

# *Dramaturgia del acontecimiento: una alternativa al concepto y práctica de la dramaturgia del actor para la construcción de texto espectacular.*

GABIN, María José / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - mariajosegabin@gmail.com

*Tipo de trabajo: ponencia*

» *Palabras claves: Filosofía del teatro. Creación colectiva. Teatro de Estados. Poéticas teatrales colectivas. Poiesis. Antropología teatral.*

## » **Resumen**

La concepción teórico-práctica de la Antropología teatral propuesta por Eugenio Barba en base a la partitura de acciones y a la dramaturgia orgánica, ha subsumido el concepto de dramaturgia del actor a sus propios términos. Sin embargo, existe un procedimiento de construcción dramática espectacular diferente, utilizada por algunos artistas del teatro independiente en Buenos Aires durante los años 80 que continúa hasta el presente y que funcionó paralelamente a la propuesta de la Antropología teatral, pero que ha sido poco descripta y estudiada por la academia. Con la investigación en curso, buscamos establecer la particularidad de este modelo alternativo, fundado en la poética del actor, concebida como la impronta aurática de la entidad psicofísica, histórica y cultural de este, considerando al teatro como acontecimiento de expectación de *poiesis*<sup>1</sup> corporal en convivio desde la filosofía del teatro, con el objetivo de establecer el carácter diferencial entre ambos procedimientos. En una segunda instancia buscaremos formular una teoría complementaria y/o alternativa a la postulada por la Antropología teatral que pueda ser incorporada al ámbito educativo.

## » **Presentación**

Las palabras clave “dramaturgia del actor” y “creación colectiva” funcionaron como un primer disparador para identificar el estado de la cuestión respecto del problema de la “visibilización de la poética del actor en

---

<sup>1</sup> *Poiesis*, término griego que significa «creación» o «producción», derivado de «hacer» o «crear». Platón lo define en *El banquete* como «la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser», misma explicación que da Jorge Dubatti (2010).

función de la escritura dramática en términos de escrito en el escenario”. Sin embargo, al avanzar en la lectura de bibliografía de referencia, descubrimos que la dramaturgia del actor aparece referida casi con exclusividad a la Antropología teatral desarrollada por Eugenio Barba, en cambio, la poética del actor tiene respuesta escasa<sup>2</sup> o se refiere a otros tópicos. Así entendimos que la verdadera anomalía estaba en la necesidad de definir el aspecto diferencial de la poética del actor o, más específicamente, dramaturgia del acontecimiento, respecto de la dramaturgia del actor, partiendo de la experiencia de dramaturgia desarrollada a partir de los años '80 en Buenos Aires cuando una diversidad de grupos y artistas crearon obras teatrales con procedimientos de dramaturgia actoral diferentes a los de la Antropología teatral, pero utilizando la misma terminología.

Eugenio Barba (2010) comenzó hablando de dramaturgia del actor refiriéndose al aporte creativo de este en la escena. Sin embargo, a medida que avanzó en su trabajo se inclinó por desarrollar un método de entrenamiento con ejercicios en función de desautomatizar las acciones realizadas por el actor a través de una “sub-partitura” que este crea para organizar el texto previo de modo extra- cotidiano, con una lógica que no siga linealmente el significado narrativo de las palabras. Según nuestra perspectiva, este sería un método alternativo al de las acciones físicas desarrollado por Stanislavski, siguiendo la dirección que tomó la experimentación de Grotowski, pero no se trata específicamente de un procedimiento de construcción de texto espectacular más allá del texto dramático, como pensamos es la dramaturgia del acontecimiento. Si bien son nociones relacionadas, existen divergencias sustanciales de carácter, método y objetivo.

Por otra parte, a pesar de que la concretización efectiva de textos espectaculares que verifican la importancia del actor en la construcción dramática, es profusa y ha demostrado efectividad, se continúa teniendo en la academia y en la crítica especializada, una mirada textocentrista<sup>3</sup> del teatro, al tiempo que se invisibiliza el trabajo de creación a partir de la poética del actor, cuestión que habitualmente se practica, haya o no texto previo. Dado que los estudios sobre el tema son escasos y ocupan en general un lugar marginal, consideramos relevante este proyecto de investigación.

### › ***La dramaturgia del actor según la Antropología teatral***

Silvina Díaz analiza la Antropología teatral en la perspectiva de Barba como programa estético que articula los postulados de Artaud y Grotowski para configurar un método que contemple la “revisión de la cultura escénica tradicional” (2010, pp. 35) y define el concepto de dramaturgia actoral como la actividad que hace

---

<sup>2</sup> Lo más cercano que se encontró fue *Análisis de la poética de Andrés Pérez y La Negra Ester: el trabajo del actor y su proceso creativo del chileno* (Cruzat Díaz; 2016).

<sup>3</sup> Ya sea que funcione como Biodrama o creación colectiva, siempre la idea de “autor” del texto es la que se mantiene en el primer escalón de la jerarquía.

el actor al crear una partitura de acciones que llegará a formar “parte de la estructura dramática”. Podemos decir que esto alude a un hecho que en general sucede y es que el actor siempre hace dramaturgia sobre el texto que va a interpretar. Esto significa que, sobre un texto dado, al incorporar ya sea acciones físicas en términos stanislavskianos, o partitura de acciones en términos de la antropología teatral, el actor sobrescribe el texto articulándolo con motivaciones, actividades físicas, subtextos, etc., que hacen una relectura subjetiva de él. Aunque en general, en las estéticas teatrales que hacen pie en el drama moderno, es el director quien tiene la última palabra sobre esas incorporaciones, la idea es que habitualmente el actor hace una dramaturgia propia sobre el texto como parte de su trabajo como intérprete. Por otra parte, para Eugenio Barba, originalmente “...la dramaturgia del actor no era un modo de representar, sino una técnica para realizar acciones reales en la ficción de la escena” (2010 pp. 56). Más adelante en su trabajo, postuló el concepto de “dramaturgia orgánica” (Ídem; pp. 55), vinculada a la experiencia sensorial que conecta de modo cinestésico al actor con el espectador. Barba habla de la creación de “un teatro que danza” (Ídem, pp. 65.), un tipo de cualidad de acciones físicas y, la sub-partitura de acciones es el elemento técnico personal que crea el actor para organizar el texto previo de modo extra- cotidiano, con una lógica que no siga linealmente el significado narrativo de las palabras.

La misma metodología, adaptada a su propia visión, es seguida en Latinoamérica, entre otros, por Enrique Buenaventura<sup>4</sup> (Rizk, 2008). En estos casos, la construcción de espectáculos se realiza a través de la creación colectiva a partir de textos previos que funcionan como disparadores. Doménici (2018) afirma que la creación colectiva en Colombia tiene una fuerte vinculación con la acción política característica de los años 70, al practicar un tipo de teatro comprometido que plantea la descolonización a través de la politización del arte, además de buscar una ruptura con el formato institucionalizado según la herencia colonial hispánica y experimentar con una teatralidad más propia de América Latina. De todas formas, ese modelo de creación continúa dialogando con la tradición europea y norteamericana (distanciamiento brechtiano, diferentes lecturas del Teatro de la Crueldad y del Teatro laboratorio de Grotowski, biomecánica de Meyerhold y las diferentes propuestas de grupos comunitarios de acción política como el *Living Theatre* o *Bread and Puppet*.)

Muchos de los elementos mencionados hasta aquí tienen puntos de contactos con la poética del actor o la dramaturgia del acontecimiento: es un trabajo colectivo con base en improvisaciones, con centralidad en el cuerpo del actor en función de la creación del texto espectacular (De Marinis, 1997), bajo una nueva concepción de la palabra (Trastoy, Sayas de Lima, 2006), con rechazo a la figura dominante del director y del naturalismo psicológico stanislavskiano (Díaz, 2010), más elementos de la postvanguardia y el modelo

---

<sup>4</sup> Enrique Buenaventura (Colombia, 1925-2003) actor, dramaturgo, ensayista, narrador, poeta y director, fundador del Teatro Experimental de Cali. Otro grupo importante es La Candelaria. En Argentina sigue el procedimiento el actor Guillermo Angelelli.

de patchwork heterogéneo del teatro posdramático (Danan, 2016), ruptura de la unidad tiempo/espacio a través de la fragmentación (Rojo, 1999) y problematización de la concepción textocentrista heredada por la modernidad hegemónica (Williams, 1980), aunque los procedimientos y resultados son diferentes. Por otra parte, si bien es cierto que, tanto Barba como Buenaventura, en algunas oportunidades crean dramaturgia a partir de improvisaciones, ambos trabajan con la idea de sub-partitura de acciones, considerando el trabajo del actor en función de una aproximación alternativa al texto previo.

### *La fuerza del acontecimiento*

Natacha Koss (2008) explica que las concepciones posmodernas desarrolladas hacia finales del siglo XX, implicaron en la estética teatral profundas discusiones sobre la construcción de texto dramático. Así, en los años 80, las compañías de artes escénicas no textuales (*Fura dels Baus*, *Organización Negra*), anunciaban la muerte del autor dentro de la llamada crisis del drama (Serrano, 2017). El director Tadeusz Kantor, por su parte, propone un teatro que “no reconozca más que sus propias leyes y que no justifique más que su propia existencia, opuesto a un teatro reducido a un papel subalterno, sobre todo en relación con la literatura” (1987; pp.29). En nuestro país aparece, en ese contexto, la noción de “teatro de estados” (Koss; pp. 340), postulada por Eduardo Pavlovsky, que también lo llama “realismo exasperante” y que conecta filosóficamente con las ideas de Artaud y Grotowski al poner el foco de atención en el trabajo del actor. Aquí, la expresión de intensidad es de mayor relevancia que otros elementos utilizados por el teatro representativo stanislavskiano, como la psicología del personaje, circunstancias dadas, o superobjetivo, cuestión que también lo aleja de la idea de construcción de sub-partitura de acciones de la Antropología teatral. Para Rafael Spregelburd, se trata de un teatro que no funciona como cita de algo previo, sino que es acontecimiento puro donde la singularidad del artista es el disparador primordial del modelo (Ídem) que no existe sin esos cuerpos. Lo que coincide con la idea de que la poiesis en tanto producción de metáfora con el cuerpo (Dubatti; 2011) se realiza a partir de la acción corporal del actor. En lo que nos interesa, y siguiendo al investigador, dentro de una poética dramática basada en el acontecimiento, el actor construye poesía/drama con su cuerpo, constituyéndose así en autor de su propio material.

Según nuestra mirada, son referentes de estos procedimientos o similares, Eduardo Pavlovsky, Alejandro Urdapilleta, Pompeyo Audivert, Ricardo Bartis, *Gambas al Ajillo* y *Los Melli*, entre los artistas de los años '80 y lo son también artistas como Carlos Belloso, Marcelo Savignone, el *Grupo Piel de Lava* y Andrea Garrote en la actualidad. Se trataría de una micropoética<sup>5</sup> (Dubatti, 2020) construida por la subjetividad de cada artista en particular o grupo de actores. Es el pleno valor del carácter aurático del actor, su ADN

---

<sup>5</sup> Dubatti (2020) define la micropoética como la poética de un ente particular, de un individuo poético. Aunque el investigador se refiere a una “obra teatral”, es decir el objeto completo, podemos hacer extensivo el término al actor y considerar que él también produce una “micropoética con su poiesis corporal”.

(Taylor, 2011) en el aquí y ahora del estar ahí según la consideración performática del teatro (Fischer-Lichte, E. y J. Roselt, 2008).

Respecto de la escritura, Dubatti explica que los textos que se producen con esta poética, son “formas de escritura residuales” (2003; pp. 8.), que “buscan identificarse con un lugar de periferia genérica, en la frontera y cruce de los géneros canónicos que se resisten a la clasificación” (2000; pp. 231.) y que amplían el concepto de dramaturgia al mismo tiempo que cuestionan su postulado tradicional. Ricardo Bartis, a propósito de los ensayos de Postales Argentinas dice que, desde el comienzo estaba claro para él que había que ir contra la idea de obra, que “lo performativo, lo volátil, la pura ocasión, era un valor por encima de la idea del texto” (2003; pp. 67).

En otro orden de cosas, consideramos que los comportamientos atípicos de la generación del '80, “actuados” arriba y debajo de escenario, descriptos por los contemporáneos como “transgresores” (Lotman, 1999; pp. 14), muchas veces monstruosos -el travestismo de Batato, que no seguía la moda sino que la determinaba, en muchas ocasiones desorientaba, y el de Urdapilleta, espantaba y atraía al mismo tiempo-, se inscribieron en una cadena de comportamientos anómalos que sucedían simultáneamente en otras regiones del planeta (Estética Madonna, en EEUU, o punk en Reino Unido; transformismo llevado a las artes escénicas en Europa y realismo sucio en Norteamérica) y que hacían de lo “feo un hecho estético”. La “moda” reinante marcó la coyuntura dinámica de la estructura social y funcionó como una suerte de “metrónomo del desarrollo cultural” (Lotman, 1999; pp.113) que se aceleró hacia el fin del siglo. Fue un momento culminante del “dominio de caprichos monstruosos” (Ídem, pp. 114), de creatividad innovadora (Postales Argentinas fue parte de esa creatividad y de ahí su importancia histórica) y extravagancia, que se volvió tendencia y que recogió en su expresión el largo proceso gradual de transformación social y cultural que comenzó en la posguerra. Siguiendo postulados del mismo autor, la incorporación de otros textos (lenguajes escénicos como el mimo, el clown, la danza teatro) dentro del texto (formato tradicional de obra de teatro), irrumpió como parte de un movimiento gradual en la coyuntura cultural de la primavera democrática en los años 80 en Buenos Aires, de modo que se generó un “tercer sistema” (Ídem; pp. 97), un nuevo lenguaje donde el actor tenía primacía, no solo como materialidad escénica, sino como constructor de drama más allá de las palabras escritas en un texto. Por último, la generación del 80 en Buenos Aires con su “teatro de la parodia y el cuestionamiento” (Pellettieri, 1992), revalorizó poéticas de artistas populares como Niní Marshal, Pepe Arias y Alberto Olmedo, autores de sus textos y también destacados improvisadores, que hacían sus presentaciones en medios de comunicación de masas y teatros de revistas. Por esto no se trata de una práctica aislada, sino que forma parte de una tradición histórica. Beatriz Seibel destaca a Pablo Podestá como un “clown criollo” y “antecedente directo de los monologuistas y cómicos de la revista y de la radio, de la escena porteña” (2008; pp. 132) y distingue a Pepe Arias, consagrado rey del monólogo, en el mismo período. En este cronotopo (Bajtín) y territorialidad, es decir en su contexto geográfico-histórico-cultural

(Dubatti, 2012; 111), anclamos y resaltamos la singularidad de origen del actor rioplatense como antecedente de esta cuestión, lo que demostraría no solo la raíz popular de esta poética del actor, de esta dramaturgia del acontecimiento, sino también su potencia sin necesidad de recurrir a referentes europeos.

### › **Fundamentación teórica**

Además de la consideración de la poiesis corporal, en su doble acepción de hacer y crear, concibiendo al teatro como acontecimiento (Dubatti, 2019) y tomando la poética del actor como la impronta aurática y performática de la entidad psicofísica histórica y cultural con la que los actores crean en el acto, nos acercamos a lo que Patricia Aschieri denomina “trayectoria corporal”. Esta “involucra no solo la historia personal, sino que la considera en su intersección con experiencias que son de orden intersubjetivo, es decir, que han sido compartidas por el grupo social al que se pertenece” (2018; pp.279). Por otro lado, al enfrentarnos con el problema de la dramaturgia del actor como procedimiento de construcción dramática, nos encontramos con que el concepto ha quedado subsumido por el planteo teórico y práctico de la Antropología teatral de Eugenio Barba, de origen europeo, tornándose dominante en la puja por la legitimación y apropiándose del capital simbólico del campo (Bourdieu, 1969). Sin embargo, como venimos sosteniendo, tanto en la praxis escénica como en la práctica docente, en ese período y posteriores, se ha trabajado en Buenos Aires utilizando el mismo concepto, pero con otros procedimientos.

Según la reflexión de Mancuso, acordamos con que “El proceso de enunciación es una creación del hombre que clasifica la realidad de un modo cultural; (es decir que) el hecho de nombrar las cosas es lo que las funda” (2010, pp.45). Es por esto por lo que nos interesa establecer el aspecto diferencial de lo que llamamos poética del actor o dramaturgia del acontecimiento, en función de la creación de texto espectacular experimentado en el Río de la Plata, respecto de la propuesta de la Antropología teatral de raíz europea. En base a esto tomaremos distancia de esa teoría para profundizar en la práctica de construcción dramática siguiendo los procedimientos utilizados por los artistas argentinos referentes de este modelo, anteriormente nombrados y algunos actuales, quienes se desplazan entre los diferentes roles como actores, autores y directores, en simultáneo con la creación de sus propios textos.

Consideramos esas prácticas como propuestas de ruptura de la hegemonía del texto sobre el acontecimiento, como acto político, en el sentido de transformación y cuestionamiento de la realidad y/o de la tradición ya que coincidimos con Pavlovsky en que “(...) En el cuerpo están inscriptos fenómenos políticos, ideológicos, económicos y esto marca a fuego la estética teatral” (Giella, 2004, pp. 202). Los artistas de referencia constituyeron un verdadero programa estético nacional haciendo pie en la singularidad de cuerpos e intensidades (Koss, 2008), de gran productividad en las propuestas teatrales del siglo XXI, aunque esto último sea poco visibilizado. En este sentido, han investigado en la praxis con la poética del actor,

recogiendo en su mayoría las ideas de Artaud (aunque interpretadas bajo una perspectiva diferente de la que hace la Antropología teatral), del teatro metafísico, del drama simbolista, del expresionista, del grotesco, y, más allá, del surrealismo y la vanguardia histórica, la performance y el happening, construyendo zonas de experimentación alternativas, con una nueva impronta, al reconsiderar la relevancia del carácter performático del teatro, destacando principalmente el cuerpo del actor como constructor central de drama. Podríamos decir que la poética del actor se referencia más en concepciones teatrales particulares como son las de Tadeusz Kantor, Samuel Beckett y la danza teatro de Pina Bausch y mucho menos en el método desarrollado por Stanislavski dentro del modelo mimético-discursivo-expositivo del drama moderno (Dubatti, 2020). Pompeyo Audivert, por ejemplo, propone, desde su calidad de artista investigador, el concepto de “pedrazo en el espejo” como parte de una poética que permita al actor, “agente principal de cambio, rasgar el plano territorial para dar paso a lo que se esconde” (2022; pp. 5). Lo que nos lleva a un tipo de verdad diferente a la considerada por la antropología teatral, en el sentido de “autenticidad” (Diaz, 2010; 38), al mismo tiempo que rechaza la verdad escénica mimética de base stanislavskiana.

Como “formas de escritura residuales” (Dubatti, 2003), los textos devenidos de esas prácticas, no tendrían un sentido para la reposición de espectáculos, por ejemplo, ya que esos artefactos son los actores y actrices que los crean. Sin sus cuerpos, obras como *Postales Argentinas*<sup>6</sup> (Audivert/Gabin/Viggiano), *La Mamaní* (Urdapilleta) o *La Carancha* (Urdapilleta/Tortonese), o *Rojos Globos Rojos* (Pavlovsky/Evans/Onetto), o *Habitación Macbeth* (Audivert), o *Petróleo* (Carricajo, Correa, Gamboa, Paredes, por trasladar la idea al siglo XXI), perderían gran parte de su poder como “acontecimiento”. Representar esas obras sería el equivalente de escribir palabra por palabra *El Quijote* (Pierre Menard, autor del Quijote. J.L. Borges, 1939). Buscamos con este proyecto de investigación invocar la posibilidad del reinado de autores más que de “el Autor”. Otros autores con otras herramientas, la escritura en la tercera dimensión del tiempo y del espacio.

### › **A modo de cierre**

Partimos del estudio de Jorge Dubatti sobre el trabajo de Tato Pavlovsky (2010) y el concepto de teatro como acontecimiento considerando al actor como transformado en “oro espiritualizado” (2020; pp. 174) tomando las ideas de Artaud. Dubatti analiza la ontología del teatro como acontecimiento de intensidad, una zona de subjetividad, experiencia y cuerpo, donde se produce un movimiento dialéctico entre la persona y el personaje, por lo cual nada es absolutamente ficción, ni absolutamente real. Tomando distancia del análisis semiótico del teatro, según la consideración de Pavis sobre que el “texto espectacular es la puesta

---

<sup>6</sup> *Postales Argentinas* fue, a nivel de la historia, la puesta en acto de la imposibilidad de escribir de un autor. Aparece aquí como metalenguaje la problemática de la muerte del autor y el texto como tejido de apropiación de otros textos en el contexto de la disolución de un país, la Argentina.

en escena considerada no como objeto empírico sino como un sistema abstracto, como un conjunto organizado de signos.” (2000a, pp. 25), y que concibe “la representación teatral como conjunto de significantes que solo adoptan un sentido como una serie de diferencias (Ídem, pp. 29), es decir, desde la perspectiva de la comunicación y, aún en el caso de “examinar el texto en el contexto de su enunciación escénica” (Ídem, pp. 28), tomaremos la referencia de Dubatti cuando lo analiza desde la perspectiva de la “existencia” (2019), y a partir de su definición de teatro como “expectación de poiesis corporal en convivio” (2010, pp. 33.), lo que significa que para que exista, se necesita quien especte en reunión y cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, en el instante mismo en que se produce el acontecimiento. En definitiva, seguimos su concepción sobre el teatro como “ente que se constituye históricamente en el acontecer (... y) que sucede gracias a la acción del trabajo humano” (Dubatti, 2011a; pp. 34). Consideramos al actor como el principal agente de ese trabajo humano, más allá de la inevitable participación de los otros agentes. Nos vamos a centrar entonces, en el concepto de poiesis, como la fabricación/creación de objeto específico que involucra la acción más el objeto creado, definido por Dubatti como nuevo ente producido por la acción corporal, con lo que, el actor, construye poesía con su cuerpo. Proyectamos, además, investigar a partir de una cartografía radicante (Dubatti, 2012), es decir, pensar el acontecimiento desde la territorialidad, el lugar donde sucede; en este caso, Buenos Aires.

Por último, tomaremos la perspectiva decolonial de Aníbal Quijano (1988) sobre la identidad de América Latina y la necesidad de considerar una nueva racionalidad latinoamericana ligada a la liberación social. Quijano plantea que no es posible pensarnos fuera de la racionalidad europea ya que es parte de nuestra herencia cultural (Quijano, 1988; pp. 48), pero no deberíamos olvidar que también tenemos una herencia en la racionalidad Andina vinculada a la magia. Tomamos de la propuesta del autor la idea de desligarnos del eurocentrismo y, frente al agotamiento del canon moderno y posmoderno, reconocer la urgencia de una nueva estética confrontando al narcisismo moderno europeo que sigue percibiéndose como centro de la historia cultural universal. En el mismo sentido nos inspiramos, por un lado, en la Estética de la liberación de Enrique Dussel en relación a su planteo de descolonización de la estética en base a su concepto de *áisthesis* (2018; pp. 2), es decir, de una estética que se compone del momento ontológico y del momento expresivo-productivo de la obra de arte con la que refiere también a la *poiética*, y, por otro, a la Estética Caníbal de Carlos Rojas Reyes (2011) y su propuesta de Estética Tzanzánica, que consiste en reducir las teorías occidentales y “colgarlas del cinturón como trofeo de caza” (2022; pp.98). Esto equivale a considerar que, dado que no podemos evitar la influencia de la cultura europea, incorporarla a la propia como forma de asimilar y devorar lo diferente.

Sumaremos la perspectiva del semiológico Yuri Lotman a partir de su libro *Cultura y explosión* (1999), para analizar los mecanismos culturales de los grupos emergentes de los años 80 como parte de evento explosivo dentro de un proceso gradual en el contexto histórico de finales del siglo XX.



## Bibliografía

### Textos fuente:

Artaud, A. (2014). *El teatro y su doble*. Ed. El cuenco de Plata. (Trabajo publicado en 1938).

Audivert, P. (2019) *El piedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente*. Libretto.

Barba, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Catálogos.

\_\_\_\_\_ (2010). La dramaturgia del actor. En Artezblai (Ed.) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Volumen 1. (pp. 55-68). (Trad. A. Woolf). Biblioteca Teatro Laboratorio.

Bartis, R. (1996). Problemas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual. *Teatro XXI: revista del GETEA*. 2, (3). 18-20.

\_\_\_\_\_ (2003). Postales Argentinas. (1988). En J. Dubatti (Ed.) *Ricardo Bartis. Cancha con niebla. Teatro perdido. Fragmentos*. (pp. 37-66). Atuel/Teatro.

\_\_\_\_\_ (2003). El teatro como acontecimiento político. *Palos y Piedras*. 1, (1). 66-70.

\_\_\_\_\_ (2005) Cómo ser de acá. *Funámbulos* 9, (24). 29-44.

Buenaventura, E. J. Vidal. ((2008). El método de creación colectiva. *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Biblioteca de Historia del teatro Occidental. Atuel.

Gené, J.C. (2012). El actor en su creación. *El actor en su historia, en su creación y en su sociedad*. 15. CELCIT.

Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. Siglo veintiuno.

Kantor, T (1987) Original, 1977. *El teatro de la muerte*. De la Flor.

Maeterlick, M. (1901). Prefacio. *Teatro Escogido*.

Pavlovsky, E. H, Kesselman (1979). Historia de un espacio lúdico. *Espacios y creatividad*. Búsqueda.

### Bibliografía metatextual:

Aschieri, P. (2018). Vínculos entre movimientos gesto y subjetividad: Aportes socioantropológicos para pensar los entrenamientos en artes escénicas. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. 8, (16). 272-291. <https://eba.ufmg.br/revistapos>

\_\_\_\_\_ (2018). Oscilaciones intersticiales en el proceso de investigación. Reflexiones metodológicas en torno al estudio del/con /desde el movimiento. *Claroescuro. Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural*. 17, 1-22.

<https://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/11789/browse?value=Aschieri%2C+Patricia&type=author>

Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*. Traducción: C. Fernández Medrano. Fuente: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

Bourdieu, P. (1969). Campo intelectual y proyecto creador. En (Pouillon J. ed.) *Problemas del estructuralismo*. Siglo XXI.

- Centro Latinoamericano de Creación e Propuesta Teatral Buenos Aires. Argentina. De la Parra, M. A. (2011). El cuerpo del actor. *Teatro: Teoría y práctica*. 12. 2-19. <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/12/012/>
- Citro, S. (2009). Variaciones sobre la corporalidad. *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. (pp.43-82). Biblos.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (Coord. Silvia Citro). Biblos.
- Cruzat Díaz, L. (2016). *Análisis de la poética de Andrés Pérez y La Negra Ester: el trabajo del actor y su proceso creativo*. [Tesis de Maestría. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras]. [http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4317/uba\\_ffyl\\_t\\_2016\\_se\\_cruzat.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4317/uba_ffyl_t_2016_se_cruzat.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Danan, J. (2019) La dramaturgia en tiempos de lo "posdramático". AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte. 9. 8-18 <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- De Marinis, M. (1996). Repensar el texto dramático. Conjunto N° 102, enero-junio.
- \_\_\_\_\_ (2005). Grotowski y el secreto del teatro del siglo XX. En *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.
- De Toro, F. (1999). Desde Stanislavski a Barba: Modernidad y posmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX, en *Fernando De Toro, Intersecciones: Ensayos sobre teatro*. Vervuert.
- Díaz, S. (2010). *El actor en el centro de la escena*. Buenos Aires. Corregidor.
- \_\_\_\_\_ (2010). "Algunas consideraciones sobre un modelo estético basado en la "dramaturgia" del actor". *Teatro XXI*; 16, (29) 35-40.
- Doménici, M. (2018). Introducción: el movimiento del nuevo teatro y la dramaturgia de la creación colectiva. En M. Doménici (Comp.) *La creación colectiva: y la utopía insurreccional. Análisis de las obras representativas del TEC y La Candelaria*. (pp. 13-21). Universidad del Valle.
- Dubatti, J. (2003). Prólogo. En J. Dubatti (Ed.). *Ricardo Bartís. Cancha con niebla. Teatro perdido. Fragmentos*. (pp. 7-15). Atuel/Teatro.
- \_\_\_\_\_ (2008). Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad. En J. Dubatti (Coordinador.). *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. (pp. 215-232). Colihue.
- \_\_\_\_\_ (2010). Recapitulación y coordenadas. La pregunta ontológica. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. (pp.25-55). Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2011a). El teatro como acontecimiento. En *Introducción a los estudios teatrales*. (pp. 33-58). Libros de Godot.
- \_\_\_\_\_ (2011b). La poética teatral: dinámica de la poiesis en el acontecimiento teatral. En *Introducción a los estudios teatrales*. (pp. 59-77). Libros de Godot.
- \_\_\_\_\_ (2012). Teatro comparado, Cartografía teatral. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. (pp. 105-125). Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2016). La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Teatro-Matriz, Teatro Liminal: estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. (Ficha de cátedra). Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2019). La filosofía del teatro como construcción científica. Qué. Por qué. Para qué. *Teatro y filosofía en los inicios del S XXI*. (pp. 107-127). Verbum.

- \_\_\_\_\_ (2020). Introducción: Poéticas, concepciones de teatro y bases epistemológicas. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. (pp. 5-18). Colihue.
- Dussel, E. (2018). *Siete hipótesis para una estética de la liberación*. Revista PRAXIS, 77. <https://doi.org/10.15359/77.1>
- Fischer-Lichte, E. y J. Roselt. (2001). La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. (pp. 115-125). Traducción: Andrés Grumann Sölter.<sup>7</sup>
- Giella, M. Á. (2004). La metamorfosis permanente: Eduardo Pavlovsky, el actor como dramaturgo. (pp. 197-204) En O. Pellettieri (Ed.). *Reflexiones sobre el teatro*. (pp. 197-204). Galerna.
- Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano. Giella, M. A. (1999) La corporeidad de la palabra en el teatro de Eduardo Pavlovsky. En O. Pellettieri (Ed.). *Tradición, modernidad y posmodernidad. Teatro iberoamericano y argentino*. (pp. 187-193). Galerna
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2003). La industria cultural. La Ilustración como engaño de Masas. En *Dialéctica de la Ilustración*. (pp. 165-212.). Trotta.
- Koss, N. (2008). El actor en el debate Modernidad-Posmodernidad. En J. Dubatti. (Coord.). En *Historia del actor*. (pp. 333-344). Colihue.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Teatro posdramático*. Paso de Gato.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa
- Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Sb.
- Marradi, A. N, Archenti, J. I. Piovani. (2007<sub>a</sub>). Indicadores, validez, construcción de índices. *Metodología de las ciencias sociales*. (pp. 163-202). Emecé Editores.
- \_\_\_\_\_ (2007<sub>b</sub>). Estudio de casos. *Metodología de las ciencias sociales*. (pp. 237-246). Emecé Editores.
- Mogliani, L. (2014). El Nuevo Circo en Buenos Aires: revalorización y difusión del circo a partir de la apertura democrática. *Poéticas del disenso*. Queleer.
- Pavis, P. (2000<sub>a</sub>). Estado de la investigación. En *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. (pp. 23-43). Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2000<sub>b</sub>). Los instrumentos del análisis. En *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. (pp. 45-65). Paidós.
- Pelletieri, O. (1992). *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Galerna.
- Pinta, M.F. (2005). Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas. Telón de fondo. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9693/8503>
- Quijano, A. (1988). Modernidad, identidad y utopía en América Latina, en *Modernidad, Identidad y América Latina*. (pp.45 a 69). Sociedad y política.
- Ricoeur, P. (1988). La imaginación en el discurso y en la acción. *Hermenéutica y Acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. Prometeo.

<sup>7</sup> Original: Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf. "Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität". *Theorien des Performativen*. Heft: Paragana Band 10, 2001. 237- 253.

- Rizk, B. (2008). La creación colectiva. Prólogo: Notas preliminares sobre la gestación y permanencia de la creación colectiva. En *Creación colectiva: El legado de Enrique Buenaventura*. (pp. 109-121). Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Siglo XX. Atuel.
- Rojas Reyes, C. (2011). Estéticas caníbales. En *Estéticas caníbales: del canon posmoderno a las estéticas Caníbales*. (pp. 95-131). Fundación Municipal Bienal de Cuenca.
- Rojo, S. (1999). Algunas prácticas teatrales latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. En (Ed. O. Pellettieri) *Tradición, modernidad y posmodernidad*. (pp. 163-171). Galerna.
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Visor Libros.
- Sarrazac, J.P. (1998). *El drama en devenir*. (pp. 3-18). Paso de gato.
- Seibel, B. (2008). Actores y técnicas: del circo criollo al escenario a la italiana. J. Dubatti (Coord.). En *Historia del actor*. (pp. 131-144). Colihue.
- Serrano, R. (2017). Crisis de la representación. Autores de escena: el caso de Marianella Morena. En R. Mirza. (Editor). *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad*. (pp. 91-99). Universidad de la República.
- Stambaugh, P. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En Domingo Adame (Ed.). *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. (pp. 116-143). Universidad Veracruzana. Facultad de Teatro
- Taylor, D. (2011). Usted está aquí: el ADN del performance. En *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 401-430). Fondo de Cultura Económica.
- Trastoy, B., Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.
- Ubersfeld, A. (1998<sub>a</sub>). La escena y el texto (pp. 17-58). en *La escuela del espectador*. ADE.
- \_\_\_\_\_ (1998<sub>b</sub>). El trabajo del comediante. (pp. 169-237). en *La escuela del espectador*. ADE.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Península.