

LA METAMORFOSIS DE LO VEROSÍMIL.

Una mirada sobre la actualidad del teatro independiente.

LOMBARDI, María Eugenia

Eje: Dispositivos de producción en el teatro independiente actual

Tipo de trabajo: Ponencia

» *Palabras claves: teatro independiente, lo verosímil, dispositivos de producción*

› **Resumen**

A lo largo de la historia, lo verosímil fue mutando de la mano de los diferentes horizontes de expectativas que conforman el corpus de géneros de un espectador. El presente artículo se propone indagar sobre el *modus operandi* de lo verosímil en la actualidad del teatro independiente, trazando algunos lineamientos teóricos con proyección a ciertas obras argentinas puestas en escena en los últimos años: *Otelo*, de Gabriel Chamé Buendía; *Brecht*, de Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu; *Cineastas*, de Mariano Pensotti; *Paraná Porá*, de Maruja Bustamante; *La piel del poema*, de Ignacio Bartolone.

› **Presentación**

“(…) la gente no se inquieta lo más mínimo por decir la verdad, sino por persuadir, y la persuasión depende de la verosimilitud”.
Platón

Cuenta Tzvetan Todorov que, allá por el siglo V a.C., se produce una discusión entre dos personas en Sicilia que finaliza en un accidente. Al no haber testigos que constaten la verdad sobre el modo en que ocurrieron los hechos, los jueces deben recurrir a los relatos de los querellantes y establecer la culpabilidad de uno o el otro según el grado de verosimilitud de cada versión. Se trata entonces de “dar una impresión de verdad” a través de un relato hábil que persuade, que seduzca al

interlocutor... Porque – al igual que un asesino que busca su mejor coartada para el momento de la declaración frente a las pertinentes autoridades – no entra en juego sólo el contenido del relato, sino también su modo. Así el discurso deja de ser “sumiso reflejo de las cosas” para adquirir un valor independiente, emancipado, con sus propias leyes.

Desde entonces, el concepto de verosimilitud fue variando en relación a diferentes objetos de referencia. Veamos algunos de los sentidos que fue transitando este término.

El primero que podría señalarse es el contenido en la anécdota relatada anteriormente. Se habla de un verosímil y su referencia a lo real. Esto nos conduce inevitablemente a reflexionar sobre lo real, y sobre todo a pensar en qué es lo que la mayoría de la gente piensa que es lo real, es decir, la opinión pública. Considerada esta como texto general, difuso y anónimo al cual se presta conformidad discursiva, ocupa el lugar del referente. A modo de ejemplo, se ve claramente en lo que ocurre con los medios de comunicación en la actualidad. La jerarquización de la información que se nos entrega a través de los noticieros, los diarios, las redes sociales e internet rara vez es cuestionada seriamente a nivel institucional y poblacional. Simplemente asumimos que lo que se nos transmite – y del modo en que se nos transmite – es algo que está realmente ocurriendo, y no una selección de sucesos tendenciosamente espectacularizados con otros fines no informativos, como el incremento del rating, la demagogia o el estímulo al consumo. Según Aristóteles, los sofistas sostenían que lo verosímil es “el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben”, entendiendo por “los que saben” a los ciudadanos que podían pagar por aprender la técnica sofista de fundamentar de modo verosímil.

Un segundo sentido está dado por un traspaso de niveles: de lo dicho al decir. Nuevamente el discurso se pone en relación a otro referente, en conformidad con el corpus de géneros discursivos que existe en cada cultura. Así, el género terror tendrá su propio verosímil, diferente al de la comedia o del policial. En el mundo real es improbable que un vampiro “vegetariano” adolescente concorra a una escuela secundaria local, se enamore de una muchacha humana y tenga que luchar contra una serie de vampiros “carnívoros” que quieren asesinar a su prometida. Sin embargo, al momento de ver una película en la que se relata esta historia, el espectador logra temporal y voluntariamente suspender, en un acto de fe poética, la incredulidad que debería sentir frente a tal disparate. Es este pacto entre espectador y creador el que permite dejar de lado las incoherencias o las incompatibilidades de una historia en determinada obra, y poder disfrutar de esa experiencia compartida. Porque “no es el oficio del poeta contar las cosas como sucedieron, sino como deberían haber sucedido y de modo verosímil” (Aristóteles: 1974).

Cuando se habla de la cuarta pared, se habla de una división imaginaria entre el universo de la obra y los espectadores. En este sentido, “(...) se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.” (Todorov: 1968) Es decir que el creador tratará de ocultar el artificio para mantener la ilusión en el espectador. Determinar cómo se rigen estas leyes del texto y de qué modo van mutando con el paso del tiempo es una de las tareas que se intentarán llevar a cabo, partiendo del planteo del problema de lo verosímil.

› **Primeras rupturas con el verosímil. Aproximación al teatro épico de Brecht.**

Durante el siglo pasado, tiene lugar un nuevo movimiento artístico que propone la ruptura de este ocultamiento del artificio y su evidenciación. Estos procedimientos, impulsados fundamentalmente por autores como B. Brecht, tienen como objetivo provocar un distanciamiento emocional en el espectador, quebrar la ilusión construida por el universo diegético de la obra, y generar así una reflexión crítica y objetiva sobre la temática o el argumento, suscitando una nueva relación con lo verosímil. Esta ruptura de la ilusión no es otra cosa que una ruptura con lo posible en ese relato. Y lo posible está dado por lo verosímil. O, mejor dicho, lo posible es una condición de lo verosímil: qué elementos y procedimientos son tolerados en la diégesis de un relato para habilitar la suspensión de la incredulidad por parte del espectador, qué es posible que ocurra en ese universo para sustentar la ilusión o la efectividad de una obra/ texto.

Algunos de estos procedimientos o técnicas en el teatro épico de Brecht consistían en interrupciones a la acción o al tono de la escena con carteles explicativos, música y canciones con tintes irónicos sobre el conflicto, y sobre todo, con el registro actoral. Proponía un trabajo de intercambio de roles con otros actores durante los ensayos, de modo que cada uno pueda tener diferentes perspectivas, diferentes miradas sobre el mismo personaje, además de las miradas resultantes de la interacción espontánea entre ellos durante la representación. A partir de esta modalidad de ensayo, Brecht plantea la presentación del personaje en, por lo menos, dos planos: el que muestra (el actor), que debe estar presente como tal, separado del personaje y además exponiendo su opinión sobre éste y sus acciones, y el mostrado (el personaje). Para Brecht el actor debe tener una posición tomada frente a la realidad que lo rodea, y debe actuar en función de esta posición. El personaje brechtiano queda dividido, en permanente disputa consigo mismo, y obliga a percibirlo bajo ángulos variables. Si se dan imágenes divergentes del personaje, constituidas por rasgos superpuestos, se apela al espectador a añadir otras imágenes, produciendo múltiples ideas o cierto efecto oxímoron. Todo (representación y realidad) adquiere cierto carácter susceptible de transformación por parte de la humanidad. En un teatro brechtiano las actuaciones serán convincentes, pero sin convencer ni a la audiencia ni a ellos mismos como actores de que son en realidad los personajes que interpretan. Los actores interpelan directamente al público como actores, y no como personajes, rompiendo la cuarta pared. La intención gestual o «gestus» define la actitud del personaje, en la cual subyacen la época y los conflictos sociales a los que debe hacer frente. El actor se distancia de la obra y por lo tanto evita cualquier emocionalidad excesiva.

En Brecht los efectos de distanciamiento evitaban la empatía; permitían reconocer al objeto representado, pero al mismo tiempo provocaban extrañamiento. Brecht sostenía que lo que no ha cambiado por mucho tiempo termina por parecer inmutable, sobreentendido; aparece lo familiar como entidad que está más allá de toda influencia, de toda transformación... y ¿quién desconfía de lo que le es familiar? Por eso propone aprender a “mirar con ojos ajenos”, ver el objeto representado como si fuera la primera vez, para permitir que avance el pensamiento crítico y el espectador se

perciba a sí mismo como sujeto activo en el curso de transformación de la historia, y al comportamiento contemporáneo no como algo natural y ya dado, sino modificable. Definitivamente, propone una nueva relación, no sólo con lo verosímil, sino también con la realidad. Nuevamente, realidad y verosímil en disputa. La ruptura con el verosímil en una obra habilitaría a los espectadores a pensar la realidad con otra perspectiva: la propia. Buscar la verdad, o la propia percepción de la verdad en la realidad, implica, necesariamente, escapar a lo verosímil.

› **¿Un escape imposible?**

Christian Metz, refiriéndose al cine, señala dos formas de escapar a lo verosímil.

La primera: las verdaderas obras de género llevan consigo una verdad de un código libremente asumido. Hablamos del autor "(...) que expone y asume la convención y que ofrece la obra por lo que ella es, es decir, como el producto de un género reglamentado destinado a ser juzgado como performance de discurso y en relación con las otras obras del mismo «género»; así el lenguaje de la obra se resiste al propósito retorcido de dar la ilusión de que sería traducible en términos de realidad: renuncia a lo Verosímil y esto en toda la fuerza del término, puesto que a lo que renuncia es a parecer verdadero. Las obras de este tipo procuran a sus espectadores, si éstos conocen las reglas del juego, algunos de los placeres estéticos más vivos que hay: placeres de complicidad, placeres de competencia, placeres microtécnicos, placeres de comparaciones en campo cerrado". Dentro del conjunto de géneros duros, sumamente reglados como el western o el policial, existen obras que no se preocupan por simular el artificio, sino que hacen uso deliberado y estético de su evidenciación. Es decir, articula el discurso como fenómeno performático: un guiño al espectador iniciado. Del mismo modo que una cita funcional¹, el espectador que posea las competencias indicadas gozará de este plus, complejizará su recepción al percibir el uso que da el autor a las técnicas y a su creatividad para jugar con las leyes y convenciones del género trabajado. Metz refiere aquí a determinadas obras y de determinados creadores, pero también de espectadores, es decir, de recepción, de placer estético y de competencia, nociones que debemos retener un momento para retomar más adelante.

La segunda: las obras verdaderamente nuevas. "El instante en que escapan es siempre un instante de verdad, el advenimiento al discurso de un nuevo posible, que ocupa el lugar correspondiente a una convención vergonzosa." (Metz: 1968).

Esta segunda forma enlaza con un fenómeno más complejo, que deviene de la dinámica de las interrelaciones sociales. En todo proceso cultural existe un sistema de relaciones con las propias

¹ En cine, una cita funcional es aquella que remite a un tema que si es conocido por el espectador, complejiza la percepción, el registro; lo lleva a otros lugares, genera la asociación con otros temas. Si por el contrario, esta cita es desconocida por el espectador, no provoca la interrupción o la descolocación frente a lo que se viene relatando, sino que transita y acompaña suavemente, refuerza la atmósfera. Distinto sería el caso si este desconocimiento por parte del espectador impediría la comprensión de lo que sigue del relato. Ese sería el caso de una cita no funcional.

producciones, que se puede establecer en tres estadios: dominante, residual y emergente (Williams: 1988).

Una producción cultural que funciona bajo ciertos rasgos dominantes, hegemónicos, legitimados por los diferentes actores del campo intelectual, económico y político en un momento histórico pertenece al primer grupo. Estos rasgos dominantes están determinados por ciertas tendencias que, bajo la lupa de un análisis trascendental, parecerían ser estáticas. Pero las relaciones culturales son complejas y dinámicas. Y las cosas cambian.

Así pasamos al otro estadio, donde se detecta un aspecto residual en las producciones culturales: “Todas las culturas incluyen aspectos que han rescatado de su pasado, en el presente esos distintos elementos ocupan lugares variables en el proceso cultural. (...) lo residual es aquello que ha sido formado en el pasado, pero que aún se halla activo en el proceso cultural no sólo como elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. (...) Lo residual tiene dos aspectos distintos una que puede presentar una relación alternativa o de oposición con respecto de la cultura dominante, y otro que es la manifestación activa de lo residual que ha sido total o ampliamente incorporada a la cultura dominante. Los elementos residuales mantienen cierta distancia con la cultura dominante efectiva, pero la mayoría de las veces son incorporadas a la cultura dominante a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección, la inclusión y la exclusión discriminada (lo que evidencia el trabajo de la tradición selectiva).” (Palillero: 2012).

Finalmente emergen nuevas prácticas culturales, distintas de lo alternativo o de los elementos culturales que se crean por oposición a lo dominante. Lo emergente se incorpora con una fuerza renovadora en la formas, irrumpe en las producciones culturales dominantes, cambiando el paradigma, para luego volverse hegemónico y retomar el ciclo.

Se podría decir que, del mismo modo, opera lo verosímil en este segundo caso que señalaba Metz: una nueva forma del discurso emerge, vive un instante de verdad para luego instaurar una nueva forma de lo verosímil. A continuación, se intentará establecer que elementos discursivos emergentes aportaron algunas obras de teatro independiente argentino en relación a las nuevas formas de lo verosímil.

› ***Paraná Porá: realismo autóctono y ciencia ficción al estilo correntino.***

“Paraná Porá” es una obra de Maruja Bustamante que se estrenó en el Centro Cultural Konex en el año 2010 y continuó en cartel, circulando por diversos espacios del teatro independiente, hasta el año 2015. Transitando diferentes territorios, en un cruce entre realismo autóctono y ciencia ficción, la historia está situada en un universo futurista y alternativo, donde la Tierra se congeló cerca de los mares y en Argentina los únicos lugares habitables son Córdoba o la montaña. La Gringa, maestra de escuela primaria embarazada, y la Polaca, una fiambarrera, son sus dos protagonistas. Juntas vienen bajando en bote por el río Paraná en busca de un nuevo hogar. Son dos mujeres que compartieron un hombre. La travesía hacia Córdoba las encontrará con obstáculos

reales, emocionales y fantásticos. Ingenuas y desnutridas quedaron solas en el mundo.

A lo largo de la obra, se ponen en funcionamiento varios recursos y procedimientos que interrumpen este relato de estructura principalmente aristotélica. Sin embargo, estos elementos que rompen con la ilusión suscitan en el espectador algo muy diferente al teatro épico: no provocan el efecto de distanciamiento. Se analizarán algunos de estos procedimientos para pensar en las posibles causas de este cambio en relación a la propuesta brechtiana y a lo verosímil.

Para comenzar, la presencia de una música arpista que se encuentra en escena desde el inicio de la obra hasta el final. Inclusive está en escena musicalizando antes de la entrada las actrices, lo cual la convierte en una especie de elemento vivo de la escenografía. El espectador entra y ya comienza a reconocer el espacio escénico, gracias a la eliminación del telón y la apertura del espacio. Como dice Francisco Javier en “El espacio escénico como sistema significante”, esto habla de la significación que propone el espacio escénico, de la imagen primera que va a recibir el espectador.

Decíamos entonces, que esta música ya presente es el primer signo que pisa en la frontera de lo diegético y lo extradiegético, utilizando un procedimiento que podría romper con la ilusión al evidenciar la fuente de música, efectos sonoros y foleys sin ser parte del relato. Se presenta una ruptura con la cuarta pared.

Se toma el concepto de diegético del campo cinematográfico, para hablar del mundo ficticio en que las situaciones y eventos narrados ocurren. Lo extradiegético es lo que está por fuera de la ficción. Los foleys son, en cine, aquellos efectos que buscan la recreación de sonidos que por diversos motivos no fueron recogidos en el momento de la grabación de la escena, o sea, la emulación de sonidos originales tales como pisadas, portazos, etc. En el caso de Paraná Porá se hacen presentes, por ejemplo, con la aparición de una vaca mutante en escena, cuando la arpista emula un estruendoso golpe con las cuerdas de su instrumento.

Otro procedimiento de interrupción del relato es el uso de canciones. Quien lo pone en funcionamiento es el personaje de La Gringa. Decíamos que en Brecht los efectos de distanciamiento, como las canciones, evitaban la empatía; permitían reconocer al objeto representado, pero al mismo tiempo lo hacen ver como algo extraño para, justamente, permitir que avance el pensamiento crítico y el espectador se perciba a sí mismo como sujeto activo en el curso de transformación de la historia. El tema de las canciones que canta La Gringa remite a la leyenda guaraní Anahí, personaje femenino de la historia situada en la conquista española. Esta guerrera de voz dulce muere en la hoguera, acusada por los españoles de sospecha de brujería. Sin embargo, quien no conoce de antemano esta historia, no puede penetrar en este mundo. Es lo que en cine se llama una cita funcional².

Además de los mencionados procedimientos, los personajes tienen textos a público, recuerdos. También el uso de varios recursos visuales podría asociarse a procedimientos de interrupción, si los relacionamos a otras disciplinas artísticas que no siempre están o estuvieron vinculadas al teatro y a su código específico. Un ejemplo es la iluminación, cuya temperatura color fue utilizada en la obra de modo análogo al código cinematográfico: rojo (temperatura color perteneciente a los cálidos) para los sueños, azul (perteneciente a los fríos) para la noche, amarillo

2 Idem 1

(cálidos) para el día, verde (fríos) para lo mutante.

También el uso de metonimias y metáforas pertenecen de algún modo al mundo cinematográfico. Un ejemplo de metonimia es la luz verde que indica la presencia de la vaca mutante. Si bien no vemos su cuerpo, porque permanece fuera de campo (otro concepto cinematográfico para referirse a lo que no está en el campo visual del espectador), sabemos que está ahí cada vez que aparece ese efecto de iluminación, sin necesidad de que nos reiteren una explicación texto-discursiva. Para ejemplificar el uso de lo metafórico tenemos el uso de plástico para emular el hielo, lo que nos remite además a lo futurista, a una especie de mundo apocalíptico posiblemente provocado por desastres ecológicos, también ligado al uso de materiales reciclados en la escenografía.

Cabría reflexionar sobre estos elementos en relación a lo verosímil:

A) El cruce de disciplinas que se constituye al utilizar recursos cinematográficos en el teatro establece un creador y un espectador con nuevas competencias en relación a lo verosímil. Esto significaría que incluir procedimientos de otras disciplinas en el teatro no altera - en la actualidad - el verosímil de la historia, pero habría que pensar en qué momento se produjo el instante de verdad con las primeras introducciones interdisciplinarias en el teatro.

B) El cruce de géneros tampoco alteraría el verosímil. Espectador y creador sostienen con naturalidad la coexistencia de la ciencia ficción y el realismo autóctono sin escapar a lo verosímil de la historia. Sin embargo, se dedicarían unos párrafos al género fantástico como escape posible a lo verosímil posteriormente, en relación a otra de las obras a analizar: La piel del poema.

C) La ruptura con la cuarta pared que se repetirá con diferentes procedimientos durante toda la obra: la presencia de la arpista en escena, los textos a público, las canciones.

Este tipo de procedimientos se presentan de manera sostenida sin alterar el verosímil, por lo cual se manifiestan como indicadores de cierta asimilación que se viene produciendo en el teatro contemporáneo por parte de espectadores y productores. Un proceso emergente se vuelve, poco a poco, dominante.

Ahora bien, ¿por qué todos estos elementos no generan distanciamiento? ¿Por qué estas nuevas formas discursivas deberían situarse en un momento transicional de lo verosímil?

Existe un tipo de espectador en la actualidad - donde la cultura mediática determina los procesos cognitivos y de recepción de los fenómenos estéticos - que posee un modo de percepción desplazado: simultáneo y de perspectivas plurales. Es decir, un espectador entrenado en la percepción múltiple de imágenes y sonidos, un espectador postmoderno habituado a las técnicas de collage y masificación, un espectador que ya utiliza la interdisciplina en varios campos.

El espectador ya asume a todo el sistema signico teatral como texto único, como parte del relato total. Sus elementos emancipados ya no descolocan generando interrupción, sino que forman parte de la masa significativa en un relato como Paraná Porá, de base aristotélica, pero con elementos de otro código permitidos y aceptados por el espectador, ayudado por "el continuum dinámico instalado en la duración, que es producido por el actor". (Dort: 1997). En el caso de Paraná Porá, se sostiene el mismo registro actoral a lo largo de toda la obra, lo cual le da continuidad y engloba los diferentes elementos de otras disciplinas introducidos aquí, y del mismo modo actúa con los procedimientos de interrupción.

En este sentido, Brecht habla del gestus como elemento subrayado por las canciones con las

que el actor se dirige directamente a público. En el caso de Paraná, si bien La Gringa canta con la mirada hacia el público, la canción es introducida diegéticamente por un pedido de La Polaca, y la música acompaña constantemente del inicio al final: es servidora de la acción.

Como se establece con los conceptos de dominante, residual y emergente, las grandes transformaciones de la historia cultural se relacionan de forma dinámica con elementos del pasado, el presente y el futuro, son transiciones difícilmente precisables, y no un punto de inflexión marcado. El teatro postdramático³ funciona como englobante de la actualidad, la renovación y la continuidad de estéticas antiguas, ya que el arte no puede desarrollarse sin relación a las formas anteriores. (Lehmann: 2002). Quizás esta obra esté enmarcada en una de estas transiciones, dónde la fábula y lo postdramático empiezan a fundirse, y donde los recursos que antes distanciaban al espectador ahora no basten para generar lo mediato y lo crítico en su ojo entrenado, sino un diálogo entre las diferentes formas discursivas.

› ***Ciclo Invocaciones, directores en diálogo a través del tiempo⁴: Brecht, de Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu***

“Un grupo de actores se prepara para representar una versión de El círculo de tiza caucasio, de Brecht, en el far west. La llegada sorpresiva de un inspector de la Asociación de Protección Autoral revela que la compañía no cuenta con autorización para representar una versión de la obra. Resuelven, sólo por esa noche y con el fin de despistar al inspector, improvisar una función especial”⁵.

Esta obra presenta también un cruce de géneros y de disciplinas. Plagadas de referencias al cine, hace uso amplio de sus recursos. Va del género western al realismo, de la comedia absurda al romance. Y al mismo tiempo, sumerge toda la acción en una gran parodia a estos géneros. ¿Qué

3 Teatro Posdramático es un concepto histórico no absoluto y estilístico que intenta describir un conjunto de expresiones artísticas que ocurren en Europa desde los años 60 hasta la fecha. Concepto definido por Hans-Thies Lehmann en su libro Postdramatisches Theater, donde el “teatro posdramático” supera su estado de autarquía literaria, para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo, de modo que el sentido profundo del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena (Riva: 2010).

4 Esta obra formó parte del Ciclo invocaciones: Directores en diálogo a través del tiempo, realizado en el Centro Cultural San Martín entre agosto del 2015 y noviembre del 2016. La propuesta: Invocar: apelar, evocar, llamar a través de un ritual. En este ciclo nos proponemos que cuatro directores de teatro de Buenos Aires entren en diálogo con otros cuatro directores de la historia del teatro del siglo veinte. A través de los escritos no dramáticos, los textos de teoría, las biografías y cartas, los directores contemporáneos iniciarán un contacto con ese cuerpo de ideas, esa liturgia poderosa que estos hoy fantasmas dejaron. Una tradición que reclama ser retomada, para discutirse, repensarse y también para reflexionar sobre la práctica del teatro hoy, en esta ciudad.

5 Sinopsis extraída del programa de mano de la obra. Texto de autoría anónima.

ocurre, entonces, entre lo verosímil y la parodia?

Gerard Genette analiza los mecanismos de lo verosímil como principios de integración de un discurso a otro o a varios otros, considerándolo como factor de la alienación, por su propia naturaleza discursiva. El verosímil de una obra funciona en relación al género de la obra y a las leyes y convenciones propias de ese género, que fueron instauradas por otros textos y que se siguen sosteniendo en el tiempo gracias a la repetición y reproducción de estos recursos y procedimientos que forman parte de este juego reglado. Para que se produzca la desintegración, la desalienación, la liberación del texto en relación con los diferentes niveles del extra-texto, se observan varios mecanismos.

El primero es el de la parodia o el pastiche; “el texto o el discurso de base está indicado de modo muy evidente y, a menudo, destruido desde el interior; el poema heroico-cómico, el burlesco, son manifestaciones de esta evasión.” (...) “Al mismo tiempo que se producen los textos, (...) se escriben otros que son sus parodias y que se traicionan por su excesiva conformidad con un género.” (Genette: 1968).

Sin embargo, Genette señala que estos mecanismos son modos impuros y provisorios de desalienación, ya que siguen sujetos, determinados al modelo que exageran: sin modelo al que referir, no hay parodia. Además, “la parodia denuncia generalmente un solo nivel de convenciones, un solo sistema de verosimilitud y así se relaciona siempre positivamente con otras canas del extra-texto” (Genette: 1968). Algunas parodias están tan bien realizadas que el espectador olvida que se trata de una parodia. En el caso de Brecht, existen ocasiones en que las escenas integradas al western – género altamente codificado – respetan considerablemente las leyes de dicho género. La escenografía es prácticamente en set de una película western, con detalles muy verosímiles (siempre dentro de ese género), asimismo los vestuarios e incluso las actuaciones, que pretenden ser claramente paródicas caen a veces en la representación según las convenciones propias del género sin parodiarlas.

Otra forma de diálogo entre textos aparece en la obra: la metatextualidad. Brecht está en permanente diálogo con el teatro y con el cine: se trata de una obra de teatro dentro de otra obra de teatro que a su vez improvisa una nueva versión de la obra representada. Una puesta en abismo que propone reflexionar permanentemente sobre los dispositivos de producción teatrales y cinematográficos. El espectador competente, captará esta otra línea textual que escapa a lo verosímil al colocarlo como objeto de reflexión. Según las reflexiones de Metz, en este sentido la obra podría encuadrarse dentro del primer grupo de producciones que escapan a lo verosímil: las que hacen uso performático de las reglas discursivas que postula cierto género.

› ***Cineastas: cine y teatro en tensión temporal***

Para los fundamentalistas de la performance del discurso y del consecuente goce estético presentamos: Cineastas, de Mariano Pensotti.

Cineastas “se construye sobre la tensión entre lo efímero y lo duradero”. Para desarrollar esta construcción Pensotti toma dos disciplinas; el cine (que además de ser una de las temáticas

nodales en la obra, está vinculada temporalmente a lo duradero, a la pretensión de trascendencia del hombre), y el teatro (donde el aquí y ahora es el eje espacio-temporal, donde “el tiempo se diluye”).

En sus reflexiones sobre la obra el autor polariza las dos disciplinas artísticas en cuanto a lo temporal: el cine “apresa la experiencia”, y el teatro, como la vida, “es una experiencia en la que el tiempo se diluye”. Y propone una zona de cruce entre lo cinematográfico y lo teatral para que estos dos modos temporales entren en tensión.

“Cineastas se centra en las historias de cuatro realizadores de Buenos Aires y las películas que filman a lo largo de un año. De manera simultánea se representan, por un lado, las vidas personales de los cineastas, las circunstancias en las que se encuentran y, por el otro, las películas que realizan. En algunos casos las vidas de los cineastas influyen claramente en sus obras cinematográficas y en otros, por el contrario, es la realización de esas películas, el desarrollo de esas ficciones, lo que transforma sus vidas privadas.

El espacio donde se desarrolla la obra es una escenografía que presenta dos escenarios simultáneos, uno para las vidas y otro para las ficciones, permitiendo contrastar esos dos planos que se narran al mismo tiempo.”⁶

Pensotti pone en juego, tanto desde lo formal como desde el contenido, ciertos recursos cinematográficos insertos en la obra teatral. El primero y quizás el más evidente, es una proyección en la computadora (que está en escena como parte de la utilería) de fragmentos de las películas creadas por dos de los personajes: la ficción cinematográfica protagonizada por los actores que, a su vez protagonizan un segundo plano ficticio que es teatral, pero que en el plano diegético es lo real.

Siguiendo con esta especie de puesta en relieve que juega con diferentes planos, podemos hablar también de los diferentes planos sonoros utilizados, que suelen utilizarse en cine. Pensotti pone en escena un plano musical, siempre diegético (en una fiesta fiesta “rave” que se desarrolla dentro del set ruso, por ejemplo), un plano de voz en off que desafía los principios cinematográficos por quedar evidenciada la fuente que la produce (son los mismos actores los que realizan este procedimiento con un micrófono que se van rotando en escena), y otro plano que expresa - otra vez en falso off - el pensamiento de uno de los personajes que simultáneamente dialoga con otro personaje.

Antes de entrar en el terreno del montaje, es necesario referir a la emulación de la pantalla partida (split screen) que presenta la escenografía, el espacio escénico. Esta puesta presenta la escena dividida horizontalmente en dos escenarios, uno arriba (el espacio ficcional diegético dónde se desarrollan los procesos creativos de los directores de cine), y otro abajo (el de la realidad diegética, la vida de los cineastas).

Además de asociar lo cinematográfico a lo teatral a través del paratexto “Cineastas”, a través del formato en estructura coral, y de la utilización de recursos antes mencionados, el autor -por medio de los personajes- explica la noción rusa de montaje cinematográfico, postulado por Kuleshov. El llamado Efecto Kuleshov, tomado por Pudovkin y Einsestein sostiene que con la superposición de dos ideas se forma una tercera. El montaje es para los cineastas rusos “Una idea que surge de la colisión dialéctica entre otras dos”. En el Efecto Kuleshov es un espectador activo en

6 Sinopsis extraída del programa de mano de la obra. Texto de autoría anónima.

proceso de creación de significados el que completa la secuencia; esta especie de oxímoron cinematográfico, esta tercera idea.

Por otra parte es curioso que el cine soviético de Einsestein le critique al cine ruso la excesiva dependencia de las convenciones teatrales. Kuleshov postulaba, en este sentido, los cortes rápidos entre toma para la creación de espacios fuera de campo y evitar los planos abiertos o generales.

Las técnicas de montaje cinematográfico aplicadas al teatro exigen una mayor velocidad de percepción. Exigen una capacidad perceptiva capaz de abarcar el multifoco con esta nueva rapidez, en un teatro donde todavía están ausentes los primeros planos, el foco dirigido. El teatro focaliza la acción a través de la luz, de los actores, de la escenografía, la utilería, el sonido, la música. Estos procedimientos generan focos, pero siempre queda a la vista el resto del encuadre, abierto y opcional para la mirada curiosa del espectador. El espectador elige dónde mirar en teatro. Es el espectador quien realiza el recorte, el marco, el encuadre, el que define el espacio escénico, guiado por un sujeto/ enunciador que modaliza el discurso teatral (y el cinematográfico), proponiendo focos dentro del mensaje protagonista en el hecho de enunciación artística. El montaje de la obra comparte estos y otros rasgos con lo cinematográfico; es fragmentado, tiene elipsis, y presenta una velocidad poco común en la tradición teatral.

Por su parte, el registro actoral es contenido, también remite a cierto estilo cinematográfico, donde la diversidad de tamaños de planos y el uso de los close up o primeros planos amplifica la expresividad del actor.

De este modo, la introducción de lo cinematográfico en el espacio teatral catapulta la actividad del espectador, conducido a vincular estas dos disciplinas y a lidiar con lo verosímil teatral en esta puesta prácticamente cinematográfica.

¿Cómo se inserta, entonces, la mirada del espectador en el plano cinematográfico a diferencia del plano teatral? La mirada del espectador es un fenómeno necesario para que se produzca la teatralidad en una escena, en ese espacio otro que se define justamente a partir de esta mirada. En cambio, la mirada en el cine se activa y participa en un modo diferente, en un modo diferido, que se opone temporalmente al modo teatral.

Del mismo modo en que cada puesta en escena va construyendo, reforzando, y deconstruyendo el verosímil del momento, toda puesta construye un espectador. Como decía Umberto Eco, un espectador que está implícito en la obra, que no es el sujeto empírico que asiste a ver una obra teatral o cinematográfica, sino uno presupuesto. Uno presupuesto con cierta competencia también presupuesta, poseedor de una enciclopedia que lo habilite a comprender semánticamente para que se concrete el acabamiento de la obra teatral. La construcción y deconstrucción del verosímil es, entonces, una tarea compartida: creador y espectador lo van moldeando de acuerdo a ese intercambio de experiencias, esa dialéctica única que se produce con el encuentro de una obra de arte y un espectador.

En este sentido, Hans-Georg Gadamer refería a la noción de 'fusión de horizontes' como un choque de perspectivas culturales que se da en el momento que un individuo (con su bagaje cultural) se acerca a cualquier clase de conocimiento. La manera en que un individuo aprehende el conocimiento estará determinada en mayor o menor medida por el marco social y cultural en que se

encuentre, ya que el abordaje a un texto por parte de un espectador siempre va acompañado por las ideas propias sobre lo que espera encontrar. Este “horizonte de expectativas” – lo que un espectador/ lector espera encontrar al abordar un texto – está diferenciado por Hans Robert Jauss del “horizonte de experiencias”, que es el conjunto de experiencias vividas por éste, y del cual dependerá el grado de identificación que pueda lograr con el texto.

› ***Fantástico y verosímil: La piel del poema, de Ignacio Bartolone.***

La Piel del poema se estrenó en el año 2015 en co-producción con el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. La pieza continúa realizando temporadas en el CCRRR y circulando por diversos espacios (Centro Cultural Konex, Centro Cultural Recoleta, El extranjero).

La piel del poema es una pieza que cuenta una historia sencilla, pero plagada de curiosos procedimientos y cruces de recursos de diferentes géneros:

“Atardecer crepuscular a Orillas del Paraná. Lúgubres sombras de Sauce Llorón y un fantasmagórico brillo sobre los juncos que reflejan una luna que se presenta lobuna y gigante. Atravesando esta estampa macabra y zanjuda se abre paso un espíritu errante que brama por un amor perdido. Dos mejores amigas llegan a la orilla del río para pasar un rato distendido sin advertir el inminente encuentro con lo sobrenatural y la aparición estelar de los héroes de turno, un comisario enamorado y un oficial de carácter sensible que navegan las aguas barrosas en una lancha de prefectura bautizada con el nombre de la Gacela.”⁷

Se analizarán dichos procedimientos para establecer su relación con lo verosímil, y las posibles trasgresiones que puedan ser consideradas como parte de las nuevas formas discursivas. La obra en su totalidad despliega unidades difusas y ambiguas de significantes, que se podrían agrupar en diferentes caracteres:

A) Carácter regionalista: los personajes hacen uso del habla correntina, y “sumándole una constante inventiva formal se pretende fundar un nuevo lenguaje o una nueva oralidad distanciada de la tendencia fáctica, en la que se privilegien y resalten recursos muy afines a las construcciones neo barrocas o barrocas como son la constante enumeración disparatada, la acumulación de diversos nódulos de significación, la yuxtaposición de unidades, la intertextualidad solapada y la parodia autorreferencial.” (Bartolone: 2015)

B) Carácter artificioso: si bien el relato posee una lógica interna y una estructura de base aristotélica en la que los personajes realizan “el camino del héroe”⁸, se vale de pocos

⁷ Sinopsis extraída del programa de mano de la obra, escrita por el autor y director de la misma: Ignacio Bartolone.

⁸ El camino del héroe es una referencia de la que se valen la mayoría de las producciones literarias, cinematográficas y teatrales para construir sus relatos, desarrollada por J. Campbell en la cual establece que el héroe de la historia suele pasar a través de ciclos o aventuras similares en todas las culturas; resumido en la tríada:

procedimientos realistas. La propuesta de actuación está signada por lo que el propio director llama “desmadres poéticos”, que habiliten el tono barroco que el texto pretende. Toda la puesta en escena presenta desmesura, desbordes y polisemia.

C) **Carácter fantástico:** algunos elementos de la obra pertenecen al género fantástico. Uno de los más notables es el Gaucho Elías Mamerto Gómez, un ser sobrenatural que captura mujeres para recuperar un amor perdido.

Al igual que en Paraná porá, obra futurista repleta de elementos pertenecientes a la ciencia ficción, lo fantástico se solapa aquí con elementos de otro orden.

Genette señalaba lo fantástico como otro modo de evadir lo verosímil. En este sentido, “(...) lo fantástico; es una evasión, no porque aparece como menos «realizable» o posible, o porque infringiría, por su incoherencia, las leyes de la necesidad, sino porque juega con varios posibles y los mantiene mucho tiempo; en este aspecto, es lo contrario de lo verosímil. En tanto que lo verosímil tranquiliza, lo fantástico inquieta; mientras el primero apuesta, como prueba decisiva, a lo increíble y lo resuelve como posible y aceptable (en el caso de lo maravilloso) circunscribiéndolo a determinadas circunstancias, el segundo apuesta al realismo (como lo prueba la minuciosidad de los detalles en los cuentos de hadas) e introduce en él una grieta irreductible.”

Lo verosímil busca institucionalizar los posibles, haciéndolos reconocibles de manera previsible y aceptables a través de las convenciones y leyes del texto. En lo fantástico, coexisten los posibles de forma imprevisible: el relato propone siempre un sentido (o varios) que luego será destruido, la sorpresa es un factor ontológicamente determinante. Como dice Genette, “(...) la solución «verosímil» de un relato fantástico es, por esencia, decepcionante.”

Estos “posibles” que construye el relato fantástico no se presentan de modo lineal o descubierto. Estos posibles tienen una cara exterior y formal donde cabe una explicación simple para los fenómenos del relato, pero internamente esta explicación no es probable. Las particularidades del relato, sus detalles, deben tener un carácter cotidiano, pero a nivel macro las causas son de otro orden: aluden al sentido místico de los acontecimientos de la vida. (Tomachevski: 1966).

Es la inconmensurabilidad la que da la tonalidad fantástica “(...) en el extremo opuesto de lo verosímil que reduce todo al mismo metro y funda todo su sistema en la conmensurabilidad y lo conocido”. (Genette: 1968).

El personaje sobrenatural del Gaucho Elías Mamerto Gómez es sólo la punta del iceberg: en La piel del poema lo inconmensurable se hace poética a través de los procedimientos y recursos de los que se vale.

El espacio escénico está trabajado como un lienzo apaisado en el cual sobresalen y conviven los distintos contextos para la acción dramática. Funciona como un paisaje continuo, en permanente movimiento... un territorio totalizador en donde el foco de atención está multiplicado. De esta manera, “(...) sobre un fondo enmarcado por un contorno de yuyos y pastizales, despuntan un pequeño muelle corroído y apolillado, una lancha de prefectura tamaño a escala y una desproporcionada tapera gaucha”. (Bartolone: 2015).

La música incidental, es interpretada en vivo. Combina diferentes texturas sonoras de base sintética que remiten al melodrama y a la música folklórica del litoral.

Separación - Iniciación - Retorno. (Campbell: 1949)

La propuesta de actuación trabaja, en este camino de la desmesura y el desborde, con algunos referentes concretos de comedia clásica argentina como Pepe Biondi, Niní Marshall y José Marrone, y figuras claves del teatro disruptivo de la postdictadura.

Entre todos estos componentes se va configurando una interesante polisemia donde coexisten muchos posibles en diferentes capas. Y con cada posible, una nueva forma discursiva que parte hacia el encuentro de un nuevo verosímil.

› **Resignificar el verosímil. Othelo, con adaptación y dirección de Gabriel Chame Buendía**

Esta versión de Othelo se estrenó en La carpintería en el año 2013, realizando temporadas ininterrumpidamente hasta hoy tanto a nivel nacional como internacional. Circuló en salas, Festivales y otros espacios escénicos de todo el país, de Europa y Latinoamérica.

¿Qué ocurre cuando se trabaja con un clásico que fue representado, adaptado y traducido, desde su aparición, en todos los tiempos y en todo el mundo? ¿Cómo funciona aquí la fusión de horizontes?

La obra dirigida por Chame Buendía respeta en el texto y la tensión dramática de William Shakespeare, pero lo resignifica de manera constante. Es una puesta que pone en juego la relación entre lo trágico y lo cómico, donde los grandes temas del texto se reencuadran para la Argentina de hoy y se ven intensificados en los abundantes gags y juegos físicos, generando un lenguaje lúdico, irónico, hilarante en permanente complicidad con el espectador.

El elenco elegido es especialista en clown y teatro físico y absurdo, estilos que signan toda la puesta en escena en contraposición a la solemnidad del texto original. Uno de los actores, por ejemplo, interpreta a más de un personaje, incluyendo uno femenino. Esta múltiple interpretación además de no pretender ser disimulada, está blanqueada por el propio actor en escena, transgrediendo el límite de lo diegético, generando un nuevo posible en clave clown mediante el diálogo entre actor (no personaje) y público.

En este sentido, el espectador, aunque conozca la trayectoria de los actores y del director, se verá sorprendido por el tratamiento estético de la obra: su horizonte de expectativa le indica esperar un posible dado por un verosímil instalado durante años en relación a la tragedia shakesperiana. El opuesto a este verosímil solemne sería una parodia (también esperable por parte del espectador), pero este Othelo no funciona enteramente como una parodia, sino que está complejizado, construido sobre las bases del respeto al texto, pero en otra clave genérica. Algo similar ocurre en el dispositivo narrativo de la película "Melinda, Melinda" de Woody Allen. Un grupo de amigos están reunidos en un restaurante. Uno de ellos va contando paulatinamente la historia de Melinda mientras que dos de sus interlocutores la interpretan y "ponen en escena" de acuerdo a las convenciones y leyes de dos géneros opuestos: la comedia y la tragedia.

Entonces, el imaginario del espectador, sacudido, va resignificando estos posibles inaugurados por los creadores de esta versión de Othelo, va ingresando en un nuevo código que lo

sorprende, y por ello alcanza ese instante de verdad del que hablaba Metz.

› ***Verosímil y capitalismo: dispositivos de producción***⁹

Frecuentemente los dispositivos de producción moldean la mirada del artista y el horizonte de expectativa del espectador. Esto ocurre mayormente en el cine y en las grandes producciones teatrales, más ligadas a la industria y a los niveles de audiencia que el teatro independiente. Pero vale la pena analizar este aspecto ya que, a menudo, las producciones independientes reproducen las dinámicas de trabajo de la industria a escala reducida.

Christian Metz, en un artículo sobre el film y sus tres censuras, señala que los contenidos de los films son mutilados por varios tipos de agentes sociales que juegan a nivel político, económico, ideológico y ético. Estas censuras o mutilaciones ocurren en dos planos (o en dos instancias) de una producción artística.

En la instancia de la recepción, una producción es dada a conocer públicamente o ante los organismos e instituciones responsables de calificar y clasificar las obras, y esta resulta censurada por cuestiones políticas o ideológicas y, por ende, morales. Ejemplos claros son las obras que fueron censuradas en la última dictadura argentina, con la consecuente persecución a los autores de las mismas, que muchas veces terminaron en el exilio, o la detención clandestina y desaparición, en asesinatos y demás atrocidades cometidas en esa época. El espectador promedio de entonces construye su horizonte de expectativa sin el acervo de importantes obras que no se dieron a conocer o no se produjeron. En este sentido, en la instancia de producción, un autor en ese marco puede autocensurarse en la escritura o creación de un proyecto, previniendo la censura y castigo por parte de las instituciones culturales, políticas y sociales.

Además de la política, otro tipo de censura es todavía más recurrente y solapada: la comercial. También en las dos instancias (producción y recepción) son censuradas obras en nombre de la rentabilidad. Un autor puede descartar un proyecto de obra por verla poco viable comercialmente, y una obra ya escrita y montada puede no encontrar sala o financiamiento por el mismo motivo.

Además de estas censuras institucionales, otro factor importante – y frecuentemente confundido entre lo político, lo comercial y las tendencias y las modas que sancionan el éxito o el fracaso de una propuesta – es el campo intelectual que legitimará o no determinado tipo de obra.

⁹ Se toma el término dispositivo de M. Foucault: "Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos." "...por dispositivo, entiendo una especie -digamos- de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante.... El dispositivo está siempre inscripto en un juego de poder" (M. Foucault, entrevista de 1977)

Además de la crítica, están los jurados de festivales, instituciones y otros espacios culturales que serán de vital importancia en la conformación de formas discursivas en el arte.

En el caso del teatro independiente argentino, las políticas públicas juegan un papel fundamental en la realización efectiva de las obras. Las instituciones estatales culturales que se ocupan de proveer subsidios y financiamiento a las producciones artísticas actúan de acuerdo a un conglomerado de factores que incluyen prácticamente todos los aspectos. Generalmente será un jurado conformado por artistas referentes en determinada disciplina artística quien evalúe el proyecto presentado ante una institución será o no financiado. Este jurado pertenece, ante todo, a determinado campo intelectual ya legitimado (por eso es elegido como jurado por la institución) y elegirá producciones acorde a su mirada o perspectiva estética, corriendo el riesgo de prolongar ciertos posibles demasiado tiempo. Este jurado está, además, inmerso en un contexto institucional con lineamientos políticos determinados que, en la mayoría de los casos, condiciona el proceso de selección de los proyectos en cuestión. Un autor también se ve condicionado previamente, al momento de encarar la escritura o creación de un proyecto, por este tipo de mecánicas de funcionamiento con las que está familiarizado.

En paralelo, existe un modo de producción que omite toda institucionalización de los dispositivos para encarar un proyecto de forma alternativa. Existen compañías que trabajan en modalidad cooperativa, que realizan sus producciones con recursos propios, artistas que usan espacios públicos para presentar sus trabajos “a la gorra”, artistas callejeros... una infinidad de propuestas que se llevan a cabo y circulan por vías alternativas. Sin embargo, los contenidos de estas producciones también se ven afectados por las censuras, ya que podrán ser llevados a cabo en la medida en que el dispositivo de producción planteado sea viable por estos caminos disyuntivos.

Las artes representativas, entonces, no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles. Si lo verosímil es en relación con discursos ya pronunciados, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales y de los posibles deseados desde la perspectiva creativa. La línea divisoria entre los posibles excluidos y los aceptados en una cultura varía de acuerdo a la época, al lugar, a los agentes del campo político, artístico, social, económico e intelectual contenidos en ella y a cómo se relacionan con las formas discursivas de otras culturas y épocas.

La condición de posibilidad de lo verosímil, es decir su estadio anterior, sufre un fenómeno de restricción en el momento de su pasaje a la escritura, “(...) en el fondo no es sino la convención (o la «banalidad» o la «rutina»), (...) lo que posibilita lo Verosímil.” Las convenciones de un texto como restricciones arbitrarias y alienantes de los posibles (Metz: 1968) van delineando lo que se dice, además del modo de decirlo.

Las nuevas formas discursivas, la incorporación de recursos interdisciplinarios, el cruce de géneros son algunos de los elementos que interesa destacar para reflexionar sobre nuevos dispositivos de producción con perspectiva inclusiva. Nuevos dispositivos de producción que permitan abrazar los posibles deseados sin alienar a artista y espectador.

› **Bibliografía**

- AA VV. (1970) "Lo verosímil". Comunicaciones, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Berlante, Daniela (1999) "Zonas de cruce entre literatura y teatro. En la soledad de los campos de algodón de B. Koltés", en Cuadernos de Teatro N. 12, Julia Elena Sagaseta (comp.). Bs. As., Inst. de las Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras.
- Brecht, Bertolt (1983) "Pequeño organón para el teatro" en Escritos sobre Teatro III, Bs As, Nueva Visión.
- Campbell, Joseph (2014). El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito. Tercera edición ampliada. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Dort, Bernard (1997). "La representación emancipada" en AA: VV. Teóricos y Ensayistas del teatro francés actual, Cuadernos de Teatro N. 11, Bs As, Inst. de Artes del espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Javier, Francisco (1998). "El espacio escénico como sistema signifiante", Bs As, Leviatán.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). "Le théâtre postdramatique", Paris, L'Arche.
- Palillero, Karina (2012). Bitácora del curso de «Problemas filosóficos I» en el Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://practicasideologicas.blogspot.com.ar/2012/11/resumen-williams-hegemonia-tradicion-y.html>
- Paula Riva (2010), "El teatro posdramático: una introducción" [Traducción del prólogo del texto Postdramatisches Theater, Hans-Thies Lehmann (1999)]. Telondefondo n°12-diciembre 2010.
- Schklowski, Victor (2011). "El arte como artificio", en T. Todorov (comp.). Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México, Siglo XXI.
- Williams, Raymond (1988) Marxismo y literatura, Barcelona, Península, Capítulos II.6-8, pp.129-149.