

El principio de adhesión en la experiencia performática del espectador contemporáneo frente al fenómeno figurativo en la iconoclasia del teatro de Castellucci

CADENA GALLARDO, Esteban Atanasio / *Maestre e investigadore del Centro Universitario de Teatro de la UNAM - remivaro@hotmail.com*

Eje: Audiencias, Públicos y Espectadores - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: posdrama, principio de adhesión, signo esfinge, unidad perceptual, recepción, Castellucci, neurociencias.*

» **Resumen**

Frente al desarrollo y los cambios que la escena posdramática internacional ha mostrado en las artes escénicas en los últimos tiempos, la presente investigación pone en juego la problemática receptiva en el teatro de Castellucci a partir del análisis neurosensible sobre la performática espectral en diálogo con los *signos esfinges* creados en espectáculos interdisciplinarios posdramáticos, creando en el sujeto receptor una relación de placer estético y pertenencia desde lo que experiencia a través del *Yo* y lo otro en conjunto con un *Nosotros* a partir de la condición iconoclasta del signo en escena.

Los espectadores, a través de un proceso transgresivo, crean una conexión performática de adhesión al momento de acontecer con la escena, permitiéndoles vincularse con la estética castellucciana desde el placer dado por la creación de un nuevo conocimiento fruto del encuentro profundo que pone en crisis al *Yo* por la condición representativa mítica que contienen los íconos.

Para poder ejemplificar dicho proceso, tomaremos como marco referencial a *Sul concetto del volto nel figlio de Dio*, obra controversial que es una representación de la estética del director posdramático italiano, apoyados metodológicamente por una relación transversal interdisciplinaria entre las neurociencias (Sofía, Llinás), los estudios teatrales (Chaperon, Corvin, Bouko, Castellucci) y la filosofía (Lyotard, Agamben) con la finalidad de poder analizar el proceso receptivo desde una pluralidad de ópticas críticas que permitan abonar hacia una construcción epistémica del espectador posdramático desde un análisis del fenómeno iconoclasta en el teatro de Castellucci.

› **Presentación**

La escena contemporánea actual está ligada a una transversalidad espectral que pone en juego al receptor y su condición ontológica más profunda que exige, a su vez, un doble estar: aquel que vive al interior de un acontecer escénico¹ y aquel que procesa, vincula, da sentido y organiza lo *experimentado* en sí mismo desde la complejidad planteada desde una construcción y entramado escénico que se desliga del sistema fabular aristotélico. Hablamos, pues, de un proceso doble en paralelo que funciona desde procesos complejos que crean interconexiones entre imagen, sonido, significado frente a su entorno (realidad) para crear una experiencia estética, sensible y/o cognitiva.

Lo contemporáneo pone en riesgo y resquebraja la idea museística de pureza como metáfora de la tradición a través de la liberación de las formas con el objetivo de crear vínculos distintos que abran la escena desde un compromiso en paralelo, donde creadores y espectadores se encuentran simultáneamente en un proceso de creación en conjunto.

Por lo anterior, al hablar de las formas contemporáneas (en este caso particular, las formas posdramáticas), entender el proceso de involucramiento que el sujeto vive, observa y acontece con lo otro que experimenta a través de sus sentidos es complejo de entender ya que exige una conexión directa entre la escena (creación) con el ámbito personal para finalizar de construir el sentido último en la escena, lo cual dificulta y demanda un análisis reflexivo interdisciplinario entre distintos campos científicos y humanísticos para poder tener un acercamiento a los procesos vividos al momento en que los espectadores acontecen con la obra para lograr establecer un vínculo con la escena; a este proceso habría que sumarle los rompimientos de los paradigmas clásicos que unifican la escena desde una estructura epistémica meramente fabular y tramática.

Una de las condiciones que caracterizan a las formas posdramáticas es que amplían el espectro y los límites entre las diferentes disciplinas escénicas; danza, ópera, teatro, performance, circo, música, etcétera), dando como resultado espectáculos escénicos que rompen las expectativas espectatoriales y los paradigmas receptivos en los espectadores. Este carácter pluralizado pone en manifiesto la necesidad de ir creando propuestas que puedan comprender los entramados experienciales que juegan a lo largo de un acontecer escénico entre espectadores y creadores escénicos.

Para particularizar este estudio, nos centraremos en uno de los creadores más importantes que es un representante icónico de la escena posdramática: Romeo Castellucci. Las creaciones posdramáticas del director italiano, se han desarrollado a través de una estética trans e interdisciplinaria que problematiza a los espectadores que acuden a este tipo de propuestas. Este hecho nos abre un camino fértil para la creación

¹ No referimos al término desarrollado por Alaciél Molas, que pone en manifiesto “un nosotros como principios de congregación” (2018: 60) en un espectáculo escénico, poniendo el énfasis que la representación teatral surge como un fenómeno conjunto donde espectáculo y recepción fruto de la acción en comunión.

de ejes investigativos que auxilien los estudios críticos ya realizados en el campo espectral para así, explorar perspectivas interdisciplinarias sobre el fenómeno receptivo que nos lleven a una comprensión sobre procesos tan delicados como singulares en la experiencia que los espectadores se enfrentan al momento de acontecer junto con una creación de estas características.

› ***Castellucci, la iconoclasia como naturaleza de lo humano: la transgresión como base de la comunicación espectral***

« Peut-être qu'un poème est quelque chose
qui insiste sur sa présence au point de devenir
pure présence »
(Keene, 2004: 30)

El propio creador escénico ha definido su trabajo como iconoclasta, no solamente por la exploración de las formas en que elabora la codificación signica en sus espectáculos, sino también porque fractura las formas clásicas de la escena. Castellucci mismo define al fenómeno de la iconoclasia en su teatro como “un duel en forme d'arbre” (2011: 25), ya que presupone que “à partir des petites ramifications supérieures, qui représentent les détails de l'existence, on descend jusqu'à la racine du problème de l'être, jusqu'au fait même de conceptualiser le monde, que ce soit d'espèce divine ou totalement athée” (2011: 25). Podemos hablar, entonces, que el teatro de Castellucci plantea no solamente llegar al problema más primigenio del ser, sino que también lo hace desde una ruptura en doble banda: aquella creada por la destrucción del ícono y el cuestionamiento del *Yo* más profundo para reconceptualizar al mundo y a sí mismo, así como también el rompimiento con los dogmas clásicos aristotélicos en su elaboración de la acción.

La puntualización que dicho director hace sobre el uso de las imágenes icónicas y su condición identitaria participan dentro del imaginario cultural occidental que se encuentra condicionado y determinado mayoritariamente por la ideología católica (como es el caso de Dios, el infierno, el cielo, el purgatorio y un largo etcétera) y que son jugadas al interior de la escena, destruyendo su significado para dar pie a una interpretación abierta y pluralizada deslingándolas de su sentido original. Gracias a esta destrucción transgresiva, los espectadores pueden crear una relación paradójica de proximidad/separación frente a las figuras icónicas que se juegan en la escena. Por lo tanto, podemos decir que se experimenta un fenómeno transgresivo donde los espectadores sufren un proceso de ambigüación del *Yo* a través de aquello que constituye la materia que funda su sentido ontológico resultado de su imaginario occidental.

Para lograr este proceso transgresivo, el director escénico emplea toda una serie de recursos que están atravesados por distintas disciplinas artísticas, como lo son: la pintura, la música, el performance, el teatro, la multimedia y la realidad misma como medio para elaborar una experiencia que necesita de una

lectura que se aleje de todo pensamiento binario occidental clásico (ya sea desde lo teatral como en los modelos de pensamiento que configuran la presencia de la audiencia que acude a sus obra en su conexión con la realidad) con la finalidad de complejizar y saturar los sentidos de los espectadores en pro de elaborar su propia experiencia en conjunto con los demás que se encuentran en la sala.

A pesar de que los espectáculos escénicos de Castellucci se encuentran alejados de una naturaleza fabular aristotélica, no necesariamente lo están de un carácter escénico capaz de detonar un conflicto, ya que este sucede simultáneamente en el escenario y en las personas que experimentan la obra en las butacas. La escena castellucciana está configurada desde una estructura en forma de (Schechner) script y que forma parte fundamental de los criterios para determinar su cualidad posdramática (Bouko, 2010: 30-35), dicha estructura está concebida como “[les] modèles d’actions intériorisés, dont la fixation et la transmission ne passent pas par l’écrit” (Bouko, 2010: 30), es decir que nos habla de que existe una translación del conflicto al cuerpo, a la imagen, al sonido y a toda forma que da sentido detonando el conflicto.

Por lo anterior, podemos observar que frente a la postura del propio Castellucci quien dice que “L’iconoclastie est une forcé qui s’inscrit en compétition – par une rupture – avec une puissance formidable” (2011: 24), lo que los espectadores viven es un proceso transgresivo que rompe su propia estructura ontológica, brindándole la posibilidad de una manera distinta de mirar la realidad y, simultáneamente, a sí mismo. Adicionalmente, reitera su postura de romper el ícono y que dicho proceso da como resultado un nuevo significado frente al objeto destruido y que por lo tanto dota a dicha experiencia como un fenómeno figurativo (2011: 23).

Sin embargo, a pesar del proceso de ruptura que se experimenta, este no deja de ser un signo escénico que requiere de una lectura para la apropiación del mismo por los espectadores. El ícono pierde su significado original a pesar de conservar su forma primaria. El signo resultante es uno desprovisto de todo sentido ya conocido y que se encuentra vaciado de su contexto real para ser abierto a una lectura exigiendo una postura personal, y por lo tanto variable en tanto que es leída, resignificada y apropiada por cada persona que la vive y la observa. Hablamos, pues, de que como resultado de dicha rotura, el ícono se transforma en un *signo esfinge* que se encuentran en suspensión, ya que para ser objeto de sentido es necesario de elaborar isotopías temáticas, visuales o sonoras como parte del proceso personal receptivo (Bouko, 2010: 42).

Si a lo anterior le sumamos la estructura escénica en forma de script, podemos observar que los procesos receptivos se complejizan, ya que el ícono está puesto en relación a toda una estructura que es atravesada por una diversidad de componentes y que da como consecuencia una fractura del mismo desde un proceso yuxtapuesto para dar pie a una condición esfinge desde la multiplicidad de formas que la estructuran, lo

cual podemos denominar rizomática,² dada sus condiciones multiestratificadas; así pues ¿de qué manera podríamos acercarnos a una comprensión de una experiencia que se performa en simultaneidad con la escena, si esta esta dada desde una complejidad sónica que es opaca y que está fracturada de su significado original?, ¿cómo se vincula el *Yo* frente a las dimensiones alargadas del sentido de un ícono fracturado y en el que el mundo real ya no funciona como parámetro para comprender la experiencia receptiva *experimentada*?

Hablamos pues que Castellucci es visto como un doble transgresor, ya que no solamente lo hace rompiendo las normativas clásicas aristotélicas en la escena (que podemos denominar como *condición posdramática* si lo observamos desde lo abonado por Lehmann desde una perspectiva boukotiana), sino que también lo hace al poner a los espectadores frente a una nueva manera de performar delante de aquello que acontece en presente continuo con la escena desde la elaboración de la acción dramática a partir de una reelaboración sónica.

› ***El rol de las neurociencias en el quehacer receptivo contemporáneo***

En la actualidad, existe un gran interés por crear puentes dialécticos entre diversos campos de estudios con el objetivo de comprender ampliamente los diferentes fenómenos que componen las artes escénicas. A lo largo de la historia de las artes escénicas se han sumado una diversidad de voces, sobre todo, de campos humanísticos que han ampliado la perspectiva de la escena desde una aportación crítica sobre la misma. Actualmente las neurociencias han aportado otra mirada sobre aquellos que participan del otro lado de la escena, poniendo en la mesa un sinnúmero de fenómenos que les suceden al momento de establecer vínculos con el espectáculo escénico al que acuden, lo cual abre la puerta para que, tanto la academia como la escena misma, ponga la mirada sobre aquellos que ocupan un lugar preponderante en el acontecer escénico.

Uno de los fenómenos que han aportado las neurociencias es el llamado principio de adhesión que, desde la óptica de Bessan, es un proceso en donde la persona espectadora incorpora aquello que observa al momento de vivir un fenómeno receptivo escénico (Sofía, 2015: 133), es decir que aquello que se vive sensorialmente en presente es material para construir saberes en el cuerpo. Habría que añadir que el fenómeno de comunión que existe en la escena (si esta la miramos desde todos los componentes que configura la relación entre la creación escénica y los espectadores) acontece en una relación triádica entre

² Al hablar de la condición rizomática nos referimos al término desarrollado por Deleuze y Guattari que hablan que “cualquier punto del rizoma se puede conectar con cualquier otro, y debe hacerlo” (2016: 30); en el caso particular de los *signos esfinge*, dicha condición se complejiza ya que está construida desde una yuxtaposición de disciplinas artísticas sujetas por un tema específico.

el *Yo*³ (individuo), les otros (colectivo) y lo otro (escena). En otras palabras, podemos decir que la escena es capaz de crear nexos entre el campo individual con la alteridad que es presentada en un tiempo compartido con una comunidad que experimenta el mismo fenómeno en paridad para hacer de la escena una experiencia capaz de crear un conocimiento experienciado en sus cuerpos. Como consecuencia de dicha adhesión el *Yo* no solo convive con el otro, sino que en comunidad compartida la persona es transformada en y con lo otro, a pesar del estado contingente del fenómeno; se crea un conocimiento que es personal pero que, paradójicamente, es compartido a nivel fenomenológico con los demás.

Desde un plano neurológico fenomenológico, se piensa que, más allá de percibir algo, hacemos experiencia de aquello que es percibido y con lo cual interaccionamos desde un mundo creado y presentado paralelamente en, por y con la realidad desde un mismo plano espacial que ayuda a generar una atención conjunta (Sofía, 2015: 142-143). Este proceso, es compartido en un mismo plano de lo real pero diferenciado desde la alteración material de la realidad y lo podemos observar como un regreso al *Yo*, ya que la escena misma devuelve otra mirada sobre cada uno de los espectadores que performan simultáneamente con la escena, desde lo otro: el circuito de atención escénica a través de la adhesión de aquello que experimenta en la misma.

En los primeros estudios neurocientíficos (Sofía, Llinás) sobre la recepción se percataron que existía una mayor conexión sensible entre creador y espectador si estos compartían el mismo género, sin embargo, en el mundo escénico existen un sinnúmero de estructuras pluralizadas que ayudan a crear nexos con los espectadores más allá de las barreras de las diversidades sexogenéricas. Estructuras escénicas como los tipos, los estereotipos, las alegorías, los actantes, los individuos, los arquetipos, por mencionar solo algunos, dotan al sujeto escénico de una potencia que es capaz de crear relaciones profundas entre el *Yo* y lo otro rompiendo los límites del género.

La escena posdramática se nutre (la mayor parte de las veces) de las estructuras arquetípicas al momento de elaborar sus creaciones escénicas para lograr una conexión profunda con los espectadores, lo cual brinda una vinculación profunda del *Yo* con estructuras primigenias que le permiten una manera distinta de autopercebirse y, como consecuencia de dicha percepción, crear nexos profundos con un *Nosotros* desde su propia singularidad: un *Nosotros* que funda nuestro sentido mítico del *Yo* con lo otro. Este tipo de procesos, de una fuerte carga identitaria, causa un estado transgresivo donde es necesario reconocer se a sí en pro de conectarse con un *Nosotros*.; dicha conexión trae como consecuencia el placer de reconocerse a sí en comunidad.

³ Al hablar del *Yo*, lo pensamos como el complejo “vector eigen” (valor de sí mismo) que se encuentra estructurado por las invenciones/estructuras del Sistema Nervioso Central (SNC) que procesa semánticamente las experiencias adquiridas desde la carga informativa sensorial que ha vivido la persona, incorporándola a su comprensión y valoración de sí en el mundo (Llinás, 2003: 148-150).

Este proceso placentero, nacido de un reencuentro con el *Yo* desde un *Nosotros*, permite a los espectadores el regresar a lo otro desde una nueva perspectiva. Por lo tanto, el placer es parte esencial del funcionamiento personal como conector directo en el proceso performático espectacular a pesar de que este se encuentra establecido a través de un proceso transgresivo y que de igual modo está frecuentemente empleado como recurso para disponer dialécticamente a sus espectadores como una invitación y/o interrogante para que cada persona rompa sus expectativas frente a la escena: interrogante, ya que pone a los espectadores a descifrar el contenido sígnico de la escena, e invitación porque le da una pluralidad simbólica para que pueda jugar su propio proceso con la escena.

El placer, entonces, se encuentra también del lado de los espectadores a partir de una labor continua para descifrar el misterio que los *signos esfinge* le ofrecen en su experiencia receptiva, ya que la destrucción de los signos les obliga a estar en un presente continuo frente a la obra.

Por lo tanto, la ambigüación, producto de un fenómeno iconoclasta en la escena, funciona como un activador para dar sentido a posibles significados frente a lo que están viviendo en presente desde un *Nosotros*; del mismo modo, la ambigüedad opera como un detonador de placer si este dado como parte de la experiencia transgresiva que recibe la persona, lo cual nos lleva a un continuo desequilibrio experiencial que da cabida a una reconexión con la escena, creando un circuito donde se pone en juego la interpretación que se genera en un mismo plano experiencial con lo otro: una atención continua entre el *Yo* y lo otro en comunión con un *Nosotros*.

› **La performática receptiva en Sul concetto del volto nel figlio de Dio**

“¿Recordarse a sí mismo no significa, quizá, bajo cierto aspecto, sentirse entre las fuerzas inferiores y las fuerzas superiores, desgarrado entre ambas, pero con la posibilidad de transformar unas en otras?”
(Agamben, 2016: 88)

La obra en cuestión fue creada en un principio en Alemania en el 2010 y luego fue presentada en Francia en julio del 2011 en el marco de la sexagésima quinta edición del Festival d'Avignon. Dicha propuesta escénica se centra en la figura católica de Jesús desde una desmitificación de su condición divina para devolverle su carácter humano, desligándolo de su sentido iconográfico desde la escena a partir de un dispositivo que consta principalmente de una réplica agigantada del rostro de Jesús desde su forma más clásica. En este caso se trata de la obra de Antonello de Mesinna y su obra *Salvator Mundi*, también conocida como *Cristo benedicente*⁴.

⁴ Esta obra ya nos habla de una condición doble. No en balde la estructura binaria acompaña el punto de partida medular de la creación de la obra como la problemática a resolver en doble banda que viven los espectadores.

Esta obra no tiene una estructura fabular, sino que está estructurada a partir de pasajes que focalizan la misma situación desde la imagen, la performática de una secuencia de acciones, el juego de luces, la palabra y que ponen como centro de la acción dramática uno de los puntos cruciales en los que está sostenida la obra entera: la escatología de lo divino.

Castellucci, en las conferencias que dio a lo largo de la presentación en Avignon (2011) hablaba de la necesidad de “vaciar” al ícono, para desproveerlo de su carácter divino desde una perspectiva escatológica proveniente de la teología⁵, con la finalidad de crear un contacto directo desde su naturaleza humana con los espectadores, hacia un *Nosotros*. Sin embargo, la problemática surge al momento de emplear el rostro de Jesús como un constante observador de aquellos que lo observan; ¿la escena, a pesar de su crudeza escatológica (ya sea de manera simbólica o literal), es capaz de romper su sentido icónico en el imaginario colectivo del *Nosotros* para llevarnos a una libertad interpretativa de la imagen y lograr así una re/conexión con el *Yo*?

Esta obra nos pone en una situación de transgresión directa desde lo sensorial y sensible en un doble sentido: primeramente, por la condición iconoclasta que desgarrar su sentido primario a través de la trayectoria de la imagen de Cristo, quien es golpeado por granadas, manchado de excremento y roto a lo largo de la obra y finalmente, por la estructura en la que dicha imagen se encuentra desde la yuxtaposición interdisciplinar en la que esta ruptura está dada al interior de las formas escénicas empleadas. La imagen de Jesús se desprovee de su soporte identitario dogmático, dejándola expuesta desde su materialidad en un estado de vulnerabilidad, misma que sujeta a los espectadores para exigirle una relaboración de escritura que atraviesa al sujeto de la misma manera que la imagen de Cristo en la escena, para regresar a la leyenda “Eres mi pastor”: Jesús se vuelve la metáfora del *Yo* vulnerado que necesita de lo otro para existir en la inmaterialidad del imaginario de los espectadores regresando a su punto de partida a través de dicha transformación.

Al ser una imagen fundacional del imaginario católico y que funciona como arquetipo mítico del héroe que es capaz de trascender su naturaleza humana, el fenómeno de ruptura toca espacios identitarios en la persona tan museísticamente conservados desde su esencia desde la fe (el misterio original del sentido de pertenencia) desde su simbología y la carga ideológica que desestabiliza su propio sentido original. Este podría pensar que rompería todo presupuesto fenomenológico de adhesión, sin embargo, la eterna presencia del rostro de Dios nos devuelve hacia un trabajo introspectivo desde un cuestionamiento, tan profundo como radical, que se conecta desde un espacio empático con la imagen; en otras palabras, el vaciado divino de Jesús se vuelve el *Yo* en presente como devenir introyectado desde su condición de fragilidad y vulnerabilidad fruto de nuestro encuentro de *Yo* con la ausencia de lo divino.

⁵ Dicha noción plantea la noción de finitud para que exista la posibilidad de la resurrección de la carne.

Asimismo, se habita el dolor desde lo otro (Cristo); el *Nosotros* es el espacio compartido donde, en constante comunión del *Yo* con lo otro, comienza un proceso de transformación del sujeto a través de un dispositivo escénico que pone la acción en la materialidad substancial interdisciplinar que compone la obra. La deformación y ampliación del sonido de las granadas explotando en el rostro del hijo de Dios es un claro ejemplo de la materialidad performática en dos bandas: porque se observa la destrucción de uno de los símbolos sine quan non base del catolicismo, es que se sufre en paralelo: la destrucción de la imagen juega como representación de la destrucción misma de una parte que puede fundamentar al *Yo* de cada persona que performa en paralelo con la escena. Los espectadores crean una relación que cuestiona lo que vive con aquello que ha vivido, incorporando un nuevo saber como consecuencia de la vinculación con la imagen, su saber, su sentir desde aquello que acontece escénicamente.

Por lo tanto, la performática que sufren los espectadores se vuelve un proceso que implica un fenómeno de adhesión que da como resultado un nuevo saber, ya sea desde la reiteración del ícono o la destrucción del mismo desde su condición humana, que brinda un placer dado como consecuencia del proceso de reiterar su naturaleza humana o desde la desvinculación del mismo. Finalmente, al hablar de un nuevo conocimiento, este se da desde la recuperación de sensaciones vividas a lo largo de la obra, sumando la labor de descifrar y/o redecodificar la imagen del hijo de Dios desde una nueva experiencia alejada del dogmatismo espectacular. El carácter emotivo que se vive frente al proceso cognitivo permite una serie de nuevas conexiones entre imagen y significado nutriendo, revelando y develando otro espacio del *Yo* ahora transformado por la alteridad propia de la naturaleza escénica de la obra.

› ***El espacio performático del sujeto***

En suma, los procesos emocionales detonados desde la escena posdramática de naturaleza transgresiva son una guía para la atención continua, ya que esta se encuentra sujeta a un fenómeno de suspensión en la búsqueda de un sentido personal frente a lo que vive y experimenta, (aunque no necesariamente se encuentre en relación a una relación moral binaria [bueno/malo, bien/mal, etcétera]) y que se establece por la necesidad de profundizar en los *signos esfinges* como consecuencia de la yuxtaposición interdisciplinar en la que se encuentra sujeto el ícono dentro de un contexto abierto y multiestratificado.

Asimismo, la importancia de romper las figuras icónicas ayuda a potenciar un doble proceso inmersivo donde los espectadores experimentan un contacto del *Yo* a través de lo otro a partir de un *Nosotros*, brindándoles la posibilidad de crear un nuevo espacio de reconocimiento de *Yo* desde esta dialéctica comunicativa en la escena, más allá de un sistema fabular.

Castellucci, a partir de su estética logra interconectar el ser y el estar del *Yo* desde estructuras escénicas que plantean problemáticas a resolver a nivel receptivo, ya que el bombardeo constante de estímulos

visuales, sonoros, emotivos, sensoriales y sensible, problematiza una recepción clásica que se encuentra basada en el seguimiento fiel de una fábula. En la escena castellucciana encontramos un espacio que, desde su complejidad, pone la acción como eje actancial para la recepción, pero esta se encuentra desarticulada desde sistemas temáticos y discursivos dispuestos en la escena. Las distintas disciplinas empleadas en sus trabajos se encuentran como ayudantes para multiplicar los sentidos de un mismo tema escénico, detonando problemas a resolver de lado espectadorial.

Finalmente hablamos de que el trabajo receptivo en las formas posdramáticas está determinado por un placer por la transgresión, por la búsqueda y el cuestionamiento del sentido de la vida a través de lo otro: el misterio como punto medular del placer receptivo.

Bibliografía

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. México, Sexto piso.
- Bouko, K. (2010). *Théâtre et réception: Le spectateur posdramatique*. Bruxelles, Peter-Lang.
- Castellucci, C. & Castellucci, R. (2011). *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*. Paris. Les Solitaires Intempestifs.
- Castellucci, R (2011). Romeo Castellucci pour « Sur le concept du visage du fils de Dieu ». Conferencia de prensa del 19 de julio del 2011, Festival d'Avignon 2011. < <https://www.theatre-contemporain.net/video/Romeo-Castellucci-pour-Sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-Dieu> > (consulta: 12-02-2021).
- Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid, Abada Editores.
- Corvin., M. (2016). *Le motif dans le tapis. Ambigüité et suspension du sens das le théâtre contemporain*. Montreuil, Éditions Théâtrales.
- Danan, J y Naugrette, C. (éds). (2018). *Les nouveaux matériaux du théâtre*. Paris, Presse Sorbonne Nouvelle.
- Deleuze G. y Guatarri F. (2016) *Rizoma*. México, Fontanamara.
- Dupont, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris, Flammarion.
- Gayot, J. (2011). "Sur le concept du visage du fils de Dieu" par Romeo Castellucci. Crónica cultural. < <https://www.franceculture.fr/theatre/sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-dieu-par-romeo-castellucci> > (consulta: 11-02-2021).
- Heinich, N. (2014). *Le paradigm de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris, Gallimard.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia, CENDEAC y Paso de Gato.
- Llinás, R. R. (2003). *El cerebro y el mito del Yo. El papel de las neuronas en el pensamiento y el comportamiento humanos*. Colombia, Norma.
- Lytard, J. F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Merleau-Ponty, M. (1976) *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- Molas G., A. (2018). *El problema del acontecer escénico teatral, una aproximación fenomenológica a la intencionalidad teatral*. México, UNAM.
- Sofia, G. (2015). *Las acrobacias del espectador: neurociencias y teatro, y viceversa*. México, El Gato en Zapatilla.