

GUMBRECHT, SEEL Y RANCIÈRE: PERSPECTIVAS ESTÉTICAS PARA PENSAR EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Iván Insunza Fernández

Resumen

La *experiencia estética* como problema de la filosofía es tan antiguo como la propia disciplina; sin embargo, el siglo XX y las teorías de autores como Rüdiger Bubner, Hans-Robert Jauss, Hans Ulrich Gumbrecht, Martin Seel y Jacques Rancière, traen consigo implicancias de suma relevancia para una experiencia inscrita en las artes escénicas. Este asunto ha sido recogido por Hans Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte y otros autores para pensar el teatro bajo la categoría de lo performativo y, por lo tanto, su condición de acontecimiento. Considerando lo anterior, emerge la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los alcances de entender la recepción en las artes escénicas como una experiencia estética y no como un proceso de comunicación ligado exclusivamente a la *interpretación*? Intentaremos dar respuesta aquí a esa interrogante, principalmente sobre la base de la perspectiva abierta por Lehmann en su *Teatro Posdramático* y las miradas de Gumbrecht, Seel y Rancière.

Abstract

The aesthetic experience, as a problem concerning Philosophy, is as old as the discipline itself; however, the twentieth century and the theories of authors like Rüdiger Bubner, Hans Robert Jauss, Hans Ulrich Gumbrecht, Martin Seel and Jacques Rancière, bring with them highly relevant implications for an experience belonging to the performing arts. This issue has been considered by Hans Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte and others to think theater under the category of performative and, therefore, its condition of event. Considering the above, the following question arises: Which are the scopes of understanding the reception in the performing arts as an aesthetic experience and not as a communication process linked exclusively to the interpretation? We will try to answer that question here, mainly on the basis of the perspective opened by Lehmann in his *Postdramatic Theatre* and considerations of Gumbrecht, Seel and Rancière.

Palabras clave: Presencia – aparecer – política – estética – teatro - acontecimiento – experiencia – significado – interpretación – performatividad – cuerpo – artes escénicas – producción – recepción – detención – suspensión – comunicación - liminalidad

1. Nuevos derroteros para pensar la experiencia

Lo *performativo* como nueva perspectiva metodológica¹, lo *postdramático* como diagnóstico de la escena contemporánea² y la idea de *teatralidad* como consecuencia de la expansión del campo de los estudios teatrales³, han ido arrojando e instalando varios conceptos que parecen hoy ineludibles para una teoría teatral contemporánea: acontecimiento, presencia, materialidad, liminalidad, retroalimentación o transdisciplina han pasado a ser vocabulario esencial en estas nuevas perspectivas. En este contexto, post giro performativo, la teoría teatral no sólo ha superado modelos de análisis exclusivamente historiográficos, estructuralistas o semióticos, sino que, además, ha dejado ingresar el problema estético como una cuestión fundamental para entender la experiencia escénica. Ha influido con fuerza aquí el pensamiento contemporáneo en cuanto supera la noción cartesiana de sujeto – objeto como paradigma unívoco de la relación del hombre con-en el mundo, la antropología, la fenomenología o la propia idea de performatividad nos han devuelto a un concepto central: la experiencia.

En términos someros, podríamos caracterizar esta mirada mientras las experiencias no se jueguen en una relación unidireccional de conocimiento, sino en una compleja red de relaciones que radica en las partes involucradas, tanto como en sus vínculos e intersticios. Mientras la interpretación, como aparato de producción y recepción, cumpliendo su tradicional lógica de sentido, dibuja su recorrido, unilateralmente, evitando las fugas y fallas, la idea de experiencia borrona los límites de *producción* y *recepción*, conceptos clave además en los autores mencionados al inicio. Entonces, el *aparecer estético*, más allá del *aparecer sensible* (Seel), la *presencia* (Gumbrecht) como un asunto de potencial y marginada importancia ante la tradición del significado en las humanidades y las artes o una compleja relación entre *estética* y *política* (Rancière), abren nuevas perspectivas para entender toda experiencia del hombre con-en el mundo, pero además bosquejan una potente mirada crítica a las artes escénicas y el teatro en particular, considerando principalmente sus condiciones de materialidad, medialidad, esteticidad y semioticidad (Fischer-Lichte). Para Lehmann, su *Teatro Posdramático* consistiría en “desarrollar una *lógica estética* del nuevo teatro” (Lehmann, 2013, p. 31), considerando que su texto viene a cubrir un vacío, consecuencia del escaso cruce entre el “teatro radical” y los teóricos con propuestas afines a esa lógica, en esa dirección, presenta como excepciones la relación de Jacques Derrida y Artaud, Gilles Deleuze y Carmelo Bene o Louis Althusser y Bertolazzi y Brecht.

1 Pienso, por un lado, en el cruce de los Estudios Teatrales con los Estudios de Performance que Christopher Balme en su *Introducción a los Estudios Teatrales* (2013), define como una tercera etapa en la evolución de la disciplina, y por otro, en todos sus crecientes usos, dentro y fuera del campo de las artes escénicas.

2 Me refiero tanto al *Teatro Posdramático* de Hans Thies Lehmann, como a todos sus usos posteriores y la discusión generada a partir de él en torno al concepto y su pertinencia.

3 Apunto a la discusión a propósito de la categoría *teatro* en el contexto de las propuestas sobre *liminalidad*, levantadas a partir, principalmente, de Turner.

2. Detención y suspensión: hacia la experiencia

Tanto para Seel como para Gumbrecht, un concepto central, para pensar la experiencia, es la detención, entendida como una suspensión del modo habitual de estar en el mundo y relacionarse con él y sus objetos, qué duda cabe que para el teatro tal condición es también central para pensar, tanto la experiencia vivida como el intento de dar cuenta de dicha experiencia, pues teatro es “detenerse a mirar, al retiro reflexivo en la oscuridad de la sala en convivio con los teatristas, los técnicos y el público” (Dubatti, 2003, p. 42).

La detención constituiría el primer paso en el sendero hacia una experiencia desprendida del sentido tradicional de significado, el cuestionamiento a la “centralidad incontestada de la interpretación” (Gumbrecht, 2005, p. 12), la ruptura de la soberbia del intelecto que denuncia Susan Sontag. La interpretación, como único lugar válido de la experiencia, tiene larga tradición, vastamente descrita por la autora en su texto *Contra la Interpretación* (Sontag, 2005). A nadie extraña, entonces, que el teatro se inscriba en ese mismo paradigma. La tradición teatral, ligada a una tradición literaria, ha marginado la experiencia a un segundo plano “porque durante cuatrocientos años, desde el Renacimiento, se nos acostumbró a un teatro descriptivo y narrativo” (Artaud, 2002, p. 69), el drama y su estructura como único dispositivo posible de la práctica teatral, relega la idea misma de teatro exclusivamente a su función reproductora de la práctica literaria, donde el significado es el centro y la noción de experiencia es marginal, más que por las propias prácticas, por los modelos metodológicos utilizados tradicionalmente para intentar dar cuenta de ellas.

El siglo XX hace ingresar con fuerza este asunto, las propias vanguardias ya generan un desplazamiento, desde entonces y hasta la fecha aparecen innumerables modelos de creación escénica que ponen en crisis la noción estrictamente literaria, Lehmann denomina como *Teatro Posdramático* estas nuevas prácticas y lo caracteriza como una trayectoria que va desde “el gran teatro de finales del siglo XIX, pasando por la diversidad de las formas modernas en las vanguardias históricas y la neovanguardia de los años cincuenta y sesenta, hasta las formas teatrales posdramáticas de finales del siglo XX” (Lehmann, 2013, p. 85), pero como denuncia José Antonio Sánchez (1999), ni siquiera el campo de la crítica literaria, que sería el lugar que ocupan quienes “atienden” el teatro, ha sido capaz de levantar modelos para abordar las nuevas prácticas escénicas. He aquí el valor que para los estudios teatrales tiene la fenomenología o teorías sobre la experiencia estética. La experiencia, entendida como el surgimiento de una relación con el mundo, capaz de generar detención y suspensión ante lo que aparece, necesita traer lo otro al frente, levantando el velo de la *cultura del significado* (Gumbrecht), reclama dar un paso más allá del *aparecer sensible* (Seel), requiere constituirse *umbral o espacio liminal* (Fischer-Lichte), precisa no sólo generar transformación, sino ser transformación en sí misma, en ese sentido, demanda, además, ser entendida como una experiencia política (Rancière).

3. Presencia, aparecer y política: en la experiencia

Para Gumbrecht “la producción de presencia’ apunta a toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos” (Gumbrecht, 2005, p. 11), premisa que evidentemente, en el caso de las artes escénicas, debemos entender también de forma recíproca, considerando que, en el régimen de copresencia, se transforma el “objeto presente” también en un cuerpo que se deja “impactar”, pues “la corporalidad espacio-temporal del proceso teatral incluye el sistema inteligible de lo percibido en un momento vital afectivo. Este es un hecho crucial para la lógica de la significación del teatro” (Lehmann, 2013, p. 187). Ahora bien, la valoración de la presencia no constituiría el rechazo al significado, ni una condena a una relación con el mundo que se base en él, se trataría más bien de “traer hacia delante” el objeto en su condición física, pues “Los efectos de presencia (...) apelan exclusivamente a los sentidos” (Gumbrecht, 2005, p. 13); para el autor, la relación entre significado y presencia se definiría como una oscilación entre los efectos producidos por cada uno, inscritos en una “cultura de presencia” y “cultura de significado”, relacionando la primera con una cultura medieval y la segunda con una cultura moderna, al respecto advierte que “uno no debería olvidar que esta tipología breve (y doble), quiere sugerir la mera posibilidad de existencia de un repertorio no exclusivamente hermenéutico de conceptos de análisis cultural” (Ibíd. pág. 89).

Ineludiblemente esto hace pensar en las funciones *referencial* y *performativa* propuestas por Fischer-Lichte, las cuales, ocupándose de planos que, en principio, bien se podrían homologar a la propuesta de Gumbrecht; según la autora actúan en simultáneo y variando su intensidad, o el alcance que hace Lehmann sobre el teatro energético en cuanto “estaría más allá de la representación; esto no quiere decir, sin embargo, que carezca de representación, pero sí que su lógica queda al margen” (Lehmann, 2013, p. 67). Ambos autores, reconocidos como importantes referentes de la teoría teatral contemporánea, se hacen cargo de este asunto, que si bien tiene larga data en las artes escénicas, ha quedado profundamente descuidado por la teoría y la historia del teatro inscritas en modelos metodológicos que sólo se han hecho cargo del sentido, de la estructura dramática y de las funciones pedagógicas, sociales o políticas que al teatro se le han atribuido a propósito de su contenido. En ese sentido, el teatro contemporáneo ha hecho ingresar el problema de la presencia y la experiencia en diversos frentes, desplazando la noción de *obra* y reemplazándola por la de *acontecimiento*. En esa línea encontramos ejemplos como *La Esencia del Teatro* (Henri Gouhier), la fiesta del teatro (Max Hermann), *El Convivio Teatral* (Jorge Dubatti), el *Teatro Posdramático* (Hans-Thies Lehmann) o la *Estética de lo Performativo* (Erika Fischer-Lichte).

Durante varios pasajes del texto, Gumbrecht se ocupa de aclarar que lo expuesto “no significa que abandonaríamos el sentido, la significación y la interpretación (...). Querría decir poner a prueba y desarrollar conceptos que nos permitiesen (...) relacionarnos con el mundo de un modo más complejo que la sola interpre-

tación” (Gumbrecht, 2005, p. 64). Al respecto, podríamos pensar que no sólo se trataría de un nuevo vínculo posible de los cuerpos con las cosas del mundo, sino, además, de una transformación del modo de entender el significado, no como una renuncia a la hermenéutica, sino como el desarrollo de una nueva. La experiencia, que suspende o transforma el sentido, traería a presencia los objetos del mundo y el impacto sobre los cuerpos, y, pensando en las artes escénicas, diríamos, además, el impacto de un cuerpo sobre otro, de forma recíproca y simultánea. Esa simbiosis implicaría un doble “impacto” pues “es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro” (Merleau-Ponty, 1997, p. 365), la experiencia de la presencia del otro sería entonces no sólo el “traer hacia delante” su condición material en tanto “constato otro comportamiento, otra presencia en el mundo” (Ibíd. pág. 440), sino, además, la constatación de la presencia propia en relación con el mundo y los otros cuerpos. Podríamos agregar que esta noción ampliada de la idea de cuerpo, como presencia, como experiencia en el mundo, como “pura duración”, se detona en toda su inmensidad en las artes escénicas, en la medida en que: “En ninguna otra forma artística el cuerpo humano –su realidad vulnerable, violenta, erótica o *sagrada*– es tan crucial como en el teatro” (Lehmann, 2013, p. 345).

El teatro, como posibilidad de una realidad otra, no sólo tendría sentido en la medida en que es capaz de construir diversidad de realidades valiéndose de la ficción, ya sea en los términos más tradicionales o en un sentido brechtiano de la representación del hombre como es y cómo podría llegar a ser, sino además como un acontecimiento capaz de generar, en sus condiciones materiales y de mediación, una realidad con un régimen distinto, el de los cuerpos en presencia y de la experiencia indiferente al cotidiano, pues “el cuerpo del teatro es siempre el de la muerte y la escena es otro mundo con un *tiempo* propio –o ninguno–” (Ídem); en ese sentido, su relación con el ritual tendría mayores alcances que los descritos por Fischer-Lichte, valiéndose de la noción de liminalidad de Van Gennep, Turner y Schechner, pues, además de que “Tanto las realizaciones escénicas artísticas como las rituales son el resultado de meticulosas escenificaciones (...)” (Fischer-Lichte, 2011, p. 349), la propia forma de experimentar el cuerpo ya implicaría estrechas relaciones con el ritual, en principio como transformación, pero también como purgación. Desde esa perspectiva se entiende la afirmación de Lehmann que establece que “el dolor, la violencia, la muerte (...) el temor y la compasión” (Lehmann, 2013, p. 371) han estado desde la antigüedad en el cimiento del placer ante los objetos trágicos. Entonces, un Teatro Posdramático, junto con poner en crisis el estatuto de la representación, haría un segundo gesto respecto del dramático, pues “el teatro como práctica corporal no sólo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar” (Ibíd. pág. 373), esos cuerpos, los segundos, desprovistos del manto diegético, se enfrentan a otros cuerpos para impactar y ser impactados, diríamos para “tocar” y “ser tocados”, para aparecer y ser percibidos en su aparición, en su traer hacia delante “algo que está ‘presente’ (...) que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos” (Gumbrecht, 2005, p. 11).

Para Seel una distinción fundamental, a propósito del *aparecer*, tiene relación con la distancia entre el *aparecer sensible* y el *aparecer estético*, ambos actuarían en el plano sensible y “no debemos efectuar una escisión entre la percepción estética y toda otra percepción, sino que debemos reconocer ante todo su acento particular” (Seel, 2010, p. 46); sin embargo, habría que entender que la percepción sensible es dotada de concepto, el que en la percepción estética sería diluido, dando paso a una nueva experiencia ante el objeto, “Kant ilustra este cambio de actitud cuando sostiene que el objeto estético gusta ‘sin concepto’. Ello no significa que nos falten conceptos para el objeto (...), significa que aquí no interesa comprender mediante conceptos” (Ibíd. pág. 48). Este fenómeno, descrito como una cualidad de la percepción, implicaría un potencial aparecer estético de las cosas, en la medida en que ciertas condiciones propician ese aparecer “Sin embargo, no cualquier objeto de los sentidos deviene automáticamente en un objeto estético” (Ibíd. pág. 58). El autor grafica estas distancias con una serie de ejemplos cotidianos en los cuales la misma experiencia, con los mismos objetos y en el mismo contexto, puede ser “sólo” percepción sensible o aparecer estético: “Podemos mirar al cielo para ver si va a llover, o para atender al aparecer del cielo” (Ídem.), en esta línea, el teatro como recorte del espacio simbólico tradicional, operaría como puro aparecer, en la medida en que dispone y predispone a una experiencia al menos sensorial y luego estética. Pensando en un “nuevo teatro”, Lehmann afirma que éste “investiga qué posibilidades brinda el hecho de socavar o ganar la distancia estética que queda, no sólo en el constructo estético, sino en el proceso real del teatro” (Lehmann, 2013, p. 188), podríamos afirmar que el aparecer estético de Seel más tendría que ver con este segundo elemento, es decir, el teatro genera aparecer estético no en cuanto se entiende como un objeto estético, sino como un recorte espacio-temporal capaz de generar las condiciones para un aparecer estético y una relación estética con las cosas. La operación de puesta en crisis del drama, radicaría en hacer aparecer como estético precisamente lo que en una visión tradicional dramática había quedado fuera, el real; en ese sentido, “La idea tradicional de teatro parte de un cosmos ficticio cerrado, un *universo diegético* que se puede denominar así a pesar de que se efectúa por medio de la mimesis (imitación), normalmente contrapuesta a la diégesis (narración)” (Ibíd. pág. 171). El Teatro Posdramático “traería hacia delante” lo que el dramático veló, convirtiendo “el nivel fáctico de lo real (...) en un co-actor (...), la irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión (...), sino también de la configuración teatral en sí misma” (Ibíd. pág. 172).

Resulta interesante constatar que, en este listado de ejemplos que delinear la distancia entre los tipos de aparecer, Seel utiliza para el aparecer sensible siempre ejemplos que podrían ser leídos como pertenecientes al cotidiano, e incluso a ciertos objetivos ligados a una lógica de producción o rendimiento de la experiencia, el aparecer estético tendría relación entonces con una especie de ociosidad o indiferencia a esa lógica. La experiencia estética sería una experiencia otra, se caracterizaría por sus distancias del comportamiento habitual, superación del simple aparecer sensible

y de este modo “libera (...) al hombre de su quehacer cotidiano” (Jauss, 2002, p. 41). Esta distancia, entre el cotidiano y el extra cotidiano, ampliamente abordada por las prácticas teatrales, pensemos simplemente en Barba o Grotowski por no escrutar más allá, sería central para pensar esas condiciones que el teatro propicia para generar un aparecer estético distanciado del aparecer sensible; “el teatro se confirma como *situación de excepción*, como una toma de distancia respecto al cotidiano” (Lehmann, 2013, p. 294), esto tendría profundas implicancias para pensar el acontecimiento mismo, pero también para abordar por separado una recepción estética y lo que podríamos nombrar como “producción de excepcionalidad”. Los trabajos en torno al equilibrio precario, la exaltación física o el propio entrenamiento físico de los actores estarían en esa línea de producción, en ese trabajo por “traer hacia delante” la presencia del actor para generar el aparecer estético, impactando en los cuerpos y dejándose impactar, Gumbrecht sentencia al respecto:

“Si la experiencia estética siempre es algo evocado por, y que siempre refiere a, momentos de intensidad que no pueden ser parte de los mundos cotidianos respectivos en los que tiene lugar, entonces se sigue que la experiencia estética estará necesariamente localizada a cierta distancia de tales mundos cotidianos” (Gumbrecht, 2005, p. 108).

Rancière, por su parte, se refiere al arte desplegando una visión del carácter político de la estética más allá del contenido de la obra, denunciando incluso la dificultad del arte crítico, que, al concentrarse principalmente en el problema del contenido, llega a reproducir lógicas de sentido y comportamiento ligadas a las estructuras de poder, repitiendo además la unívoca manera de relacionarse con el mundo que el arte debiese poner en crisis; al respecto Lehmann, siguiendo a Adorno refiriéndose a las piezas de Rolf Hochhuths, identifica una dificultad adicional: “una fijación en los nombres propios y en las personalidades conocidas nos impide ver la realidad propiamente política, que se muestra en estructuras, complejos de poder y normas de comportamiento” (Lehmann, 2013, p. 430); nuevamente aterrizamos sobre la dificultad que representa pensar la política en el arte como una mera cuestión de contenido. Rancière se niega a aceptar que la estética y la política sean irreconciliables y propone que sus relaciones son diversas y así deben ser entendidas y analizadas; en ese sentido afirma que “lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política” (Rancière, 2011, p. 33), es decir, reconoce en la propia estética, y su posibilidad de generar experiencia, una relación con la política. Piensa, entonces, en una definición particular de política que establece como “(...) la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y argumentar sobre ellos” (Ídem); esa esfera particular de experiencia tendría que ver primero que nada con la emergencia de lo sensible y luego con lo propiamente estético, en conceptos de

Seel. El teatro, como una práctica radicalmente política, en estos términos, tendría la capacidad de convocar, geográfica y temporalmente cuerpos sensibles y generar la posibilidad de experiencias de resistencia a los modos tradicionales de percepción, declarándose “Contra la desterritorialización (...). Contra la desaturización del hombre” (Dubatti, 2003, p. 41), en ese sentido, se suma a lo propuesto por Rancière, la posibilidad de pensar en que “la política del teatro es una *política de la percepción*” (Lehmann, 2013, p. 446), resistente a la imposición y manipulación de los modos de percepción impuestos por los medios de comunicación.

La suspensión o puesta en crisis de los modos tradicionales de relación con el mundo, que da paso a una experiencia estética, sería entonces el lugar de expresión de lo político en el arte y, en una medida particular, en el teatro, ya que la obra opera bajo la lógica de “una ‘política’ del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensible” (Rancière, 2011, p. 35). Visto así, se le podría otorgar la potencia de ser, en el plano simbólico, y a través de su autonomía, el “germen de una humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida” (Ibíd. pág. 44). La búsqueda de lo político, no radicaría en la responsabilidad de contenidos de un arte “comprometido”, pues de algún modo, es en la propia “ocio-sidad” del arte donde podemos encontrar su real función y expresión política, pues “la promesa igualitaria se encuentra encerrada dentro de la autosuficiencia de la obra, en su indiferencia a todo proyecto político particular” (Ibíd. pág. 53). Hay en la experiencia estética, entonces, una experiencia política que trasciende el tratamiento temático de la obra, esta política es denominada por Rancière como “metapolítica”, a lo que Lehmann agrega: “resulta obvio que aquí nada importan las tesis (o antítesis), las declaraciones y compromisos políticos”(Lehmann, 2013, p. 449).

4. Experiencia estética y artes escénicas: un asunto pendiente

La relación aquí expuesta, entre experiencia estética y artes escénicas, sus posibilidades e implicancias, ha sido abordada por diversos autores y podríamos afirmar que, en general, hoy forma parte de los estudios teatrales y la teoría del arte. Dicho esto, podríamos agregar que, en la especificidad del teatro como práctica, sigue siendo algo pendiente. Aquello que en la teoría aparece con fuerza, se debilita vertiginosamente en la constante exigencia de rendimiento no artístico que se le impone al teatro, a ese respecto, se le sigue pidiendo al teatro:

a) Que su *función pedagógica* esté centrada en su potencial de “tratar temas” y reforzar así el conocimiento tradicional y no en su inherente capacidad de “educar las emociones” a través de la experiencia.

b) Que su *función social* se base en el poder propositivo de contenido, para dar salida al problema de la drogadicción, el abuso, la delincuencia y los daños colaterales del sistema económico reinante, solicitándole al teatro un rendimiento homologable al de los medios de comunicación masivos, y no en su esencia como lugar de encuentro de la comunidad o refuerzo de la idea del otro.

c) Que su *función política* contribuya, endurezca y perpetúe la restringida noción del propio concepto *política*, a través de una noción propagandística y no como transformación, creación de subjetividades o resistencia a los modos de comunicación y percepción.

En definitiva, se le continúa solicitando al teatro dar cuenta de *lo que hay*, como lugar de reflejo del mundo, y no ser el espacio de infinitas posibilidades de *lo que podría haber*, como mundos posibles no ficticios.

La relación entre experiencia estética y artes escénicas, no sólo aporta posibilidades para pensar los modos de ser y estar en el mundo, implica además una emergencia, a través de la cual, es posible pensar el propio teatro y su lugar en las prácticas artísticas, en su contexto social y político, entender el teatro como experiencia es desprenderse de su tradición y las ideas fijas sobre él, para dar paso a una noción en construcción, en tránsito, un teatro liminal... como toda experiencia estética.

Bibliografía

- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica ediciones.
- Balme, C. (2013). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana, A.C.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Buenos Aires: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Ed. de la Universidad de Castilla.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz Editores.
- Sontag, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.