

VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA, PLÁSTICA Y TEATRALIDAD EN EL SIGLO XXI

Dra. Adriana Musitano
UBA-FFyL-IAE/CIFFyH-UNC

adrianamusitano@gmail.com

Eje: Teatro y Artes escénicas Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves:

Vanguardia - Posvanguardia- Experiencia pensante

Avant-garde - Post-avant-garde - Thinking experience

› **Resumen**

Inscribo este trabajo en mi investigación postdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras –correlativa al proyecto UBACyT que dirigió el Dr. Jorge Dubatti hasta 2018 “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”– y por ello me circunscribo a dos temporalidades: una, la vanguardia histórica (futurismo, dadaísmo y surrealismo) y otra, la posvanguardia del siglo XXI, en las producciones de Romeo Castellucci y de su grupo hoy llamado Societas (antes, Sociètas Raffaello Sanzio). En la última temporalidad sitúo la interrelación de teatro, plástica y performance, destacando sus tensiones representacionales –autorreflexiva y experiencial– y que en la disposición que se pretende no mimética suceden lo figurativo y el movimiento, mientras que el pensamiento y la poesía proponen horizontes que abren las percepciones e imágenes a los espectadores, produciendo lo que denominamos experiencia pensante.

I register this work in my postdoctoral research at the Faculty of Philosophy and Letters -correlative to the UBACyT project directed by Dr. Jorge Dubatti until 2018- and I circumscribe myself to two temporalities: one, the historical avant-garde (Futurism, Dadaism, and Surrealism) and another, the post-avant-garde, of the 21st century, in the productions of Romeo Castellucci and his group, today called Societas (before, Sociètas Raffaello Sanzio). In this last temporality, I locate the interrelation of theater, plastic and performance, highlighting its representational tensions –autorreflexive and experiential– and that in the non-mimetic disposition that occurs the figurative and the movement, while thought and poetry

propose horizons that open the perceptions and images to the spectators, producing what we call thinking experience.

› **Vanguardia y Posvanguardia**

En el teatro del siglo XXI lo antiguo, lo moderno, lo vanguardista se presentan de modos diversos: quebrados en una acción iconoclasta, subvertidos, distantes, actualizados, instalados separadamente, o en simultáneo. Acercando objetos y sensaciones distantes en relaciones paradójicas sorprenden e iluminan lo cotidiano, se crea un otro modo de comunicación material/conceptual. Si se armonizan las imágenes tecnológicas con lo teatral –unidas a procedimientos escénicos corporales– se deja percibir la distancia/cercanía entre lo real/irreal, mostrando lo que se ve y lo que no se veía, lo que era decible e innombrable, y ahora es presencia, pura materia. Los gestos provocadores y sus contrapartidas, aunque se insertan en la institucionalidad del arte, en festivales, grandes salas a la italiana, o bien en espacios abiertos, museos, iglesias... miran y cuestionan lo social. Tratamos antes (Musitano, 2016, 2017, 2018a) la interrelación de teatro, plástica y performance con sus tensiones representacionales –autorreflexiva y experiencial– y suceden lo figurativo y el movimiento, mientras que el pensamiento y la poesía proponen horizontes que abren las percepciones a los espectadores. Las acciones del director/dramaturgo, actores/performers presentan una dimensión dirigida a los espectadores que trabaja con la sensorialidad, creando algo más que una instalación plástico-escenográfica o atmósferas escénicas. Sitúo algunos de los espectáculos de Romeo Castellucci, en los que se convoca a una experiencia convivial diferente que permite incluirlos en la posvanguardia, por la reformulación de propuestas del futurismo, dadaísmo o surrealismo, por la recuperación de temporalidades (pre-modernas, modernas, posmodernas, occidentales y no-occidentales), al reescribir aspectos del pasado y presente cultural producen choques de niveles, significantes y simbolizaciones, en un otro modo de comunicar. Las puestas en escena de la Societas y las que llevan solo la dirección de Romeo Castellucci complejizan el acontecimiento teatral, por la potencia de animales o de los cuerpos de quienes hacen la performance, modifican lo figurativo y aún lo conceptual. Para una mayor eficacia y conmoción, la imagen y la palabra son inmersas en lenguajes corporales, lumínicos, sonoros, de superficie conformando el paisaje como procedimiento dramático (Musitano, 2016), que aúna lo artístico al pensamiento. La atmósfera construida se percibe en su materialidad significativa, en la *Divina Comedia* (2008) de Dante dan cuenta de la interacción escénica con lo sensible, tras un espectáculo que genere conocimiento poético. Profundizando la vinculación con la poética medieval del grupo Societas, en la recuperación de esa otra temporalidad, Ernst Robert Curtius (1975: 541-543), muestra que Dante, en su transición entre la Edad Media y el Renacimiento, como creador entrega “... *esferas luminosas* que encierran en sí tensiones monumentales, salen disparadas para

encontrarse, giran unas en torno de las otras y forman constelaciones...” (Curtius, 1975: 542. Las cursivas se correlacionan con la iconografía de las esferas luminosas, en Musitano, 2016). Safranski (en Sloterdijk, 2014: 11; 13) define las esferas y esta caracterización podría muy justamente aplicarse al teatro como experiencia:

Vivimos siempre «en» espacios, esferas, atmósferas, la experiencia del espacio es la experiencia primaria del existir. (...)
«Esferas» significa en cualquier caso, no un espacio neutro, sino uno animado y vivido; un receptáculo en el que estamos inmersos. No hay vida sin esferas. Necesitamos esferas como el aire para respirar; nos han sido dadas, surgen siempre de nuevo donde hay seres humanos juntos, y se extienden desde lo íntimo hasta lo cósmico.

La cita marca el valor de convivio y experiencia, así Sloterdijk (2014: 59) define nuestro habitar y su indagación en torno a las esferas es conformación figurativa y metafórica, cuando el espacio se hace habitable:

... tiene hoy más sentido que nunca la indagación de nuestro «dónde» puesto que se dirige al lugar que los hombres crean para tener un sitio dónde existir como quienes realmente son. Ese lugar recibe aquí el nombre de esfera, en recuerdo de una antigua y venerable tradición. La esfera es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales. Como habitar significa siempre formar esferas, tanto en lo pequeño como en lo grande, los seres humanos son los seres que erigen mundos redondos y cuya mirada se mueve dentro de horizontes. (...) Esferas son creaciones espaciales, sistémico-inmunológicamente efectivas, para seres estáticos en los que opera el exterior.

En el teatro de Castellucci –especialmente la *Divina Comedia* y *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2013)– las bellas esferas son cuestionadas con operatividad plástica y teatral, condensan las experiencias dolorosas y se establece un rasgo de su poética posvanguardista mediante la *coincidentia oppositorum* que se conoció como “lo máximo absoluto, infinito, innumerable” –expresada en el pensamiento medieval por Nicolás de Cusa, 2003: 37-54)– que paradójicamente comprende lo opuesto, lo mínimo, finito, mensurable y nombrable. Esta paradoja del conocimiento se instala en la escena, es coexistencia de lo visible con la humillación de la imagen (recordamos que en la obra de 2013 es importantísima la presencia en el fondo de pantalla de la pintura del *Salvator Mundi* de Antonello da Messina, circa 1465-1475, sobre la que se produce el peloteo infantil, y luego los performers escalan la pantalla y convierten la imagen sobre la tela en girones). Esta actitud iconoclasta se une a la admiración por el arte, corporeiza la visibilidad de la enfermedad, el dolor por la pérdida, y esa energía vital de niños y escaladores ni conforta ni consuela, como el arte. La presencia y energía física figuran lo irrepresentable, humillan lo trascendente, materializan «lo prohibido» y lo desnudan, cito a Rancière:

Lo irrepresentable es la categoría central del viraje ético en la estética, como el terror lo es en el plano político, porque él también es una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable dos nociones están efectivamente confundidas: una imposibilidad y una prohibición (2007:36).

Los contrarios reformulan aspectos del surrealismo y el arte teatral sale de la aporía en que se hallaba después de Auschwitz, para que sea el espectador quien resuelva en emociones, pensamiento o acción la propia disyuntiva que Rancière realizaba entre arte “al servicio del lazo social”, o “que consagra el arte al testimonio interminable de la catástrofe” (2007: 32), cuando se metamorfosea la imagen surreal y el punto supremo, definidos por Breton (1992), en “articulación de las formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones, implicando una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (Rancière, 2014: 62):

Los enunciados políticos o literarios [o teatrales, agregó] surten efecto en lo real. Definen modelos de palabra o de acción, pero también de regímenes de intensidad sensible. Trazan los mapas de lo visible, de las trayectorias entre lo visible y lo decible, de las relaciones entre modos de ser, modos de hacer y modos de decir. Definen las variaciones de intensidades sensibles, de las percepciones y las capacidades de los cuerpos. Se apoderan de ese modo de los humanos corrientes, profundizan las distancias, abren derivaciones, modifican las formas, las velocidades y los recorridos según los cuales adhieren a una condición, reaccionan a situaciones, reconocen sus imágenes. Reconfiguran el mapa de lo sensible desdibujando la funcionalidad de los gestos y de los ritmos adaptados a los ciclos naturales de la producción, de la reproducción y de la sumisión.

Entre las esferas hay conflictos, se desatan problemas y la técnica del obstáculo, materializada como muro es dificultad conceptual para el público. La comunicación no fluida, a veces monológica, la proliferación de imágenes, de signos verbales y no verbales, son para que la mirada del público no sea ni abarcativa ni panorámica. El grupo Societas produce un ‘estar ahí’ inquietante, en actores y público, sus informaciones incompletas estimulan y abren percepciones. La operatividad de lo paradójico hace del pensamiento experiencia y de lo sensorial reflexividad tal como sostienen Curtius (1975) y Auerbach (2008: 72-79; 152) acerca de Dante. Ambos investigadores, aún en sus diferencias, sostienen que la obra del poeta toscano es suceso, acontecimiento, porque más que relato resulta visión, tensión, enigma y Castellucci en la construcción de la *Divina Comedia* enlaza poesía, filosofía, tragedia, y plástica. Asimismo, en mi indagación acerca de las temporalidades y estilos que se recuperan en la posvanguardia tomé el trabajo de María Alberti (2013: 201) para extender a los Castellucci la comparación que hace la investigadora entre el barroco y la vanguardia, pues lo maravilloso y el estupor que buscaban los futuristas tiene su centro en el primer movimiento nombrado:

Per i futuristi lo stupore e la «meraviglia» erano potenti strumenti di conoscenza destinati, attraverso lo scardinamento della logica corrente, a portare verso una nuova sensibilità in grado di trasformare la realtà esistente (Alberti, 2013: 201).

La investigadora italiana destaca que la opción futurista para la renovación teatral fue, entre otros aspectos, pensar y reflexionar sobre el propio arte, unir lo maravilloso a lo mecánico, tomando de la tradición barroca y de la Comedia del Arte aquello que les fuera afín, tras el arte total en un trabajo dramático conjunto del diseño, escenografía, luminotecnia, música, actuación. Sus aportes relativizan

el antipatasismo con el que los investigadores de las vanguardias históricas definieron al futurismo, permiten retomar las innovaciones de futuristas como Bragaglia y Marchi como oportunos antecedentes de la posvanguardia. Su hacer escenográfico-poético se conecta a una de las últimas creaciones de Castellucci para la ópera *La barca de la Medusa*, en la que se construyó un mecanismo (situado bajo el escenario) para que el coro y los cantantes de la ópera fueran movidos por bruscos movimientos ondulantes, para la sensación de mar embravecido, similar a la situación que soportan los inmigrantes norafricanos. Esta faceta técnica traduce el dolor, ya en 1997 Castellucci se oponía a la técnica como fin del teatro, sea en lo actoral o en su uso en una mera puesta en escena:

Desprecio la técnica. Porque es miserable sin el valor de declararlo. Finge ser sutil para venderse mejor. Finge ser humilde, ser una disciplina que se envuelve en misticismo. La técnica finge mal. No sabe. La espontaneidad es la otra cara de su moneda, y este es su destino. (...) *Yo busco una técnica que se supere; una supertécnica que descansa en su propia operación desvanecida, agnóstica y sin refugio*. Cercana al caso, a la invisibilidad, y también rozando su contrario: la supertécnica del animal, que descansa en ella. Sin temor a equivocarse. Pero con el temor pánico de estar ahí, en escena (R. Castellucci, 2013: 66. *Cursivas nuestras*).

Castellucci y la Societas actualizan esta ‘nueva sensibilidad’ a la que se refería Alberti y usan la técnica y las esferas para acercarse a lo alegórico, simbólico/des-simbolizante, ya que sus máquinas e imágenes en movimiento –como sucedía con los escenógrafos futuristas– instalan una espacialización múltiple que conmociona. Georges Didi-Huberman (2016: 43) considera que “las imágenes son especie de cristales en las cuales se concentran muchas cosas, y en particular esos gestos muy antiguos, esas expresiones colectivas que atraviesan las historias”. En ellas, la experiencia teatral con cuerpos en acción, se muestra la oposición al tecnicismo actoral: “No necesito la técnica, porque la belleza paradójica de mi alienación me libera, finalmente, en la afirmación más poderosa del cuerpo. El sacrificio no tiene nada que ver. La indiferencia, sí. Es la fría indiferencia de toda verdadera belleza” (R. Castellucci, 2013: 66). El cuerpo de actrices y actores afirma lo biomatérico de su teatro: “Cada trabajo puede resumirse en una forma animal”:

Una buena pieza teatral debe poder condensarse en una imagen, que es la imagen de un organismo, de un animal: con ese espíritu. Este animal *es una presencia*, muy a menudo *un fantasma, que atraviesa la materia, y yo con él*. El problema es ser peregrinos en la materia. La materia es la última realidad. [...] Es un peregrinaje que hacemos en la materia. Es pues, un teatro de los elementos. Es un teatro elemental. *Los elementos se entienden como puro comunicable, como la mínima comunicación posible* (R. Castellucci, 2013: 69-70. *Cursivas nuestras*).

En el teatro de Castellucci lo espiritual se manifiesta en la coreografía de los cuerpos, imágenes en movimiento, objetos escultóricos, música, luces, una atmósfera que se genera con vicisitudes, y acciones:

...las emociones puesto que son *mociones*, movimientos, conmociones, también son transformaciones de aquellos o aquellas que están emocionados. Transformarse es pasar de un estado a otro: por lo tanto esto nos refuerza en nuestra idea de que la emoción no puede definirse como un estado de lisa y llana pasividad. Es incluso a través de las emociones como, eventualmente, se puede transformar nuestro mundo, por supuesto a condición de que ellas mismas se transformen en pensamientos y acciones (Didi-Huberman, 2016: 46).

El montaje –procedimiento que resulta no solo una apropiación dadaísta– tiene una larga construcción en la tradición moderna europea, e impone más allá del *collage* técnicas e ideas, sus distintos elementos cuestionan el todo, la verdad única. Castellucci usa del montaje, trae de diversos ámbitos las relaciones entre una obra clásica –por caso *Julio César* o *Hamlet* de Shakespeare– y los liga a sistemas no conectados en apariencia. Realiza montajes con los modos de actuación o creencias, y como constructor de la puesta en escena arma la compleja y conflictiva relación entre texto, sociedad y pensamiento. Su actitud anti-arte liga sistemas, busca relaciones inauditas que aparecen en el teatro para ser vistas, porque:

Los fenómenos como el autismo, el masoquismo *no son más que sistemas para reflexionar sobre el mundo, sobre el lenguaje, y para regresar al mundo.* (...) Son estos los sistemas que me interesan: más que las cosas, son los juegos de relaciones, las conjunciones, las precipitaciones de una cosa en otra. Estas son las conexiones que forman un sistema complejo, y este sistema es el único capaz de borrar el elemento de la realidad, de eclipsarlo aunque solo sea durante una hora.

Hace falta, sin embargo, *un momento de descarga y de contradicción en el interior de una representación.* Se debe poder descargar, más o menos, hacia el final de cada espectáculo (R. Castellucci, 2013: 73-74. *Cursivas nuestras*).

Aún sobre el montaje dadaísta hace violencia Castellucci, monta la actuación con ejercicios previos que pueden comprenderse desde una acción antiartística, en un lenguaje casi surrealista como los fragmentos seleccionados evidencian –o sea, lo que hace hacer– al actor, a la actriz:

Entra en un armario lleno de yeso.
Juega con una pelota de plástico vieja. Pero no. Métete en la boca cuatro nueces.
Busca y persigue un rostro de luz.
Desprecia el lenguaje.
Lleva una barca a tu cuarto.
[...]
Ayunar de todo (ayuno incluido) hasta el punto límite. Luego romperlo también.
[...]
Girar en la boca una vieja cuchara oxidada.
Encuentra un corazón caliente (de pollo... recién muerto) y pónelo inmediatamente en la boca.
[...]
Encierra la cabeza dentro de un paraguas.
Hacerse amigo del caballo de otro.
[...]
Haz una investigación escrita sobre el ácido prúsico.
Lo repito: desconfianza total en el arte y en los artistas.
Quema una buena butaca (R. Castellucci, “Ejercicios delficos”, 2013: 90-91).

El estímulo modela la dupla actor-director que dará lugar al paisaje dramático y colocar las emociones en superficie. Los “ejercicios individuales de soledad” que propone al actor, la actriz son “... para soportar, con dignidad, el poder alienante del escenario” (88), no son sistema de trabajo sino que por el montaje de las palabras y de las acciones propuestas preparan para lograr una “... gnosis epidérmica, sobre este tipo de cerebro extendido sobre la piel que conoce las cosas solo porque, como el gato, las roza” (88). Teatralidad corpórea y vital para que la “máquina de visión” del teatro vuelva sobre lo real y

desestabilice la institución teatro. Asociaciones libres, azar, probabilidades, consideración del enigma, disponibilidad ante lo desconocido, indiferencia... en transformaciones múltiples, contacto entre arte y vida. Breton en su obra *Arcano 17* construye a Osiris, el “dios Negro”, capaz de llegar al fondo del dolor humano, y cuando se produce la conciliación de los contrarios es rebelión y metamorfosis de lo vital. Castellucci (2013: 112-115), en la recuperación de lo hermético y espiritual aporta una belleza inusitada, “negativa”, “no conciliada”, que conoce la materialidad de lo mortal. La experiencia estética tendría el carácter de teología negativa, encontrando la belleza en una especie de «noche oscura»: “Con la estética se atraviesa el cuerpo y el naufragio de la palabra”, y como la estética no da respuestas, en el espacio de las sensaciones “... es la forma la que atraviesa nuestra humanidad con indiferencia”. En esta posvanguardia se desestima aquello intrapsíquico –que se interpreta por oculto o reprimido– y eso distancia a Castellucci de artistas surrealistas (2013: 61) y se acerca más a los dadaístas. En la puesta de *Giulio Cesare* remonta la frase de Magritte (“Ceci n'est pas une pipe” [Esto no es una pipa]) y construye su “Ceci n'est pas un acteur” [Esto no es un actor] para resistir a la interpretación y postular la performance, en validación de la presencia y de la energía biopoética del convivio. Esta escena hiperrealista y el actor anoréxico conmocionan al espectador, mientras que el lenguaje verbal niega esa visión y resalta lo teatral como artificioso. No decae la fuerza destructiva, esa *vis* compulsiva, reveladora del actor llamado Ceci, nombre y presencia que no es simple juego verbal, ni meta-artístico sino presencia real:

Esta doble representación suya [se refiere a la obra mencionada de Magritte, a su parte verbal que niega lo que la representación plástica muestra] arrastra consigo, como el *maelstrom* hamletiano, también el estilo de la realidad. El realismo, bien realizado iconográficamente como un deber de colegio, *lanza el golpe más devastador a lo real*, sustituyéndose no tanto como doble, sino como *nueva sustancia experimentable*. El fantasma mismo que habita entre las palabras y las cosas. La negación de la representación (en la representación) no solo se supera a sí misma redoblándose en *el espejo ustorio del teatro*, sino que parece precisamente extraer la primacía de la experiencia de lo real, que es siempre decepcionante. *Ceci* es un ícono del futuro, en este sentido (Castellucci, 2013: 61. Cursivas y corchetes explicativos).

Este teatro “máquina de visión” genera tanto la “visión directa de lo irreal” como la de lo real y lo devenido arte, se vivencia la otra ‘realidad’, se mueve entre la ritualidad que hace del espectáculo algo extraordinario, y las atmósferas sensibles, los espectadores que perciben la belleza y lo brutal sean del naufragio, pedofilia, anorexia, autismo, decrepitud del anciano, relación amo/esclavo, o cualquier otra forma de dominación, dolor y muerte.

Bibliografía

- Alberti, M. 2013. “Riflessi barocchi. I futuristi e la riscoperta della tradizione scenografica italiana”, en “Che cos’è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città”, *Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia*. Padova. Il Poligrafo. Pp. 201-226.
- Auerbach, E. 2008. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona. Acantilado.
- Balakian, A. 1971. *André Breton. Mago del surrealismo*. Caracas. Monte Ávila.
- Breton, A. 1992. *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Editorial Argonauta. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini.
- Castellucci, Romeo. 2008. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Arte Editions. DVD. Avignon.
- Castellucci, Claudia y Romeo. 2013. *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis de teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*. Editorial Continta Me Tienes. Madrid.
- (2013) *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*. Buenos Aires. Catálogo y puesta en escena FIBA.
- Cirlot, J. E. 1953. *Introducción al surrealismo*. Madrid. Revista de Occidente.
- Curtius, E. R. 1975. “Dante y la Edad media”, en *Literatura europea y Edad media latina*, México, FCE. Pp. 541- 543.
- De Cusa, N. 2003. *Libro I: Lo Máximo absoluto*. Buenos Aires. Biblos.
- Didi-Huberman, G. 2016. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Dubatti, J. (2017a). “Las experiencias conviviales, le serate del futurismo como teatro liminal”, Conferencia Plenaria, VIII Jornadas Nacionales y III Internacionales AINCRIT, Buenos Aires. Pp. 9-31, en <http://www.aincrit.org/pdfs/actasaincrit2016.pdf>
- (2017b). “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura”, *Artescena*, Chile.
- Durozòì, G y B. Lecherbonnier. 1976. *André Breton. La escritura surrealista*. Madrid. Guadarrama
- Foster, H. 2008. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Musitano, Adriana. 2018a. “Teatralidad y plástica en el siglo XXI”. *Telón de fondo*, N° 28, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Pairó”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Pp-1-26, en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5475>.
- 2018b. “Redefiniciones de la vanguardia histórica en el teatro de postvanguardia de Romeo Castellucci y la Societas Raffaello Sanzio”, en Actas de las I Jornadas del Instituto Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/viewFile/3053/2303>
- (2017). “Objetos luminosos, sensorialidad y experiencia pensante en *Il Purgatorio* de Romeo Castellucci (2008)”. VIII Jornadas Nacionales y III Internacionales AINCRIT, Buenos Aires. Pp. 223- 237, en <http://www.aincrit.org/pdfs/actasaincrit2016.pdf>
- 2016. “El paisaje dramático y la traducción del dolor”, en Van Muylem, Compiladora, *Paisajes dramáticos, Ensayos de teatro comparado*. Papeles Teatrales. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba PP. 4-24.
- Prampolini, E. 1915. *Sceografia e coreografia futurista*. Messina. La Balza. — 1924. “L’atmosfera scenica futurista. Scenosintesi- Scenoplastica -Scenodinamica-Spazioscenico polidimensionale- L’attore-spazio-Il teatro poliespressivo”. En línea, <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/atmosferaScenica.htm>
- Rancière, J. 2007. *El viraje ético de la estética y la política*. Chile, Palinodia.
- 2014. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Prometeo.
- Safranski, R. 2014. “Prólogo”, en Sloterdijk, P. *Esferas I, Burbujas. Microesferología*. Madrid, Siruela. Pp. 10-22.
- Sloterdijk, P. 2014. *Esferas I, Burbujas. Microesferología*. Madrid, Siruela. Societas Raffaello Sanzio, <http://www.raffaello sanzio.org/>.

