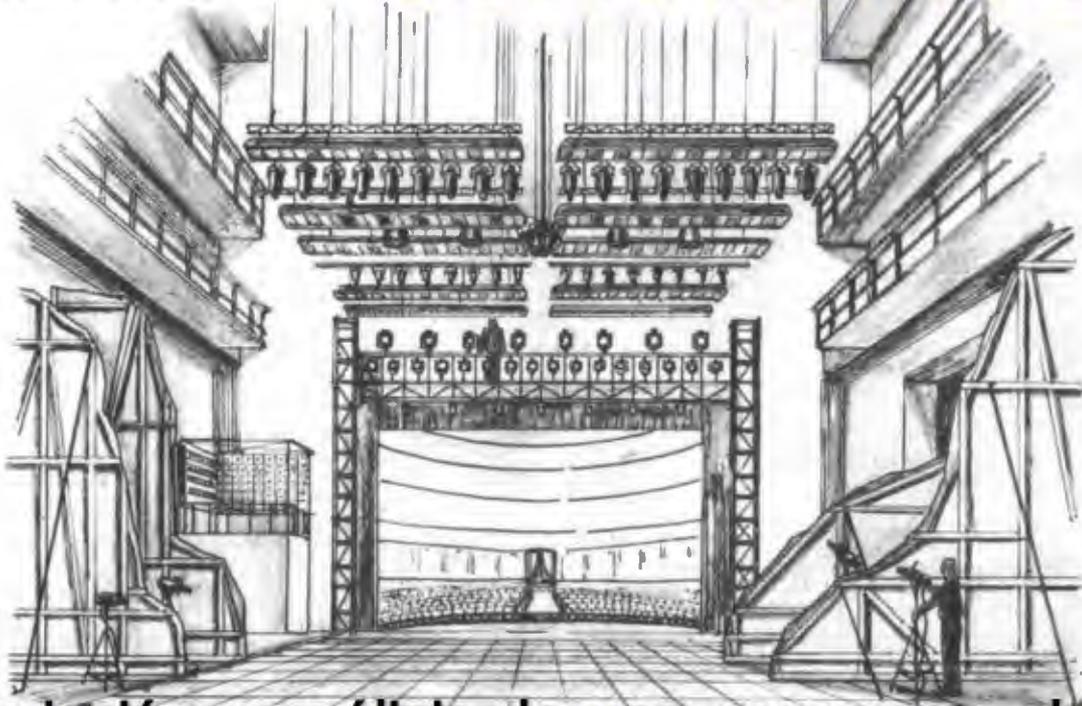


TEATRO POSDRAMATICO



Descripción y análisis de una escena en el marco de la Maestría en Teatro

María Luz García*

Cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad.¹

28

Abstract

Using the theoretical framework of the so called post-dramatic theatre the present article analyses one particular scene devised during a postgraduate Seminar on Theatre Direction by Cipriano Arguello Pitt. The aim of this work is to broaden the debate on postmodern/postdramatic theatre.

Key words:

Actor – Director- Post-modern Theatre – Staging.

de la Maestría en Teatro

RESUMEN

En el siguiente trabajo se realizará una breve reseña del llamado teatro posdramático y una descripción, con el posterior análisis, de una escena dirigida en el marco de la Maestría de Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA, más precisamente en el Seminario de Producción Teatral, a cargo del docente Cipriano Argüello Pitt. Analizaremos la escena y brindaremos un análisis personal acerca de la misma contemplando la teoría de diversos autores. Se considera oportuno reflexionar acerca de los trabajos elaborados con el fin de ampliar el campo de conocimiento y debate.

Palabras Clave

Actor - Director - teatro Posmoderno - Puesta en escena

* Ayudante Diplomado Interino en Dramaturgia, Facultad de Arte UNCPBA, Tandil, Buenos Aires; popluz@hotmail.com

¹ Óscar Cornago (2005), ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad, (CSIC-Madrid), (No1), agosto, p.4. recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

Teatro Posdramático

El teatro posdramático es un concepto que intenta describir un conjunto de expresiones artísticas que ocurren en Europa desde los años 60 hasta la fecha. Concepto definido por Hans-Thies Lehmann donde el teatro supera su estado de soberanía literaria, para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo, de modo que el sentido profundo del hecho teatral deja de situarse en el texto y se desplaza ahora en el conjunto total de la puesta en escena. Lehmann sugiere el término de “teatro posdramático” como noción clave para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas, clasificando las formas escénicas de vanguardia de principios del siglo XX y su evolución estética hacia un tipo de creación artística que se desarrolla con más fuerza durante los años 80’ y 90’. El concepto posdramático es elegido por el autor por su analogía con la estética del posmodernismo, movimiento estético que se difundió en las diferentes categorías artísticas a partir de los 60’.

En términos generales, cuando Lehmann profundiza en el análisis de este nuevo concepto teatral, identifica la desjerarquización de los dispositivos teatrales contemporáneos donde el texto deja de ser el elemento principal sobre el cual se estructura la obra, construyendo una relación no representativa entre la palabra y el resto de los materiales que construyen la escena, lo que da como resultado según lo explica Óscar Cornago *“Un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad, resultando en un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia.”*¹

Dentro de esta nueva forma de enfrentar la creación escénica predomina la inclusión de una pluralidad de elementos y lenguajes que, en su heterogeneidad, comparten el espacio con las artes visuales, musicales, literarias y escénicas; donde no existe un elemento más importante que otro, generando una nueva dimensión performativa difícilmente clasificable dentro de los cánones tradicionales de la teoría de las artes dramáticas. La otra característica esencial al concepto posdramático es la nueva perspectiva con que el teatro occidental se enfrenta al “drama” o al “texto dramático”, tradicionalmente visto como soporte e hilo estructural i de la

creación escénica, lo que no implica su desaparición o negación total, sino un ir más allá en la exploración de los recursos escénicos donde ya no se estipula la sola representación y donde el espectador ya no puede tener un rol pasivo, sino que debe responsabilizarse de la experiencia vivida. La intención es eliminar la percepción dramática y reemplazarla por una mirada no jerarquizada, que ya no lee el escenario de izquierda a derecha, de principio a fin, sino que lo contempla como si contemplase un paisaje. La obra se presenta entonces como un cuadro para ser mirado, una atmósfera, una situación, en que las palabras forman también parte del paisaje. El espectador es un intérprete y organizador de modelos e imágenes y asume la responsabilidad del acto receptivo que, al ocurrir en forma simultánea a la representación en escena, crea un texto común aún cuando no exista un discurso hablado.

La escena dirigida.

En el marco del Seminario de Producción Teatral, correspondiente a la Maestría en Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA, se propone la dirección de una escena de temática libre como trabajo final de los encuentros. El coordinador del seminario plantea la dirección de una escena a cada uno de los maestrandos. La temática de la escena es de libre elección, así como su duración, cantidad de actores, elección de texto, utilización del espacio, etc. El objetivo es observar y analizar si la intención del director se ve plasmada fielmente en su obra y realizar marcaciones acerca de los elementos a mejorar, si es que los hubiese.

El director- maestrando opta por abordar un texto poético y combinarlo con una escenografía minimalista en la cual hay una pantalla sobre la que se proyecta en vivo una serie de textos.

La escenografía está compuesta por una pantalla en blanco situada a foro y un sillón rojo delante de la misma, en el marco de un espacio negro despojado. Se dispone una luz cenital dirigida al único actor de la escena que lee en forma “neutra” un texto. Texto que tiene en sus manos todo el tiempo. El texto busca lograr un juego de palabras entre el “te hablo” y el “te amo” que se enuncia desde una actuación neutra. Con el correr de la escena aparecen escritas en la pantalla palabras y onmatopeyas, palabras azarosas en su forma y en el tiempo en el que aparecen. Se destaca la repetición de la onmatopeya del hablar: “bla bla bla”. La idea es crear un vínculo/diálogo entre el texto leído y el texto tipeado en una pantalla en vivo.

¹ Óscar Cornago, (2010), Teatro postdramático: “Las resistencias de la representación”, p.5 recuperado de http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

Luego de la presentación de la escena dentro del marco del seminario de Producción Teatral se manifiestan diversas observaciones al director- maestrando por parte del docente, entre las cuales se destaca la pregunta: “¿por qué no develar ante el espectador al *escritor* oculto en escena?”. Según la opinión del docente que coordina el seminario, cabe la posibilidad de mostrar al sujeto que escribe en la pantalla. Según su parecer resulta evidente que alguien lo está haciendo y al estar manejando “nuevas” tecnologías se vuelve necesario incluir al escritor dentro de la escena y jugar a fondo con los diversos elementos que se manejan en la misma, como por ejemplo la utilización en vivo de la pantalla y su respectiva potencialidad.

Lo performático cumple allí un rol definido y desde el seminario se manifiesta que puede resultar más interesante mostrar abiertamente al que se mantiene oculto e incluirlo dramáticamente frente al público. El docente lo indica como una opción posible y deja abierto el espacio para la deliberación acerca del porqué de la desición tomada por el maestrando.



Alejandro Berón Díaz

Se realiza una reflexión acerca de por qué se toman ciertas decisiones. Podemos decir que nos encontramos entonces con dos opciones: develar al escritor “oculto” o no. Una opción podría ser realizar previamente un video, sin la necesidad de mostrar al que escribe. Si el que escribe aquello que aparece en la pantalla está en escena, a la vista, y lo que escribe son textos que están pautados previamente, que *ya sabe* que va a escribir, entonces el “vivo” resultaría redundante en términos de puesta en escena, es decir, develaría el accionar del actor-escritor. El director- maestrando supone que es más efectivo mantener oculto a dicho actor-escritor, ya que lo interesante es leer lo que escribe y no observar su presencia en vivo que no diría nada “natural” en el momento y quizás intentaría hacer creer al espectador que su accionar es libre. Esto sería fingir espontaneidad ya que proyectar un material previamente

realizado zanjaría toda duda o riesgo que pueda acontecer en la escena. Si, por el contrario, el texto tipeado no es algo establecido o sí lo es, pero en los ritmos y en la manera de presentarse hay cierta improvisación, ¿de qué serviría que esté el cuerpo presente ahí, si el cuerpo se expresa mediante lo que se ve en la pantalla? El director-maestrando considera que mostrar a quien está escribiendo no contribuiría positivamente al trabajo del actor, por el contrario, estorbaría su labor al desviar la atención hacia una zona que no le motiva exhibir.

El público asiste a ver lo que se decide escribir en ese momento, de lo cual se tiene una idea aproximada pero no una marca fija; de esta manera, lo inquietante radica en lo que se escribe y no en lo que se actúa. Sería entonces una actuación a través del texto y no de la presencia.

La técnica supone un medio para un fin. Ese medio es en este caso tecnológico, implica una idea de trabajo. La operatoria que uno realiza no es neutra, siempre tiene una carga ideológica, de valor ulterior. Una técnica no constituye un mero hacer, es un modo de posicionarse frente al mundo. La técnica se inscribe en el cuerpo, es un modo de habitar el cuerpo. El sujeto se configura permanentemente sobre su hacer. La teatralidad radica en la artificialidad y la idea reside en no develar el artificio en su totalidad, ya que resulta obvio que hay alguien que escribe. ¿Dónde se nota el vivo? No en el accionar corpóreo del escritor oculto, sino en cómo aparecen los caracteres en la pantalla, en capturar los imprevistos de la actuación, en el ritmo del tipeo. El hecho de ocultar al que escribe añadiría más interés, porque el público empieza a conjeturar de dónde sale la escritura, quién está escribiendo, desde qué lugar.

Lo planeado y lo imprevisto.

En la escena aparece un único objeto: un sillón rojo para que el actor lo use o no; ignorarlo adrede sería también una manera de utilizarlo. El sillón es objeto de actuación y estorbo para el actor. ¿Cómo lo emplea?, ¿de manera convencional, se sienta en él, se recuesta? ¿Lo ignora, o lo apropia como un objeto que cumple otra función? El actor se apropia del objeto “sillón” con la misma artificialidad con la que la pantalla devela sus palabras. El sillón no es un sillón “de verdad”, es un elemento teatral, artificial, al que se le atribuyen características estéticas (es lindo, es rojo, está nuevo, está roto) y semánticas, (¿el personaje que lo usa es su dueño?, ¿de dónde lo sacó?, ¿es de él o es robado?, ¿quién es este personaje que utiliza un sillón al cual le atribuimos significado por su sola presencia en escena?). El sillón ya no es más sillón, ha devenido parte de la vida del personaje, extensión de

Descripción y análisis de una escena en el marco de la Maestría en Teatro

su ser, de su pensamiento, del texto que está leyendo. Crear estética es también crear situación teatral, conflicto.

Al momento de ensayar la escena se presentó una dificultad: el director- maestrando residía en Capital Federal y el actor en la ciudad de Tandil, por lo tanto el tiempo destinado a los ensayos resultó muy acotado. Podemos llamar "obstrucción" a este contratiempo, a esta dificultad que surgió en el trabajo y que fue determinante en el proceso y obligó a tomar decisiones estéticas sobre la escena, a saber: se sugirió una actuación no naturalista, se indicó que el actor dijese el texto de manera neutra, sin añadir intenciones determinadas por el sentido del mismo. A causa de dicha obstrucción se resolvió explicitar la artificialidad toda de la escena y volver así favorable dicha dificultad, en lugar de intentar realizar una puesta en escena más compleja en la que las fallas se harían evidentes.

"Este efecto de que en la obra todo debe estar en proceso, en un continuo *hacerse o llegar a ser*, pero sin serlo nunca, un constante tratar de escapar de lo ya *hecho*, concluso o perfecto, termina afectando necesariamente al propio modo de construcción de la obra que lucha por conservar esta condición procesual, espontánea y abierta, todavía viva y patente en los ensayos. La obra de teatro va a reivindicar esa condición siempre incompleta que tiene lo que está sujeto a modificaciones en la medida en que solo vive en el acto inestable de cada representación. La presencia del director en la obra, que Kantor convirtió en un ícono del teatro moderno, subraya esta cualidad procesual que se hace manifiesta ahora, naciendo desde el corazón mismo de la representación." ²

Las indicaciones que da el director en los ensayos están sujetas a los imprevistos que puedan ocurrir durante la función. No podemos prever si el actor va a tropezar, leer mal una línea, reírse, estornudar o si ha tenido un mal día, un muy bien día, o estar ajenos a cualquier otra eventualidad que cambie el sentido o resignifique la idea previa con la que se trabajó.

Tratar de manipular los elementos teatrales y llevarlos al puerto deseado es una función del director y del actor al usar su cuerpo en la escena y jugar con los elementos, el público y el tiempo; el hecho "vivo" y la eventualidad pueden conducir al espectáculo a una suerte de abismo, a veces benévolo y otras no tanto. Es el riesgo del azar que, para bien o para mal, sigue

² Óscar Cornago, (2010), Teatro postdramático: "Las resistencias de la representación", p.14- 15, recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

asegurando la vida del teatro. En palabras de Quentin Tarantino:

"Supongamos que actuó en "Sugar Babies"³. Mientras voy en coche al teatro, atropello a un perro esa noche. No me dan ganas de suicidarme, pero me afecta. He quedado afectado. Ahora bien, cuando subo al escenario, tengo que incorporar esa vivencia. Si no, ¿qué hago ahí? Me ha ocurrido ese incidente y tiene que manifestarse. (...) es lo que siento por dentro. Si hago "Sugar Babies", "Muerte de un viajante" u otra cualquiera, no significa que la obra trate de un perro muerto. Pero no me subo al escenario si no incorporo la vivencia al material escrito. De lo contrario, que salga un robot."⁴

El espectador otorgará significado no a lo que "ve", sino a lo que "está dejando de ver" y aún más "a lo que hubiese querido ver" que completará en su cabeza. El sentido de la representación radica ahora en completar los huecos de la escena con el bagaje imaginario de cada espectador.



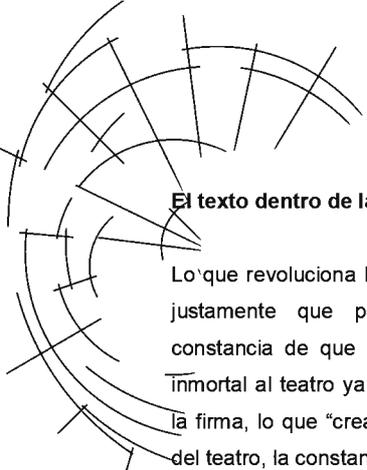
Haga clic sobre la imagen para ver video

"Tenemos la impresión de que el campo de experiencia del escenario cambió de naturaleza; su actuación se arregló, o se desarregló, de manera distinta, y que ahora se trata de entregar o liberar una experiencia del existir, eventualmente con la ayuda de figuras representadas, pero ya no son más que instrumentos, cosas que sirven, el corazón de la actuación ya no está allí."⁵

³ Wikipedia.org. recuperado de [http://en.wikipedia.org/wiki/Sugar_Babies_\(musical\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sugar_Babies_(musical))

⁴ Quentin Tarantino, Entrevista en El Show de Charlie Rose, recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=CGmpEP9cnnw>

⁵ Denis Guénoun. "Todavía teatro?" Entrevista acerca de libro *¿Es necesario el teatro?* ¹ realizada y editada en video por Benoît Mory y Maïa Nicolas (París, junio del 2004). ACTAS DEL PRIMER COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE EL GESTO TEATRAL CONTEMPORÁNEO noviembre de 2004, México D.F. Coordinador: Jean-Frédéric Chevallier.



El texto dentro de la escena.

Lo que revoluciona la aparición de la escritura en el teatro es justamente que permanece el registro del mismo, la constancia de que existió un hecho teatral. El texto vuelve inmortal al teatro ya que surge la idea del documento escrito, la firma, lo que "crea un aval". El texto sería la figura paterna del teatro, la constancia de que existe.

"En la medida en que el texto dramático ha supuesto la base de construcción y garantía de unidad y coherencia de la representación en la tradición occidental, el teatro postdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con este plano textual."⁶

La escena realizada en el seminario cuenta un texto previamente escrito, dicho por el actor y un texto improvisado, escrito en vivo por la persona que se encuentra fuera de la escena. Por tanto existe un texto ya decidido y un texto que "va a decidirse". Suponemos que la palabra escrita es una palabra premeditada, que alguien decide dejar para la posteridad y que la palabra hablada es espontánea (aún cuando sea un texto aprendido). La palabra hablada es por naturaleza viva, produce una reacción en el momento y es efímera; provoca sentido por el "cómo" se dice, sin importar tanto "lo" que se diga.

32

La palabra escrita produce sentido por su elaboración, por su contenido semántico concreto, porque "dice" algo; está en una suerte de letargo y toma vida si cobra significado en el que la lee, porque convoca la búsqueda de sentido en el lector.

"Y lo importante no es dar verosimilitud al resultado final, hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente es falsa, como toda representación, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta; en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real."⁷

Podría decirse que en la escena realizada en el seminario se juega un poco a invertir esta lógica. Es decir: el actor en vivo está ahí, y con su presencia podría desde su cuerpo, voz y

⁶ Óscar Cornago, (2010), Teatro postdramático: "Las resistencias de la representación", p.3 recuperado de http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

⁷ Óscar Cornago (2005), ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad, (CSIC-Madrid), (No1), agosto, p.11. recuperado de http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

respiración producir un acontecimiento escénico. A este actor se le pide que diga de la forma más neutra posible lo que ya está premeditado de antemano (el texto) y que es justamente un poema acerca del "hablar" que sustituye al verbo "amar". Hablar y amar se vuelven paradójicos. Se le indica al que está "en vivo" lo opuesto de su naturaleza viva. Se le pide al actor que sea "la computadora, la pantalla", que se vuelva robot, "maquina". Y, a la pantalla, al artífice de las palabras de la pantalla, se le pide lo contrario: la espontaneidad, el juego azaroso, que escriba lo que le venga a la mente de acuerdo a la escena que se desarrolla. Entonces se podría decir que se le ordena a lo que está vivo que "parezca" muerto y a lo que está muerto/aletargado que "parezca" vivo. "En el movimiento de la seducción —como explica Baudrillard— es como si lo falso resplandeciera con toda la fuerza de la verdad"⁸.

Lo que el actor lee es el subtexto de las palabras que aparecen en pantalla. La pantalla sólo transcribe un eterno "blablabla" que se convierte por su repetición sin espacios en "abla abla ala". El actor con el texto "hablar/amar" estaría reflexionando acerca de ese hablar, que se vuelve amar por metáfora. El hablar con el público, el intento de comunicación, el ofrecer ese algo al público se convierte en el amar al que el texto alude.

El escritor se esconde tras la pantalla queriendo expresar la limitación de las palabras; lo que dice no tiene sentido, es sólo "blabla". La oportunidad de comunicación se ve obstaculizada por lo obvio. De ningún modo le diría al público: "*Gracias por venir a verme, tengo en mis manos algo muy importante que leerles*". La palabra se vuelve hueca. El poema se vuelve inútil, sólo queda la onomatopeya impotente de la comunicación. La paradoja de las tecnologías. La incomunicación que genera la sobrecomunicación. Barthes afirma que la teatralidad está en todo menos en el texto, está en la sugestión que genera ese texto.

El "blabla" denuncia el vacío de las palabras y el actor, al permutar el amar por hablar, rescata el acto de entrega que conlleva la intención de hablar. Si él habla es porque le importa, porque no importa lo que dice sino el hecho comunicacional como el intercambio de afectos (uno de ellos) que hay entre las personas.

El lenguaje a través de las palabras es propio de la naturaleza humana y el amar es lo inasible, lo sagrado, lo que aún queda por definir, habiendo — paradójicamente — tantas definiciones. Hablar se vuelve amar y hablar, a través de la pantalla, se vuelve un reclamo, una súplica a la incomunicación contemporánea. "*Te hablo mucho de verdad*", dice el actor,

⁸ *Ibidem*. p. 6

Descripción y análisis de una escena en el marco de la Maestría en Teatro

como si el “de verdad” fuese necesario para aclarar que hay un “de mentira”. Una mentira que pareciera acontecer en las redes sociales, por ejemplo, en las que abundan las palabras que no conducen a nada más que a la acumulación perpetua

de caracteres en una pantalla. En donde se apela al sentimentalismo barato, a la solidaridad virtual. “De verdad”, te hablo, “de verdad” te amo. Barthes dice: “*la voz es esa mano invisible moviéndose en el espacio*”.



Conclusión.

En su necesidad de pensar el hecho de la representación, el teatro posdramático, que no deja de ser una reflexión sobre el propio teatro, se erige decididamente como una defensa del sentido colectivo que caracteriza el ámbito teatral y que sólo puede ser captada desde su ser, no ya como proceso, sino para el proceso. La actitud de “normalidad” de los actores en la escena, su “estar ahí”, más allá de la realización concreta de su papel, les hace adquirir una vocación de actuación antes que de interpretación, de salir a “hacer algo”, lo que transforma la escena en un espacio de operaciones. Desde este estilo de colectividad y encuentro, la participación del espectador sobresale una vez más como un elemento fundamental del procedimiento del teatro posdramático. Este carácter está profundamente ligado al proceso que se despliega a través de las relaciones de unos con otros y que sólo existen en el aquí y ahora de su acontecimiento físico. Se trata de una experiencia emocional que entra a través de los sentidos, de manera inmediata, y que sólo se hace posible mediante el acto de compartir un espacio y un tiempo.

Los intérpretes de la escena están “desnudos” ante el público, texto en mano, en carácter de actor, en carácter de escritor todopoderoso oculto tras la pantalla, pidiendo la atención de los espectadores. “Te hablo tanto”, “te escribo tanto” reclamando simplemente amar.

¿El teatro se ha vuelto habla sin sentido? ¿Cúmulo de palabras repetidas intentando llegar a una emoción? ¿El teatro es intencionalmente el habla (de un actor, de un director, de un dramaturgo) para llegar al amor? La idea de la escena dirigida es poner en tema esas dos acciones, aparentemente opuestas, para finalmente ver si no son caras de la misma moneda. Lo artificial cobra entidad viva y en la aparente naturalidad no encontramos más que materia muerta.

“En todos los órdenes culturales, afirmar de algo que es teatral implica una mirada consciente que hace visible los códigos exteriores que están siendo empleados. La realidad es desvelada como un juego de representaciones y su sentido ulterior queda cuestionado.”¹⁰

Quando el actor finalmente dice “*te suena el corazón, adiviná, lo atiende y te escucho*” busca apelar a la respuesta del espectador como si “atender” fuese un doble juego de poner atención y atender un teléfono, un llamado. “*Te escucho ahora*”, espectador, en tanto que receptor de la escena se apropia ahora del sentido y de la emoción.

33

¹⁰ Óscar Cornago (2005), *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*, (CSIC-Madrid), (No1), agosto, p.8. recuperado de http://artesesencinas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

Nota: Haga click para ver el texto de la escena **Como cada viernes pasada la medianoche**
de Alejandro Berón Díaz

Biblio
grafía

- Bogart, Anne, (2001) *La preparación del actor, Siete ensayos sobre teatro y arte*, Barcelona, ALBA ED.
- Brook, Peter, *El Espacio Vacío. Arte y técnica escénica*, extraído de: <http://es.scribd.com/doc/47861780/Brook-Peter-El-Espacio-Vacio-Arte-y-Tecnica-Escenica-pdf>
- Cornago, Óscar, *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. (CSIC-Madrid), (No1), agosto, p.8. recuperado de http://artesesencinas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf
- Cornago Óscar, (2010) *Teatro postdramático: “Las resistencias de la representación”*, recuperado de http://artesesencinas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf.
- Guénoun, Denis, (2004) *¿Todavía teatro?*. Entrevista acerca de libro *¿Es necesario el teatro?*, realizada y editada en video por Benoît Mory y Maïa Nicolas, traducción del francés: Maïa Nicolas, París.
- Hans-Thies Lehmann, (2010), *El teatro posdramático: una introducción*, (Universidad Johann Wolfgang Goethe, Frankfurt, Alemania), traducción: Paula Riva, recuperado de: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>
- Tarantino, Quentin, *Entrevista en El Show de Charlie Rose*, recuperado de YouTube.com. recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=CGmpEP9cnnw>.