

Teatro posdramático y performance

María Saboya Morales

Máster en Humanidades. Universidad Carlos III

Introducción

Este trabajo pretende resolver una duda surgida durante la semana de conferencias de éste seminario. Debido a que este curso era mi primer gran acercamiento al mundo del teatro, durante las conferencias me surgieron varias dudas conceptuales supongo que inevitables. Pero sin duda hubo una que reinó durante todos los días. El concepto de “teatro posdramático” me era ajeno hasta el momento del seminario, y cada vez que escuchaba el concepto no podía evitar preguntarme cuál era o cuáles eran las diferencias que existían entre él y concepto de performance artística; ya que cada vez que hablaban de este nuevo término teatral todos los elementos estructurales, discursivos, gramaticales... me recordaban inevitablemente a las estructuras, discursos, herramientas, etc, usadas desde el campo del arte y más concretamente desde la denominada performance.

Además, asumiendo que el contexto cultural en el que nos encontramos se caracteriza por la absoluta difuminación de las fronteras, por la dilución de los géneros, por la hibridación de las formas... me resultaba interesante preguntarme si realmente es factible la existencia de una nueva catalogación genérica que compartimente algo que (según mi visión inicial) tiene infinitos puntos comunes con otro “género” que tiene un largo recorrido y un gran número de publicaciones y análisis a sus espaldas. De este modo pensé en enfocar el trabajo desde esta perspectiva, la de tratar de buscar las definiciones y elementos estructurales de ambas propuestas, para así poder encontrar los elementos diferenciales (suponiendo que los haya) que den sentido a ese nuevo

concepto de “teatro posdramático”. Por ello la pregunta clave de este trabajo es “¿Existen realmente diferencias esenciales entre el teatro posdramático y la performance capaces de dar al primer elemento una entidad propia y diferenciada o por el contrario el nuevo concepto no es más que una nueva forma de denominar a algo que ya existía y por lo tanto no aporta ningún modelo estructural nuevo?

Para ello la metodología que va a seguir este pequeño ensayo, que por otro lado tiene un perfil de aproximación a los conceptos dado que, como he especificado anteriormente es la primera vez que me acerco a ellos, va a ser la de analizar cada uno de los conceptos de forma aislada del otro teniendo en cuenta fundamentalmente el marco sociocultural en el que surgen y se desarrollan y las particularidades que les configuran como nuevas propuestas teniendo en cuenta el proceso rupturista con antiguas formas que eso conlleva. Así, una vez diseccionada cada una de las formas, la puesta en común de los elementos para obtener una respuesta a la pregunta anteriormente formulada que dote de conclusión a este pequeño trabajo, adquirirá sentido.

“Propongo un teatro donde violentas imágenes quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que induzca al trance. Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje específico. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra debe satisfacerlos todos. Esta poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena, como música, danza plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación arquitectura, iluminación y decorado. La escena-la sala. Suprimimos la sala y la escena, que son reemplazados por una especie de lugar único, sin divisiones de tabiques ni barreras de ninguna clase, y que llegará a ser el teatro de la acción misma... Así pues abandonando las salas de teatro existentes actualmente, tomaremos un hangar o un granero cualquiera, que haremos reconstruir según los procedimientos que han conducido a la arquitectura de ciertas iglesias o de algunos lugares sagrados y templos del Alto Tibet.”¹

Teatro Posdramático

Para ponernos a analizar los elementos definitorios que caracterizan este nuevo estadio conceptual del teatro, parece interesante partir de la siguiente diferenciación. Uno de los elementos que Cornago resalta en su texto es la diferenciación sustancial entre los conceptos de Obra Dramática y de Obra Teatral. Tradicionalmente se han confundido y usado indistintamente, pero con la aparición de los nuevos cuestionamientos representacionales es fundamental entender las matizaciones que existen entre una y otra para entender el nuevo planteamiento escénico. La Obra Dramática, lo que podríamos denominar en términos generales como “el texto” es algo

¹ Texto de Antoni Artaud recogido en Investigaciones sobre el espacio escénico, pág. 207. Cita extraída del libro de Lola Poveda, pág. 70

que se escribe y se lee. Algo que se forma en el pensamiento abstracto imaginativo tanto del escritor como del lector.

Por el contrario la Obra Teatral es algo que se escenifica y se ve. Algo concreto en términos perceptivos. Esta confusión tradicional entre el texto y su representación, ha dado lugar a paradojas en las que obras textualmente rupturistas han sido representadas bajo modelos tradicionales.

La separación conceptual entre estos dos elementos es sustancial para entender las reivindicaciones producidas desde el campo de la escena, generando estos nuevos modelos de representación que han sido denominados por Lehmann como “posdramáticos”. La absoluta hegemonía de la concepción aristotélica, ha hecho que el teatro siempre se haya concebido desde un enfoque literario-dramático; algo que por otro lado no analiza la especificidad propia del teatro, sino que es común a todos los ámbitos de la literatura: análisis de la utilización de diversas figuras retóricas, la musicalidad del texto, la existencia o no de rima, el desarrollo de los personajes, etc.

Sin embargo ese carácter propio que dota al teatro de su especificidad: la representación subjetiva de un determinado texto o de una determinada idea en un espacio y tiempo concretos ha sido algo secundario hasta la aparición de los múltiples movimientos de performers, en los cuales por primera vez se reivindicaba de forma directa la representación y la sensorialidad de la percepción de la escena en un espacio tiempo determinados, independientemente de la existencia o no de un texto previo. O lo que es lo mismo, la escena, la representación, el acto era lo sustancial y lo anterior y posterior a ello no existían.

Pero como decimos, este cambio de paradigma se realiza fundamentalmente desde el campo de la performance artística y todos los subgrupos y derivaciones artísticas que derivan de ella (*happenings, Living Theatre, Fluxus...*). Por el contrario la escena teatral, si bien sufrió diferentes renovaciones teóricas de la mano de nombres como Brecht, Beckett...; ha sufrido un proceso de reformulación y de ruptura más lento y tardío que otras artes y no ha conseguido superar ese condicionamiento textual hasta que se han planteado las nuevas estrategias desde el campo de la escena y no desde el texto. Es este nuevo y reciente estadio el denominado “posdramático”.

La pérdida de la función mimética conlleva un cambio en las estrategias de representación. Cada uno de los elementos presentes en la escena cobra autonomía y significación propia, sin tener porqué acumular el peso de la tradición. Las dinámicas que se presentan tienen así un mayor componente de presentación de algo que se está formando en el “aquí y el ahora” que de representación de un texto o estructura previa. En este acto performativo, la construcción escénica y la comunicación de la misma se diluyen, generando un nuevo espacio de liberación en el que los cánones tradicionales ya no funcionan en ninguna de las direcciones. Así, la propia acción escénica se convierte en el acto de escritura de la obra como proceso abierto que sustituye al texto dramático como un objeto concluso. El teatro ahora pretende de verdad hacer más suyo que nunca el dicho de “el teatro es como la vida” convirtiéndose en un ejercicio vivo, relacional y abierto, alejado de lecturas unidireccionales e influenciado por todos los ámbitos posibles del arte que reivindicaba Kantor.

Por otro lado, una de las principales características del s.XX ha sido la presencia del espectáculo de forma omnipresente en todos los ámbitos de la vida y de la cultura. Debido a eso la teatralidad se ha convertido en uno de los elementos vertebradores de este nuevo sistema; pero a su vez en esa misma dimensión se ha consolidado como uno de los espacios de resistencia que cuestiona los dispositivos de visibilidad e hipervisibilidad sustentados fundamentalmente en el cine y la televisión. La aplicación de las teorías teatrales de Artaud, Grotowski, Beckett, sobre la condición relacional del teatro hace que éste se convierta en uno de los pocos espacios en los que el arte se entiende sólo en el espacio y en el tiempo y sólo en relación al espectador.

Todo el cuestionamiento que hace el teatro posdramático en relación a las estrategias de presentación/representación de la obra, forman parte del cuestionamiento que se da sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX de los diferentes modos de representación en todos los campos artísticos y en su directa consecuencia en el ámbito de la percepción e implicación activa o pasiva del espectador. El incremento abrumador que han tenido los medios de comunicación en esta segunda mitad del siglo XX (incrementado exponencialmente en las últimas décadas con la revolución digital) ha modificado sin lugar a dudas los modos de concebir y comprender la realidad. El propio concepto de realidad no ha sido nunca tan cuestionado como en

esta época. Y este nuevo modelo de trabajo teatral cuestiona la realidad cuestionando la tradición y haciéndose preguntas a sí mismo tales como ¿qué es el teatro?, ¿qué diferencia hay entre presentar y representar?, ¿cuáles son los límites (si los hay) de la obra teatral?

El espacio se convierte en el articulante de los procesos que en él se dan. La importancia del presente se une a la acción de ocupación por parte de un conjunto de personas (actores y espectadores) que reivindican la presencia física y tangible, el intercambio de experiencias, el abrir los sentidos; todo ello como acción política de resistencia en una sociedad mass-mediatizada y plagada de aparatos de mediación, en la que quedan pocos espacios de presencia en los que mediante la comunicación directa se construya la realidad. Esta construcción de sentido antidramática se da a través de planteamientos no jerarquizantes, estructuras fragmentadas, elementos sin lógica racional cercanos a la lógica surrealista del sueño o las pesadillas... Como dice Anxo Abuín es un

“ejercicio de heterogeneidad disparatada. No hay búsqueda de significados, sólo de sus huellas”²

Cornago incluso habla de esta construcción de la obra desde la presencia directa, como

“sensación de carencia que crece sobre una suerte de vacío desde el que se construye la representación”³

Esta nueva implicación del espacio forma parte de la fragmentación antes citada. Los múltiples elementos escénicos cobran autonomía ya que ya no se deben interpretar dentro del discurso de una obra dramática tradicional, sino que ahora cada uno de ellos actúa en su espacio de realidad como elemento connotativo. Esta fragmentación está a su vez relacionada con los estándares de la representación de la denominada

² ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2008. Pág. 159

³ CORNAGO, Oscar. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en teatro, cine y televisión*. Vervuert/Iberoamericana, Madrid. Pág. 196.

posmodernidad. Tal y como plantea Patrice Pavis⁴ la puesta en escena teatral tras la caída del muro sufre una liberación de corrientes antes dominantes como el marxismo, el estructuralismo, o el psicoanálisis. Así, esta liberación plantea un nuevo espacio ecléctico en el que los significantes tradicionales se diluyen para pasar a formar parte de un espacio vivo y en constante construcción en el que todos los fragmentos y piezas que componen esa puesta en acción no forman un puzle unívoco.

Por lo tanto y a modo resumen la enumeración de los principales aspectos del teatro posdramático serían:

- Alineación a la idea de Obra Teatral (representación) frente a Obra Dramática (texto).
- Reivindicación de la especificidad del teatro: representación en un espacio/tiempo únicos.
- Este fin de la sumisión al texto conlleva la liberación de la escena.
- Al no tener importancia la existencia de un texto previo, todo se estructura sobre la “idea”.
- Esta indiferencia hacia el texto hace que la acción se transmita en términos de presente. Acto performativo. La acción escénica se convierte en el acto de escritura de la obra.
- Presentación/representación.
- Fin de la función mimética. Autonomía de los diversos elementos escénicos.
- Espacio de resistencia ante los mecanismos de hipervisibilidad social.
- Importancia del lugar no como elemento ritualizante sino como lugar de ocupación
- Fin de la barrera actor/espectador.
- Obra realizada a partir de planteamientos no jerarquizantes, fragmentarios, estética del sueño o la pesadilla...
- Corporalidad → acercamiento a la realidad mediante mecanismos diferentes

⁴ PAVIS, Patrice. ¿De dónde viene la puesta en escena y a dónde va?. Teatro Antzerki. Revista Navarra de Teatro. Junio 2003. Nº 20. Pág. 12-22

Performance

El concepto anglosajón “performance” surge a mediados del s. XX en pleno proceso de desmaterialización del arte. Lo primero que hay que dejar claro es que la performance nunca pretendió ser un género propiamente dicho, sino que se convirtió con el paso del tiempo en un concepto contenedor en el que muchos movimientos y experiencias artísticas tenían cabida con todas sus particularidades. Así hablar de performance es hablar de *happening*, de *body art*, de *accion art*, de *Living Theater*, del movimiento Fluxus, y de muchísimos más conceptos y grupos de diferentes estilos pero de similar concepción de la idea de la representación.

En este proceso de desmaterialización del arte que comienza a dar zancadas con Duchamp, el teatro fue una de las artes que menos renunció a su carácter mimético de la realidad. Pero por el contrario fue desde el campo más experimental del arte desde el que comenzaron a surgir opciones que cuestionaban la representación desde la acción directa. Así se inició un movimiento en el que personas comenzaron a hacer algo parecido a actores que no se autodeterminaban como tales, que representaban cosas fuera de un teatro, pero que huían de los modelos narrativos tradicionales para pasar a dar protagonismo a la improvisación, a estructuraciones pensadas desde el plano simbólico pero sin un relato aparente, a tomar la calle en acciones políticas, a romper sin prejuicio límites entre diversos campos de la representación mezclando acción, pintura, música, escultura, etc.

Parecía no existir ningún límite en la experimentación de esa acción sin barreras físicas, espectatoriales y en muchos casos morales. Y con el cuestionamiento de todas esas barreras tradicionales se pretendía cuestionar los límites de la representación social y a través de esa representación a la sociedad en sí misma.

¿Y cuáles son las herramientas usadas desde este nuevo espacio artístico para cuestionar esa representación mimética tradicional? Para no extender mucho el trabajo y dado sobretodo que el objetivo es analizar el teatro posdramático a partir de los rasgos similares y diferenciales de la performance, paso directamente a una enumeración directa de los mismos.

- Acción frente a narración
- Cuerpo del artista como elemento fundamental de la acción.
- La acción está pensadas y planteadas en tiempo presente.
- Ocupación de la calle. Si el arte habla de y para la sociedad ¿porqué encerrarlo en un teatro para unos pocos?
- Acto de creación colectiva.
- Mayor importancia de lo experimental que de lo perceptivo.
- Cuestionamiento de las estructuras de poder y del proceso de mercantilización del arte.
- Subjetividad radical. Nunca hubo prácticas comunes ni movimientos.
- Relaciones con el público espontaneas e impredecibles.
- Negación del escenario en sí mismo. Intento de acabar con la frontera actor/espectador.

Si acudimos por ejemplo a alguna definición reveladora al respecto es interesante nombrar a John Cage y su visión del concepto del *happening* nos encontramos las siguientes ideas:

“el teatro como fenómeno auditivo-visual (no intelectual); el principio de yuxtaposición y coexistencia destruye cualquier resto de causalidad dramática; el guión escénico se limita en muchos casos al establecimiento de tiempos sin especificar el contenido de las acciones; la simultaneidad de acciones en espacios independientes impide la recepción de la totalidad y obliga a la elección del espectador y en general, el teatro se desliga de la institución y opta por realizaciones en espacios y con ejecutantes atípicos”.⁵

Como se puede ver Cage habla del happening desde la ruptura con el modelo estándar y tradicional de representación teatral.

Tal y como se puede observar en la enumeración, al igual que el teatro posdramático reivindica un espacio de presentación frente a la representación, si bien entre los 50 y 70 el concepto de representación no estaba tan agotado, parece que los performers por

⁵ Sánchez, Jose A. *Dramaturgias de la imagen*. Universidad Castilla la Mancha. Colección Monografías. Cuenca. 1994. Pág 77

la conexión directa que quieren establecer con los mecanismos ideológicos, sociales y políticos de la sociedad y con el alejamiento de cualquier corpus institucional, también plantean un discurso mucho más cercano y similar al de “presentación” (presente en el discurso posdramático) sustanciado en la comunicación directa con el público y con el espacio, que lo que podría ser un modelo de representación tradicional canónico.

Lo mismo sucede con la primacía del cuerpo frente a la puesta en escena tradicional, y todas las fragmentaciones propias que con este se pueden reivindicar. El impacto, la violencia, el transformismo, la acción política directa, las anti-lógicas surrealistas... son mecanismos liminales (a mediados del s. XX, en la actualidad podríamos asumirlos ya dentro del canon), sustentados en la acción directa, que dinamitan cualquier pensamiento basado en la estructuración dramática tradicional.

La referencia a la figura de Artaud, que ya había apostado por una reformulación en la década de los '30 de muchos de los aspectos más institucionales del teatro y había apostado por un teatro como acto social inconsciente, primitivo, sensorial, es fundamental en el entendimiento de la base discursiva del movimiento performance. Pero, a su vez, esta misma base es la que sustenta el discurso del denominado teatro posdramático.

Por otro lado, como ya se ha dicho, la performance es un término aglutinador de muchos sub-movimientos y prácticas, pero es por encima de todo un concepto camaleónico que consigue mediante los elementos antes enumerados adaptarse al contexto y al momento social en el que se circunscribe. Por ello por ejemplo, a partir de los años 80 los horizontes políticos de la performance cambian y debido a los nuevos planteamientos teóricos aparecidos en el ámbito anglosajón y norteamericano, con los Cultural Studies, la performance comienza a adquirir un peso reivindicativo asociado a la reivindicación de hasta el momento identidades liminales o outsiders a través de movimientos como el feminismo, el *queer*, los movimientos gays y lésbicos, etc...

Con todo esto lo que se pretende demostrar es que al menos los mecanismos representacionales e incluso reflexivos sobre la condición de representación y sobre el camino a seguir de la institución aportados por el teatro posdramático en las últimas décadas no son nuevos, ya que en su inmensa mayoría se encuentran referenciados en

los movimientos más radicales y vanguardistas de mediados de siglo en adelante. Entonces ¿existe alguna diferencia que aporte sentido a este nuevo término?

Conclusión

Si volvemos a la cita de Antonin Artaud con la que se iniciaba este pequeño ensayo, podemos afirmar que el espíritu de ambas manifestaciones, performance y teatro posdramático, parece indudablemente beber de esos planteamientos que en las primeras décadas del s. XX revolucionaron los conceptos de puesta en escena teatral.

Además, después de analizar los elementos estructurales fundamentales de cada una de las propuestas se puede afirmar que la gran mayoría de aspectos discursivos en relación a los conceptos presentación/representación, la concepción de la estética, la importancia del cuerpo y uso fragmentado (voz, gesto, danza...), el intento por acabar con la frontera actor/espectador... nos lleva a pensar que ambas propuestas, teniendo además en cuenta la heterogeneidad de planteamientos que caben en este marco, son excesivamente similares en el fondo y en las formas.

Así si se vuelve a la pregunta inicial de si existe una verdadera diferencia que sustente la creación de este nuevo concepto teatral acuñado en los noventa por Lehmann⁶ es difícil decir que sí, excepto si se tiene en cuenta a la palabra que acompaña el concepto posdramático, que no es otra que la de “teatro”.

Detenerse en este punto puede ser relevante para entender la reflexión de Lehmann. Si bien las ideas descritas por Artaud o Grotowsky estaban escritas antes de que el

⁶ LEHMANN, Hans Thies. El teatro posdramático, Alemania 1999

concepto performance existiera y estaban de este modo dinamitando conceptos pertenecientes a la institución “teatro”, la aplicación de todas estas propuestas no se lleva a cabo desde dicha institución, sino desde la institución “arte” y concretamente desde los planteamientos más vanguardistas y revolucionarios de la misma.

La institución teatro durante todo este tiempo vivió sin renovar sus estructuras formales y discursivas y viendo como algunas de las apuestas más radicales e interesantes se hacían desde otro punto de partida, acentuando y reforzando de esta forma la división entre “teatro” con todo el peso de la tradición a sus espaldas y “performance” como nuevas acciones y planteamientos sin ningún peso de la tradición y por lo tanto sin normas que aceptar.

Así que si cogemos estas últimas ideas y las combinamos con una de las reflexiones que hace Cornago en su libro

“El teatro posdramático no como un nuevo estilo escénico o lenguaje teatral; sino como una reconversión de una práctica hasta el momento anclada en los lenguajes tradicionales a los lenguajes de resistencia de la modernidad”⁷

Podemos así dar un final feliz a este ensayo aceptando que el concepto de teatro posdramático no es un concepto vacío que se explica con algo que ya existía previamente, sino que hace referencia a una inclusión o incluso modernización de la institución teatral a formas ya existentes pero no incorporadas hasta el momento en los planteamientos formales y discursivos hechos en dicha institución. Así no es un estilo o poética sino una práctica, un *modus operandi*, casi un modelo de producción. Por esto mismo, aunque existe una estructura literaria más cercana a este nuevo teatro, para Cornago tampoco se puede hablar de una corriente literaria posdramática ya que esto implicaría seguir centrados en el texto y por lo tanto traicionar su elemento fundamental que es el de pensar la obra desde la presentación o representación.

Además, este concepto introducido por Lehmann se explica desde esta perspectiva teniendo además en cuenta la hibridación de géneros, formatos y modalidades que se ha llevado a cabo en estas últimas décadas denominadas posmodernas. Por lo que de

⁷ CORNAGO, Oscar. Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en teatro, cine y televisión. Vervuert/Iberoamericana, Madrid, 2007 Pág 176

alguna manera, el teatro también se hace posmoderno, y se aleja de planteamientos unívocos mezclándose con otros lenguajes y cuestionando así mismo, al igual que en el resto de los campos artísticos, el concepto de la representación.

Ahora bien, si aceptamos que el concepto de teatro posdramático cobra sentido únicamente en la especificación de un nuevo conjunto de prácticas teatrales que acercan en las últimas décadas la institución teatral a planteamientos más modernos y vanguardistas existentes previamente, siguen surgiendo preguntas que no parecen ser explicadas. Aquí van algunas de ellas (que serán las que se propongan a debate).

- Más allá del plano teórico, cuando te enfrentas a una obra en directo ¿existe esa fina línea que separa al teatro posdramático de la performance o ésta depende únicamente de la posición que tome el propio espectador con relación a su conocimiento previo?
- ¿Es posible escapar al concepto de la representación, o la propia raíz del teatro está tan anclada en dicho concepto que el intentar huir de él establece lenguajes de resistencia pero en el fondo vuelve a caer en el concepto mismo de la representación?
- ¿En qué posición queda el teatro como lugar físico de la representación en todo esto?
- ¿Es posible usar teatros (lugar) y a la vez tratar de defender un fin de la línea entre actor y espectador? ¿no se acentúa esta frontera cuanto más vanguardista es la propuesta?

Bibliografía

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance*. Tirant lo Blanch, Valencia , 2008
- BROWNELL, Pamela. *Ciudad como botín: entre el teatro posdramático, el teatro de tesis y el café-concert*. Telón de fondo: revista de teoría y crítica teatral, diciembre 2008, Buenos Aires. Nº8
- CORNAGO, Oscar. *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en teatro, cine y televisión*. Vervuert/Iberoamericana, Madrid, 2007
- MAURO, Karina. *Dramático, posdramático y energético en las técnicas de actuación en la argentina*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
- PAVIS, Patrice. *¿De dónde viene la puesta en escena y a dónde va?* Teatro Antzerki. Revista Navarra de Teatro. Junio 2003. Nº 20
- PEÑA, Rocío, *Los límites de la performance*. Revista Culturas, del 21 al 29 de diciembre, 2005
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel. *Escenogramas post-teatrales. Una visión inédita del texto teatral*. Universidad de Alcalá
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel. *Realismo y post-realismo en la literatura y el teatro contemporáneos*. Universidad de Alcalá.
- POVEDA, Lola. *Texto dramático. La palabra en acción*, Narcea S.A. Ediciones, Madrid, 1996
- STAMBAUGH, Antonio Prieto. *Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción*.
- Sánchez, Jose A. *Dramaturgias de la imagen*. Universidad Castilla la Mancha. Colección Monografías. Cuenca. 1994
- TAYLOR, Diana. *Hacia una definición de performance*. Revista Picadero 15 Teatro y Performance, Sept., Oct., Nov. y Dic. 2005
- VV.AA *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, MNCARS, Madrid, 2002
- VV.AA. *Un teatro sin Teatro*, MACBA, Fundação de Arte Moderna e Contemporanea - Coleção Berardo, Lisboa , 2007
- VÁSQUEZ ROCA, Adolfo. *Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico*, Revista Observaciones Filosóficas, Enero 2010.