*, un fragmento es susceptible de ser desautorizado por otro, convirtiéndose en una alternativa a este, en vez de una continuidad. Es el caso del Fragmento VIII, que comienza poniendo en duda el Fragmento VII, que revelaba la procedencia humilde de M:

ACTOR/ACTRIZ 3:
Pero nada de eso es real
Todo es basura
M nunca perteneció a la plebe
Ese miserable nunca ha visto la pobreza
No la ha sentido jamás
Ese es su real problema
Es un ciego suspendido sobre el abismo
Y ustedes quieren mostrarlo como un mártir (2010b: 84)

En todos estos ejemplos, podemos ver cómo la forma dramática misma es desarticulada en su curso *natural* y puesta en cuestión. Con lo planteado hasta aquí, es posible afirmar que lo que se cuestiona finalmente es la capacidad de la forma dramática de generar un vínculo verosímil entre obra y mundo, poniendo en obra esta pregunta.



Simulacro, de La Re-Sentida.
Dirección: Marco Layera. Chile,
Teatro La-Resentida, 2008.
Fotografía: Gustavo Borges.



Relación con la escena

Cabe destacar que todos los textos analizados han tenido una relación dinámica con la escena, lo que ha producido una retroalimentación recíproca. Barrales, autor de *H.P. (Hans Pozo)*, relata parte del proceso de escritura del texto: “luego de... comenzar el proceso de puesta en escena, se dio forma final a la escritura, contando como soporte con el escenario y las distintas posibilidades que abría o cerraba de acuerdo a las propuestas de dirección, las actuaciones y el espacio” (2008b: 60). Además, ratifica su convicción de que un proceso textual individual no permite la complejidad deseada:

Mi formación de actor me indica que las posibilidades de la escena enriquecen contundentemente los niveles de narración del texto dramático. Las posibilidades, sobre todo emocionales, que se desatan en escena, son de una naturaleza que difícilmente puedo, en lo personal, arribar solo frente a un teclado. (2008b: 60)



HP (*Hans Pozo*), de Luis Barrales. Dirección: Isidora Stevenson. Chile, Teatro La Nacional, 2007. Fotografía: Daniela Valenzuela. (Programa de Investigación y Archivo de la Escena Teatral, Escuela de Teatro UC)



Hombre acosado por demonios ante un espejo de Rolando Jara. Dirección: Luis Ureta. Chile, Teatro La Puerta, 2010. Fotografía: Jaime Reyes.

El texto de *Simulacro*, por su parte, fue el resultado de una “recopilación de... material” y es el único cuya autoría es adjudicada a una compañía y no a un individuo. Layera, el director de la obra, nos habla del proceso: “en su mayoría, nos interesaron materiales que no estaban escritos específicamente para ser empleados en escena; a partir de éstos iniciamos un proceso basado en la improvisación, el cual culminó con su reelaboración” (2009: 37). Infante, autora de *Cristo* también releva la cualidad escénica de la búsqueda: “Buscamos producir una máquina escénica” (2008b: 10) y Jara, autor de *Hombre acosado...*, nos habla de su escritura como “un trabajo conjunto con [la compañía] La Puerta” (2010a: 71).

Posibilidad, improvisación, trabajo conjunto, “probar, probar, una y otra vez, probar” (2008b: 9) como puntualiza Manuela Infante. La escena se convierte, para estos textos, en un espacio de experimentación para el proceso textual, una fuente de inspiración y, a la vez, de descarte y validación de propuestas. Rolando Jara sintetiza una definición que puede ser válida para cada uno de estos textos: “El texto teatral es una coordenada, una zona en la que convergen los múltiples lenguajes que se desplegarán en el espacio escénico: escritura de la carne, dramaturgia de la luz y sonido” (2010a: 72).



Cristo, de Manuela Infante.
Dirección: Manuela Infante. Chile,
Teatro de Chile, 2008. Fotografía:
Álvaro Benítez. (Programa de In-
vestigación y Archivo de la Escena
Teatral, Escuela de Teatro UC)

Participación del espectador

Este proceso dinámico del texto y la escena, sumado a la fragmentación, sin duda, modifica la relación con el espectador. Tal como declara Griffero, a propósito de *H.P.*, “Esta escritura se estructura en muchas capas y planos que busca sumergirnos [a los espectadores] en ese espacio de las múltiples dimensiones y lecturas de lo actual” (2008: 66). Layera confiesa “Necesitamos afectar al público, interpelarlo” (2009: 38), mientras Infante pone al público como protagonista de su proceso:

¿cómo imitábamos el gesto por excelencia de la historia occidental: la producción de orígenes, de verdades esenciales, de presencias, de centros? Y luego, ¿cómo convertíamos al espectador en el ejecutante fundamental de ese gesto? ¿Cómo lo hacíamos reconocerse implicado en ese gesto histórico como actor principal? (2008b: 10)

El espectador es reconocido como un actor más en el proceso de configuración de sentido, junto con el autor, los actores y otros integrantes de la compañía. Acota Jara:

El texto funciona como una suerte de anamorfosis, en la que autor, director, actores, lectores y público discernen figuras diversas, no siempre coincidentes, a veces descubriendo argumentos y relatos, otras uniendo puntos y descubriendo rostros, siluetas, como si contemplaran un conjunto de nubes errantes. (2010a: 72)

Aquí, se retoma la idea del pensamiento como sistema de ordenamiento de los fragmentos, lo que implica que la obra se abra a un proceso de descubrimiento de este sistema por parte del espectador. Podemos decir que “el enigma de... [los] orígenes [de estos pedazos] y la causa de su agrupación permanecen desconocidos” (Sarrzac, 2013: 106-7) al menos a primera vista. Y es así cómo la configuración de sentido involucra al espectador, no como un fin, sino como un curso o flujo. Las ideas de Blanchot, si bien no están referidas al espectador, pueden iluminar este punto:

...la elección deliberada del fragmento no es una suspensión escéptica, la renuncia fatigada a una captación completa (podría serlo), sino un método paciente-impaciente, móvil-inmóvil de búsqueda y también la afirmación de que el sentido, la integridad del sentido no sabría estar inmediatamente en nosotros y en lo que escribimos, sino que está por venir y que, cuestionando el sentido, no lo captamos sino como devenir y porvenir de cuestionamiento. (En Hoppenot, [s/f]: 3)

Nancy se refiere a este mismo fenómeno, relacionándolo a su vez con el mundo:

Más que del fin ambiguo del fragmento se trata de su apertura. Se trata del acceso abierto a una presentación, a una venida en presencia -y a través de esta venida-; de aquí que lo que está en juego ya no se deje mensurar o desmesurar ni por una cosmología, ni por una teogonía, ni por una antropogonía, es decir, que aquello que hace ‘mundo’ y ‘sentido’ ya no se deja asignar en una presencia dada, consumada y ‘finita’, sino que se confunde con la venida. Con lo in-finito de una venida en presencia, o de un *e-venir*. (2003: 104)

Mediante la estrategia escritural de la fragmentación, el texto teatral contemporáneo realiza el gesto de romper deliberadamente con el vínculo mimético entre obra y mundo y lo pone en cuestión, en obra. Los textos teatrales chilenos contemporáneos analizados, además, nos permiten dilucidar algunas cualidades que podrían ser interesantes a la hora de comprender la escritura teatral contemporánea: son textos que dialogan con la escena proponiendo un desplazamiento en la relación con el espectador. El hecho de que “El viaje desde el texto a la escena ya est[é] presente en la página escrita” (Féral, 2007: 51) de estos textos, contribuye a generar “un crisol de voces que dicen desde distintos lugares sobre un mismo objeto” (Barrales, 2008b: 59) y esta heterogeneidad invita al espectador a tomar una posición, participando activamente en la producción de sentido de la obra.

Bibliografía

- » Barrales, L. (2008a). "H.P. (Hans Pozo)". *Apuntes de Teatro* (130), 67-82.
- » Barrales, L. (2008b). "H.P. (Hans Pozo): el marginal que llevamos dentro". *Apuntes de Teatro* (130), 54-62.
- » Blanchot, M. (1996). *El diálogo inconcluso*. 2a. ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- » Féral, J. (2007). "Moving across languages". *Yale French Studies* (112), 50-68.
- » Fischer-Lichte, E. (2008). "La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, *performativo* y *performatividad* como conceptos de los estudios teatrales." *Apuntes de Teatro* (130), 115-125.
- » Griffero, R. (2008). "Poética del texto en HP de Luis Barrales : H de hastío - me aburro me canso... P por placer - él lanza gemidos". *Apuntes de Teatro* (130), 63-66.
- » Hill, L. (2012). "Del fragmento a lo fragmentario: Blanchot, Schlegel, Nietzsche" *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas* (11), 251-265.
- » Hoppenot, E. (s/f). "Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria: "el tiempo de la ausencia de tiempo"". [en línea]. Consultado el 10 de agosto de 2014 en http://www.um.es/sfrm/publicac/pdf_espinoso/n2_espinoso_pdf/esp_o2_ar-ti_blan_hop.pdf
- » Infante, M. [2008a]. *Cristo*. Manuscrito facilitado por la autora.
- » Infante, M. (2008b). "Cristo: Cuaderno de notas". *Apuntes de Teatro* (130), 9-14.
- » Jara, R. (2010a). "Consideraciones en torno a *Hombre acosado por demonios ante un espejo*". *Apuntes de Teatro* (132), 71-74.
- » Jara, R. (2010b). "Hombre acosado por demonios ante un espejo". *Apuntes de Teatro* (132), 75-96.
- » Kage, H. (2008). "Cristo: tentativa de una descripción". *Apuntes de Teatro* (130), 15-18.
- » La Re-sentida. [2008]. *Simulacro*. Manuscrito facilitado por el director.
- » Layera, M. (2009). "*Simulacro*: algo huele a podrido en el templo de las musas". *Apuntes de Teatro* (131), 36-41.
- » Lehmann, H-T. (2013). *El teatro posdramático*. Murcia : CENDEAC.
- » Morel, C., R. Canales y H. Castillo. (2009). "Hipermodernidad: moda y simulacro: estrategias de simulación (en un contexto país) para un fenómeno global". *Apuntes de Teatro* (131), 124-137.
- » Mounsef, D. y J. Féral. (2007). "The Transparency of the Text" *Yale French Studies* (112), 1-4.
- » Nancy, J.-L. (2003). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca.
- » Saison, M. (1998). *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris: L'Harmattan.
- » Ryngaert, J.-P. (2007). "Speech in Tatters: The Interplay of Voices in Recent Dramatic Writing". *Yale French Studies* (112), 14-28.

- » Sanchis Sinisterra, J. (2008). "Dramaturgias de la fragmentación". Seminario dictado en el Centro Cultural de España en el marco del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea.
- » Sarrazac, J.-P. (2009). *El drama en devenir : Apostilla a L'avenir du drame*. México, D.F. : Paso de Gato.
- » Sarrazac, J.-P. (1999). *L'Avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*. Courtry: Circé.
- » Sarrazac, J.-P. (dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- » Ureta, L. (2010). "Proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta: reescritura y teatro". *Apuntes de Teatro* (132), 61-65.
- » Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- » Vinaver, M. (1993). *Écritures dramatiques*. Avignon: Actes Sud.