

Apuntes sobre el teatro y el aislamiento

Notes about theater and isolation

Alejandra Marín Solera

DOI 10.15517/es.v81i2.49488



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Apuntes sobre el teatro y el aislamiento

Notes about theater and isolation

Alejandra Marín Solera¹
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 10 de noviembre de 2020 **Aprobado:** 03 de mayo de 2021

¹ Profesora interina en la Universidad de Costa Rica. Licenciada en Artes Dramáticas por la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0001-9943-2820. Correo electrónico: alejandra.marinsolera@ucr.ac.cr

En el 2017 realicé mi tesis de grado para la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica. Mi área de especialización se comenzó a formar de manera intuitiva y progresiva hacia la escritura durante mis años de pregrado hasta poder socializar un documento. El ejercicio consistió en una investigación básica o teórica que planteaba el concepto de *#uncreativePLAYwriting*² como una forma de pensar la escritura para la escena en nuestro contexto contemporáneo. El gran objetivo fue poner en duda el concepto de *creatividad* y *genialidad* en esta, nuestra era digital (Marín, 2017).

Esto lo traigo a colación como una forma de introducir la reflexión sobre el teatro hoy. Escribo en el momento en el que estamos cerrando 2020: el año de la pandemia, el año de la cuarentena, el año del aislamiento, el año de la virtualidad. En aquel momento, hablar de teatro e Internet parecía ser casi una contradicción, hoy son conceptos indisociables.

¿De qué hablamos cuando hablamos de escribir para la *escena* hoy?, ¿a qué escena nos referimos? Es importante mencionar que, bajo la propuesta del ejercicio reflexivo, hablar de teatro antes de y durante la pandemia es hablar de principios básicos de la humanidad; es hablar de semiótica, sociología y antropología; es hablar de literatura, del cuerpo, del espacio, del tiempo, pero, sobre todo, es hablar del caos³. Si se lo mira desde su posición más tradicional, se presenta, en principio, un arte paradójico que implica, por un lado, una producción literaria y, por otro, una representación concreta, siendo la primera reproducible y comprobable y la segunda, instantánea e imposible de reproducir con exactitud.

El filósofo del teatro argentino Jorge Dubatti, en su libro *La Filosofía del Teatro I* (2007), nos aclara que, así como todas las ramas del arte y la cultura, el teatro no puede ser concebido como una unidad absoluta conceptual o teórica al tratarse de una condición humana (p. 25). Los procesos de milenios implican cambios drásticos en la visión de mundo, de concepciones estéticas y necesidades poéticas. Esto presenta una serie de complejidades determinantes que abren y ensanchan las grietas epistemológicas.

Para aproximarse a una hipótesis general del concepto teatro, el filósofo argentino lo subdivide en dos vertientes: una matriz y otra liminal. Al teatro matriz lo entiende como:

² Traducido como “Escritura para la escena no creativa”.

³ Esto se propone a partir del ejercicio de investigación *#uncreativePLAYwriting* y se mantiene como focalizador discursivo.

una estructura formal ontológica–histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular (Dubatti, 2016b, p. 2).

Para comprender esto, es necesario subdividir el concepto en otros tres: teatralidad, teatro y transteatralización. El primero se entiende como “una condición de lo humano que consiste en la capacidad del [ser humano] de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada” (Dubatti, 2016b, p. 2). Es decir, la teatralidad se puede entender como el impulso natural de socialización, de organizarse en presencia de la otredad y de entenderse también como la otredad dentro de cualquier práctica humana (familia, deportes, política, educación, sexualidad, etcétera).

El segundo, el teatro, dentro de su concepto matriz, surge por consecuencia de la teatralidad y propone una forma específica de organizar la mirada que exige “reunión, poé-sis corporal [hipótesis de actuación] y expectación” (Dubatti, 2016b, p. 2), o sea:

un *acontecimiento* en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para espectar... la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas en el cuerpo de los actores (p. 3).

El tercer concepto, la transteatralización, sería la “exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad –fenómeno extendido a todo el orden social– a través del control y el empleo de estrategias teatrales, pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales” (Dubatti, 2016b, p. 3). Este fenómeno nace, sobre todo, a partir de la globalización mediática e informática. Se puede decir, entonces, que el teatro matriz posee un carácter absorbente y, por esto, todo aquello que se le acerca lo suficiente puede ser transformado en teatro.

Antes de continuar, me gustaría traer nuevamente a colación el contexto inmediato y subrayar el hecho de que corre el octavo mes de aislamiento. No puedo hacer más énfasis en esto. El mundo entero ha estado casi la totalidad del año 2020 bajo la amenaza de contagio y muerte por un virus, exactamente como en las películas, pero en la vida real.

Ahora usamos mascarillas para salir de casa, se sugiere 1.8m de distancia entre las personas al salir, se declaró estado de emergencia y cuarentena en casi todo lo largo y ancho del globo; socializamos, estudiamos y hacemos terapia por videollamadas, textos y audios.

cuarentena

aislamiento

confinamiento

distanciamiento social

virtualidad

Continuando, el teatro liminal sería aquello que no llega a ser teatro, pero está muy cerca, en el límite, un “no teatro” (Dubatti, 2016b, p. 7). Dentro de esto, podemos encontrar el performance, los conciertos musicales, el varieté, el circo, las intervenciones urbanas, el teatro postdramático, teatro de objetos y otros. En estos “fenómenos teatrales” (Dubatti, 2016b, p. 7) están presentes las características relevantes del teatro matriz, pero también incluyen elementos no aceptados por el concepto matriz, pues están exentos de “lo dramático” (Dubatti, 2016b, p. 8), de la palabra, de la ficción y de la representación. O sea, el teatro liminal es parte del teatro matriz, puesto que “no hay teatro sin liminalidad” (Dubatti, 2016b, p. 8), pero empuja los límites ontológicos del primero.

La grieta epistemológica es cada vez más grande y la hipótesis teatral cada vez más libre e inclusiva, puesto que, en tanto haya *convivio* y el medio comunicativo sea el signo teatral, existe el teatro. Bajo ese entendido, hoy el teatro está muerto. Pero, ¿cuántas veces la historia ha matado al teatro?

El empuje de estos límites ontológicos genera estados de tensión teóricos, como la tensión entre lo presentado y lo representado (texto/puesta en escena); entre los emisores y los receptores; entre la teatralidad como elemento social y el teatro como elemento poético; la tensión conceptual generada en el cuerpo del actor (cuerpo que vive, cuerpo que trabaja/representa y lo representado existiendo a través del cuerpo), y la tensión entre el convivio (cuerpos presentes en un mismo tiempo y espacio) y el tecnovivio (cuerpos presentes en un mismo tiempo, pero no en un mismo espacio, conectados a través de alguna interfaz o recurso tecnológico). Cuando las tensiones se hacen muy grandes generan las grietas que

comienzan a filtrar elementos del exterior, porque el teatro está hecho de mundo y el mundo está hecho de teatro (Dubatti, 2016a). El mundo, hoy, lo hacemos suceder a través de Zoom, WhatsApp, Facebook Live, Instagram TV, Google Meetings, FaceTime, entre otros.

Entendiendo esto, mis preguntas son: ¿Qué y cómo se filtra hoy un contexto tan específico? ¿Cómo se filtra la condición de aislamiento en aquello que, teóricamente, exige convivio? ¿Cuánto más pueden empujarse los límites dentro de la hipótesis teatral?, y más aún ¿Qué puedo filtrar yo a través de la grieta teatral *hoy*?

Antes de buscar respuestas es necesario aceptar en este camino de pensamiento, que el teatro es tanto *la* grieta como *lo que* agrieta y que, por esto, el concepto se entiende como uno permeado de vacío, negación y pérdida: genera mucho y recupera poco. Además de esto, se puede aceptar que el acto poético teatral implica inherentemente la radical negación de la realidad común, porque el espectador debe asumir la convención de que aquello que mira es tanto real como una ficción; solo se invoca lo que no está, pero solo se puede hacer presente en lo que sí está, generando entonces un mundo paralelo al mundo (Dubatti, 2016a). Es decir, un tercer campo de realidad: aquella que entra en funcionamiento cuando la realidad y la ficción colisionan frente a la mirada de *le otre*⁴ y para esto me pregunto qué tan necesario es tener un espacio físico en común.

Ahora, no se puede asumir a ese *otre* como un concepto genérico o estático. Contemporáneamente, ese *otre* es un ser cuyo cerebro se configura cada vez más rápido, a la velocidad de la información y la imagen. Es un ser tanto globalizado y planetario como fragmentado y específico. El *otre* contemporáneo es parte de una era digital, de la información y, por ende, una era de crisis del conocimiento. En principio, *le otre* está encerrado en su casa supeditado a sus dispositivos tecnológicos (en caso de tener ese privilegio de clase, claro está).

Si se acepta y asume la crisis epistemológica del teatro, de nuestra época y, más aún, nuestro *hoy* ¿De qué manera se puede asumir el oficio de *teatrar*? ¿Qué pasa hoy con aquella premisa de que el teatro es tanto la grieta como lo que agrieta? ¿Qué pasa con el

⁴ Nota editorial: en esta reflexión se respeta la postura de la persona autora con respecto al uso de 'e' como marcador inclusivo. Ello pese a que esta forma no se encuentra dentro del uso normativo del español ni se apega a las políticas de lenguaje inclusivo de la institución editora.

principio de que “el teatro está hecho de mundo y el mundo está hecho de teatro” cuando el mundo está atravesando un aislamiento global y le otre ya no solamente es parte de una era digital, sino que es digital?

Ahora bien, la hipótesis del #uncreativePLAYwriting fue creada a partir del pensamiento sobre la dramaturgia que hereda los mismos problemas conceptuales. Para este punto del planteamiento, ya podemos aceptar que ninguna hipótesis de definición posible podría abarcar la vastedad de los territorios conceptuales que orbitan el Teatro, incluyendo la dramaturgia. Para declarar un terreno común, resumí el concepto de dramaturgia como la pulsión de orden y estructura de una pieza, la cual está tan presente en el acto de escribir para la escena como en todas las necesidades de la escena misma; es un elemento indisociable de la actividad teatral en su totalidad.

Al hablar específicamente del acto de *escribir*, se puede consensuar que este es un oficio, en principio, solitario y silencioso y que, por el contrario, el teatro es un arte convivial y bullicioso. Esto plantea una contradicción extraña en la naturaleza de la escritura *para* la escena: ¿cómo se escribe en soledad algo que exige convivio para su realización? ¿Bajo qué promesa se escribe si el convivio nos ha sido negado? Estas interrogantes surgieron como preguntas sobre el cuerpo, el cuerpo de quien escribe, pero ahora se extienden a todos los cuerpos de todos los elementos del teatro para lo cual una dramaturgia es necesaria.

Hablemos, ahora sí, de la era digital (o era de la información), con esto me refiero al período que nace junto con el www (World Wide Web) en el año 1991 y se extiende hasta la actualidad. Desde la forma en la que compramos nuestros artículos cotidianos hasta la forma en la que concebimos nuestras interacciones sexuales, el Internet se ha encargado de cambiar el rumbo de las estructuras de pensamiento al ampliar y catapultar las posibilidades de producción y autogestión de material expresivo. Esto puede concebirse como otro medio de comunicación, pero con alcances simultáneos, masivos y, sobre todo, en tiempo real sin precedentes. La capacidad de registro y archivo que permite esta herramienta ha dado pie a una serie de modificaciones aceleradas de las estructuras de pensamiento y la validación del conocimiento en todas las áreas de la vida contemporánea, lo que la ha hecho determinante para las tendencias artísticas de las generaciones digitalizadas.

Ahora bien, no se puede dejar de lado el hecho de que la red digital y sus dispositivos son máquinas generadoras de cantidades inasibles de *texto*. Nunca nada ni nadie previo al Internet ha logrado producir tal cantidad de palabras y frases en cualquier idioma –incluyendo

el idioma de la programación– ya sea para lograr contenido textual (ensayos, artículos, cuentos, etiquetas, subtítulos...) o no textual (imagen, color, video, sonido, iconografía...),. Todo aquello que pueda ser operado en una computadora, tableta o celular está hecho a partir de letras, números o ambos ordenados de forma generalmente ilegible, pero que tiene significado según su formato⁵. Esto nos pone de cara, por primera vez en la historia, a la posibilidad de transformación y alteración de distintos medios a partir del lenguaje: adentro de una pantalla, la diferencia entre una imagen distorsionada y otra que no lo está tiene que ver estrictamente con el texto que la compone y sus variantes.

Si bien es cierto que la gran mayoría de las palabras que aparecen frente a nuestros ojos no tienen gran valor estético o sensible y suelen pasar tan desapercibidas como la información basura o *spam* que acumulamos en nuestros correos electrónicos, también es verdad que todas esas palabras siguen siendo el mismo material de trabajo de la escritura como arte. Ahora bien, esta abundancia de texto me hace recordar las palabras innecesarias que se enuncian en una conversación cotidiana. ¿Cuánto de estas palabras o de esta información podría ser catalogado también como “basura”? Y me pregunto, entonces, ¿no es justamente esa palabra el material de trabajo de la escritura para la escena?

En su ensayo *Dramaturgia y Narrativa. Algunas fronteras en el cielo*, Mauricio Kartún cita las palabras de Nietzsche: “Es poeta aquel que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo aquel que siente además un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo en otro cuerpo con otro carácter” (Kartún, 2015, p. 85). Esto lo leo en una pestaña de mi navegador de internet que tiene al lado las pestañas de Facebook, Twitter, Instagram y YouTube. Entro a Facebook para distraerme un rato, miro mi foto de perfil y pienso que lo que apunta Nietzsche como dramaturgo es exactamente el mismo mecanismo de gestión de las redes sociales: gente creando avatares de sí mismos buscando metamorfosearse en el cuerpo del Internet con un carácter modificado para relacionarse con otros.

Más allá de la escritura y regresando al teatro, no deja de ser pertinente tomar en cuenta el rápido desarrollo de los medios visuales que propició el siglo XX con la televisión, pantalla

⁵ Compruébelo por su cuenta: tome cualquier archivo con cualquier extensión de imagen, sonido o video, (mp3, .mp4, .pdf, .jpg, .ai...) y modifíquela por una extensión de texto (.txt), para esto presione click derecho y seleccione “abrir con” y alguna aplicación de texto, el archivo nuevo mostrará el texto a partir del cual está hecha la imagen.

privada que nos proveyó de una gran cantidad de figuras públicas (personas famosas) y no públicas (ciudadanos no famosos) para observar y otorgarle fascinación y atención como nunca se hubiese concebido. Esto genera tensión entre el mundo real y el mundo que sucede dentro de la pantalla, así como entre lo público y lo privado en tanto la pantalla que veo en casa, en lo privado, me abre una ventana a lo que está afuera y es público.

La cultura pop y los *reality shows*⁶ nos dejaron de cara al lente y el Internet se encargó de propagarlo y potenciar esta nueva capacidad de *volverse público* en tanto yo misma puedo gestionar mi presencia dentro de esa pantalla que es esa ventana a lo público y, por ende, yo soy pública también. ¿Nos estábamos preparando, sin saberlo, para convertirnos en productores de nuestras propias identidades virtuales? Hemos estado todo este tiempo haciendo esfuerzos teatrales y dramáticos complejos por mantener personajes fieles a nuestras necesidades y deseos de organizar la mirada de le otre que también es, ahora, un ser virtual y digital.

Coloquemos al usuario, cualquier usuario, como personaje y actor principal de su o sus identidades virtuales. Para observar este comportamiento humano es necesario hacerlo bajo el filtro del teatro, la teatralidad (necesidad humana de organizar la mirada del otro) y la trasteatralización (uso de herramientas teatrales para fines ajenos al teatro) de las que habla Dubatti (2016a). Estas se hacen más pertinentes que nunca de traer a la mesa hoy en tanto hoy soy más usuario que nunca; hoy no soy solamente yo, sino también una versión de mí, la versión que está en casa, sin contacto humano desde hace semanas.

En otro orden de cosas, respecto del *fallo creativo*, la *escritura no creativa* funciona como una alternativa de sentido: en el 2011, el estadounidense Kenneth Goldsmith publica por primera vez *Escritura no creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*, donde defiende que el concepto de creatividad y originalidad como génesis, como aquello que no tiene precedente, debería quedar fuera de cualquier discusión artística, pues sería muy pretencioso apelar a la originalidad en tanto los dispositivos inteligentes sigan teniendo conexión a Internet. Lo no creativo defiende y valida la apropiación, traducción, recontextualización e

⁶ Nota de la autora: traducido en telerrealidad. Programas de televisión donde se documenta en ausencia de guion o pautas actorales. Generalmentem se tratan de concursos donde queda un único ganador de dinero, algún puesto de trabajo, la amistad de alguna celebridad, pareja, entre otros, la convivencia entre personas reconocidas por la cultura pop (como la familia Osbourne o la familia Kardashian), remodelaciones, deportes, entre otros.

interacción con materiales ajenos como las nuevas formas de abordar la escritura. El valor radica en la construcción conceptual: ¿qué tomo y por qué?, ¿con qué lo mezclo y para qué? La información se transformaría en bloques de construcción con los que se puede generar un producto artístico, en este caso, tanto literario como visual.

Goldsmith (2015) asevera que ante el inminente ascenso del internet, la literatura está enfrentando una situación similar a la de la pintura con el nacimiento de la fotografía: la necesidad innegable de modificar sus parámetros y estrategias ante la presencia de un dispositivo tecnológico que *reemplaza* el arte manual. Propone que en lugar de sumirse en la negación o el purismo del oficio ¿Cómo este se modifica según su propio contexto?

Trayendo esta misma reflexión al teatro, ¿cómo el aislamiento y el dispositivo modifican el teatrar? ¿De qué manera podemos pensar y generar hipótesis y nuevas exploraciones sobre el teatro y su escritura a partir de esta circunstancia que ya dejó de ser anómala y se convirtió en una *nueva normalidad*? Generalmente, se asume el pensamiento intelectual como una forma consecuente, estructurada y basada en la ciencia, o sea, la verdad de concebir el mundo. Sin embargo, nuestro mundo digital tiende a ser poco consecuente, flexible y más basado en la verdad individual que en la científica.

El pensamiento contemporáneo opera de manera hipervincular⁷; estimulado por pantallas, clicks, pixeles y códigos informáticos que acumulan datos infinitamente y por esto las bases del razonamiento han de ser modificadas según su contexto. La llegada de las pantallas trajo consigo la supremacía de la imagen y el dispositivo; su capacidad de comprimir y modificar sonido e imagen en un solo formato, así como la facilidad de emisión y reproducción de entretenimiento le implicó a la actividad teatral un estado de duelo en el que se hace necesario replantear su cabida en el mundo.

¿Habría algo más efectivo para lograr alcances masivos y lucrativos de entretener, educar, convencer, conmover, etcétera, que el cine, la televisión, la fotografía y el Internet? Lehnmann (1999) afirmó, en su teoría del *Teatro Postdramático*, que ni el teatro ni la literatura se organizan mediante imágenes, sino mediante un sistema de signos que generan imágenes en el cerebro de quien lo recibe. Entonces, sin tomar en cuenta la cuarentena, ya nos encontramos en un contexto donde la tecnología y los nuevos medios convierten al

⁷ Revisar la tesis *#uncreativePLAYwriting: Escribir para la escena en la era digital*, páginas 43-45 y 65-68. *Hipervincular* se toma directamente de hipervínculo o elemento electrónico que refiere a otro.

arte en productos cada vez más inmateriales. El teatro queda en un estado de desventaja (al menos económica) en tanto este arte se caracteriza precisamente por la cualidad material de sus herramientas de comunicación.

Algunas redes permiten cierto grado de anonimato y privacidad, otras muestran quién ha visitado el perfil o el contenido; algunas borran el contenido cada 24 horas; otras permiten a familiares acceder y manipular el contenido después de la muerte del usuario principal; otras tienen más censura de imagen que otras, etcétera. Pero todas permiten texto, ya sean caracteres reducidos (como Twitter con un límite de 280 caracteres) o ilimitados.

Cada una de las redes a las que nos suscribimos, generalmente de forma gratuita y voluntaria, exige hacernos cargo de una personalidad en línea o un *internet persona*, con el que vamos a relacionarnos en esa comunidad virtual. Para esto se requiere una construcción ficcional donde es necesario concebirse a sí mismo como el personaje principal. La teatralidad y por consiguiente transteatralización de nuestra vida cotidiana comienza a ser un elemento cada vez más consciente: ¿Qué fotografía me representa mejor? ¿Qué frase me describe mejor? ¿Qué quiero que sepan de mí?, ¿qué tipo de humor quiero utilizar?, ¿a quién le gusta lo que publico? ¿Quién me comenta y cómo?, ¿qué comento y cómo lo hago yo? ¿Cada cuánto tiempo debería pronunciarme (publicar algo)? ¿Cuál es mi función en esta comunidad? ¿Cuántas veces pienso, releo y edito mis réplicas en las conversaciones de chat, comentarios y descripciones?

Además de esto, estamos expuestos al exceso de películas, series, cortometrajes y documentales de forma gratuita o a muy bajos costos que aportan una gran variedad de formas de asumir la producción de entretenimiento y ficción. Aunado a lo anterior y en consecuencia, las nuevas corrientes literarias ya han comenzado a enfocar su atención en la vida cotidiana, en el monólogo interno de quien narra lo que pasa frente a sus ojos (y esos ojos miran por largas horas una pantalla de computadora o celular). Es una nueva sinceridad⁸ que se manifiesta y propaga en Internet y permite la proliferación de blogs, autopublicaciones y las compilaciones de estados de Twitter, Facebook o conversaciones de chat como síntesis poéticas.

⁸ Revisar Erlan (2014).

¿Qué pasa entonces con la pulsión de teatralidad de les influencers, tiktokers, you-tubers, entre otros? ¿Se podría hablar de un teatro del Internet en tanto haya tecnovivio? ¿Cuáles serían los marcos de pensamiento de un teatro y una escritura *para* el Internet?

Frente a la necesidad de discusión y problematización del oficio, Mauricio Kartún apunta con sencillez que, a pesar de los altibajos en el universo teatral por defenderse y mantenerse longevo y de las preguntas existenciales que esto trae, lo que es constante y permanece siempre es la pulsión de reciclaje de la vida cotidiana, desde su lenguaje hasta su “encarnación condensada poéticamente en un cuerpo iluminado y en estado de emoción” (Kartún, 2015, p. 97). Según esta lógica, la pulsión de quienes *teatramos*, ante la inminente muerte del teatro (una vez más) no debería estar concentrada en la carencia. ¿Dónde estamos poniendo la mirada?

¿Cuáles son las herramientas que me entrega el teatro para seguir teatrando hoy? Teatrar como acción superior a convivir, pero como manifestación de humanidad. Así como lo recuerda Dubatti (2016a) en su conferencia⁹, si el teatro tiene como raíz etimológica la palabra *mirador*, que este nos sirva entonces para mirar nuestra realidad y a partir de esto generar nuevo pensamiento.

Este texto no pretende plantear respuestas: el objeto de estudio está todavía en observación, en circunstancias extrañas; así como el virus que nos tiene aislados. El teatro hoy no se puede comprender, pero nosotros, los que *teatramos*, somos a quienes nos corresponde resignificar el concepto de encuentro, de escena, de experiencia humana; no nos corresponde esperar, al contrario. Cuando comencé a escribir este texto parecía ser una tarea más sencilla, pero cada palabra escrita ha sido comprender que quizá el teatro no pretende, ni ha pretendido nunca, crear nada realmente nuevo sino que ha aprendido a decantar de aquello que ya existe lo que le parece pertinente para transformarlo, traducirlo y recontextualizarlo en su tiempo real, y en eso radica su capacidad de resiliencia. Definitivamente no es un acto creativo, es solamente un acto de supervivencia.

⁹ Revisar también *La Filosofía del Teatro tomos I y II* del mismo autor.

Referencias

- Dubatti, J. (octubre, 2016a). *Filosofía del teatro*. Conferencia presentada en el IX Encuentro Nacional de Teatro. San José, Costa Rica.
- Dubatti, J. (2016b). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Erlan, D. (2014). Alt Lit, una nueva sinceridad. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/rn/literatura/Alt-Lit-nueva-sinceridad_0_r1ogeuDqPQg.html
- Goldsmith, K. (2015). La venganza del texto. En *Escritura no creativa: La gestión del lenguaje en la era digital* (pp. 25–35). México: Tumbona Ediciones. (Publicación original de 2011).
- Kartún, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Argentina: Ediciones Colihue.
- Marín, A. (2017). *#uncreativePLAYwriting: Escribir para la escena en la era digital* (Tesis para optar por el grado de licenciatura). Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Recuperado de <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/xmlui/handle/123456789/6112>
- Ties-Lehmann, H. (1999). *Teatro Postdramático*. España: EPR Murcia Cultural