

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN FLOREAL GORINI

ANUARIO DE INVESTIGACIONES

AÑO 2011

DIRECTORES DE LA PUBLICACIÓN:

PABLO IMEN

PAULA AGUILAR

ANA GRONDONA

NATACHA KOSS

IVANA SOCOLOFF

MARCELO BARRERA



Publicación Anual - N° 2

ISSN: 1853-8452

Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini

Anuario de Investigaciones - Año 2011

Directores de la publicación:

Pablo Imen

Paula Aguilar

Ana Grondona

Natacha Koss

Ivana Socoloff

Marcelo Barrera

Director del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini: Prof. Juan Carlos Junio

Subdirector: Ing. Horacio López

Director Artístico: Juano Villafañe

Secretario de Ediciones y Biblioteca: Jorge C. Testero

Secretario de Investigaciones: Pablo Imen

Secretario de Comunicaciones: Luis Pablo Giniger

© Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 -
www.centrocultural.coop

© De los autores

Todos los derechos reservados.
ISSN: 1853-8452

Traducción y teatro comparado: ampliando la discusión sobre el *teatro documental* y las *dramaturgias de lo real*

Pamela Brownell

Lo que puede leerse a continuación es, en cierto sentido, la crónica de una obviedad. O mejor dicho, de cómo llegue yo a una conclusión obvia: que existe una relación de complementariedad sumamente productiva entre la perspectiva del *teatro comparado* y la traducción teatral. Si se busca pensar los fenómenos teatrales desde una perspectiva *supranacional*¹, resulta prácticamente indispensable acceder a distintos tipos de materiales en otros idiomas. Por supuesto, la traducción de textos teóricos ha representado siempre un capítulo fundamental en la historia de las ideas dentro de todo campo cultural. Sólo llamo la atención particularmente sobre la importancia de la misma en para una perspectiva teórica central para el trabajo del Área de Artes Escénicas. Y por eso comencé hablando de una obviedad.

Sin embargo, esta breve introducción general no busca desmerecer la investigación realizada sino, por el contrario, adelantar que en las distintas etapas de la misma fui realizando, gracias a la traducción, pequeños “hallazgos” teóricos muy enriquecedores para el abordaje del objeto de estudio particular al que me dedico, que tiene que ver con las experiencias del teatro contemporáneo argentino que instalan su trabajo *explícitamente* en una zona de tensión entre lo que -para simplificar- podemos llamar provisoriamente realidad y ficción. En el marco de una subcomisión del Área dedicada a la traducción teatral, fui recopilando y traduciendo parcialmente distintos materiales publicados en inglés vinculados a este objeto. Lo que presento a continuación es una síntesis de aquellas perspectivas que considero más valiosas entre las posibilidades por estos materiales.

El trabajo consta de dos partes, que dan cuenta de dos momentos diferentes de la investigación. En la primera, realizo un recorrido por algunos conceptos claves provenientes de distintas fuentes que me permitieron ir redefiniendo la mirada sobre el problema abordado, con un foco específico en el concepto de teatro documental. En la segunda, me centro en la idea de *lo real* como concepto aglutinante para referirse a una cantidad de propuestas escénicas actuales a partir de la propuesta de una autora cuya mirada está justamente guiada por un criterio supranacional y analizo, a partir de ella, tres experiencias teatrales particulares.

Primera parte: acerca de lo *documental* en el teatro²

¹ Citamos en este punto la definición de teatro comparado que brinda Jorge Dubatti: “En conclusión, llamamos TC a una disciplina de la Teatrología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad -por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales- y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad” (2008: 19).

² Una versión preliminar de esta primera parte fue presentada en las XVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, realizadas entre el 23 y el 27 de noviembre de 2010 y organizadas por el AAE del Centro

Desde hace algunos años vengo concentrando mi atención en una cantidad de experiencias teatrales y en algunas problemáticas teóricas que, siguiendo el título de mi investigación doctoral, llamaría “lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo, experimentación escénica y nuevas formas de pensar el realismo (de los noventa al presente)”. Dentro de la escena porteña, una artista se destaca especialmente como impulsora, gestora y hasta teorizadora de estas búsquedas: la directora y curadora teatral (además de ex figura del *underground* local) Vivi Tellas. Por esto, gran parte del corpus de mi investigación comprende las obras dirigidas por ella dentro de su proyecto personal, *Archivos*, y las obras que formaron parte de dos proyectos/ciclos en los que ella convocó a otros directores y dramaturgos, que son *Museos y Biodrama*³.

Al acercarme a su trabajo, fundamentalmente a los *Archivos*⁴ -en los que trabaja con intérpretes no profesionales en escena, generando una dramaturgia muy personal a partir de sus relatos biográficos-, tomé nota de su propia definición de estas experiencias como *teatro documental*, término casi no utilizado -al menos hasta entonces- en el campo teatral local. Lo que pude ver en ese momento fue que esta escasa utilización del término por parte de otros teatristas, junto con la relevancia y la pregnancia de las experiencias vinculadas a Tellas (tanto *Archivos* como algunas obras de *Biodrama*) en el contexto local, llevaron a una identificación muy fuerte de estas experiencias con la idea de teatro documental en general. La única otra referencia más o menos conocida localmente de un teatro que se definía a sí mismo como *documental* era el trabajo del alemán Peter Weiss, y principalmente a su obra traducida como *La investigación* o *La indagación* (1965). Lo que me resultó llamativo entonces fue que parecía haber un fuerte contraste entre la obra de Weiss y la conceptualización descrita en *Notas sobre el Teatro-Documento* (Weiss, 1976) y el teatro documental según lo presentaba Vivi Tellas.

Me pareció necesario profundizar en las posibles definiciones teóricas de lo que podría pensarse como el (o los) teatro(s) documental(es). El material disponible en español que pude encontrar fue más que escaso, por lo que comencé por hacer un trabajo inductivo, intentando sistematizar algunas ideas a partir de las dos experiencias mencionadas y una tercera obra, *Los expedientes*, del grupo polaco Teatr Osmego Dnia que integró la programación del Festival Internacional de Buenos Aires en 2009 y que también se presentaba como teatro documental. El resultado fue una primera definición que me sirvió

Cultural de la Cooperación y el CIHTT del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

³ En la actualidad, Tellas utiliza el término *Biodrama* para referirse a todo su trabajo. El ciclo que con este nombre se realizó entre 2002 y 2008 en el Teatro Sarmiento, perteneciente al Complejo Teatral de Buenos Aires, constituiría una etapa dentro de este *macro-proyecto* que ahora ha confluído con el proyecto *Archivos* y con otras performances y workshops que realiza aquí y en el exterior. En líneas generales, *Biodrama* se refiere a una indagación sobre la posibilidad de generar biografías escénicas y, en los trabajos dirigidos por ella, representa una expresión personal de teatro documental.

⁴ Hasta el momento, los *Archivos* estrenados son: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004), *Cozarinski y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc jockey* (2008), *Mujeres guía* (2008/2011) and *Rabbi Rabino* (Nueva York, 2011). Me referiré a esta última en la segunda parte de este trabajo.

de punto de partida y que cito a continuación como para terminar de introducir el tema al que se dedica este trabajo:

[P]odríamos proponer pensar, por un lado, en un teatro documental *representativo*, en el que a partir de documentos escritos y orales se conforma un texto dramático que es llevado a escena por actores, que se distingue de un teatro documental *testimonial*, en el que los propios protagonistas suben a escena a hablar de su historia. Por otro lado, estas subcategorías podrían articularse a su vez con una escala temática que se extendiera desde el polo más claramente sociopolítico (de vocación más o menos militante) y el más *personal* e intimista. Por último, en cuanto al uso de documentos, sean estos legajos, fotos, cartas, llaveros o ropa de la infancia, también debe poder pensarse que éstos pueden o no ser objetos usados sobre el escenario, pero que lo propio del teatro documental es que sean utilizados como base para el trabajo de la obra y que esto sea puesto siempre en conocimiento del espectador (Brownell, 2009: 7).

Continuando la investigación -y aquí llegó finalmente a la cuestión de la traducción-, pude comprobar que en el campo teatral de habla inglesa, a diferencia de lo que sucedía a nivel local, sí era muy utilizado el término teatro documental *-documentary theatre-* tanto por artistas que presentaban así su práctica como por investigadores teatrales. La bibliografía dedicada a la materia tampoco es tan abundante, de todos modos, y varias de las publicaciones fueron hechas en los últimos años, pero sí puede percibirse rápidamente una mayor presencia y actualidad del término en la discusión estética. Entonces, a partir del contacto con algunos textos publicados en el mundo anglosajón (principalmente, en Estados Unidos, Inglaterra y Canadá) y de búsquedas en Internet de grupos teatrales, pude no sólo adentrarme un poco más en el conocimiento histórico de este conjunto de prácticas que se nuclean en torno a la idea de teatro documental sino que pude tener también un panorama más abarcativo sobre la actualidad del género.

En este trabajo busco exponer algunos de los conceptos que surgen de esta instancia de la investigación y que, entiendo, permiten ampliar la discusión sobre lo documental en el teatro. Se trata del *verbatim theatre* -expresión de difícil traducción-, el *impulso* documental y la idea abarcadora de *artes documentales* (éstas a su vez, en su vinculación posible con el periodismo). A lo largo de esta exposición, buscaré, como planteaba al comienzo, reflexionar sobre la importancia de la traducción -en este caso, de conceptos concretos- para poder pensar el teatro en contextos internacionales y supranacionales o supraterritoriales. Por un lado, esto resulta fundamental para redimensionar y desmitificar la unicidad de algunas experiencias; por otro, esto nos permitirá justamente revalorizar la especificidad de su experimentación y su contribución al teatro del mundo.

Impulso documental

Para empezar, me quisiera referir a uno de los textos que comencé a traducir y que me resultó un material muy valioso para poder profundizar en la cuestión del teatro documental. Se trata de la introducción que hace Attilio Favorini a una compilación de diez obras de teatro documental europeo y norteamericano y que se titula “Después del hecho: el teatro y el impulso documental”. Favorini hace un breve pero notablemente rico recorrido por la historia del que llama el *impulso documental* en el teatro desde la Grecia Antigua (en *Los Persas* de Esquilo, por ejemplo) y reconoce un momento destacado de expresión del mismo en el drama histórico del siglo XIX. Este impulso documental sería, en cierto sentido, eterno y no específico. Es decir, puede encontrarse en distintas etapas de la historia

y en distintas poéticas teatrales. Pero lo que Favorini señala es que será a comienzos del siglo XX cuando ese impulso toma finalmente *forma documental* a partir del trabajo de Erwin Piscator en Alemania.

Esta idea tan sencilla, la de diferenciar *impulso* y *forma documental*, reviste un gran interés conceptual, ya que muchas veces la posibilidad de desarrollar un pensamiento teórico en torno al concepto de teatro documental se ve truncada por el señalamiento de que muchas experiencias diversas también se basan en experiencias personales, hechos históricos o documentos hallados en un archivo, y que no habría una especificidad propia de un supuesto teatro documental. Aún si hoy en día debemos complejizar aún la idea de que exista *una* forma documental, la distinción propuesta por Favorini amplía el horizonte de la discusión en tanto propicia un enriquecimiento del debate sobre lo documental como una búsqueda pasible de originar una multiplicidad de expresiones artísticas.

Para continuar con las precisiones brindadas por el autor que considero aportes muy valiosos para una definición e historia del teatro documental y comenzar a compartir fragmentos surgidos del trabajo de traducción realizado, cito la siguiente descripción contextual que explicaría la aparición de la forma documental entre 1920 y 1930, con el trabajo de Piscator.

De un modo crucial, los desarrollos tecnológicos en la reproducción de voz e imagen, junto con los avances en la maquinaria teatral, demandaron la exploración de una nueva relación entre el teatro y la realidad. El surgimiento del periódico moderno; la disponibilidad de archivos para los historiadores y la elevación de las exigencias para la justificación de la descripción histórica; la amplia aceptación de las ideas de Comte, Marx, Darwin y Spencer, quienes examinaron la conducta individual en un contexto determinado por leyes sociales, económicas y físicas; la adopción del modelo científico decimonónico de la verdad como hecho respaldado por la evidencia empírica, todos estos factores ejercieron una creciente presión sobre el teatro para que represente la realidad concreta, precisa y directamente (Favorini, 1995: XVIII)⁵.

Luego, Favorini extrae de la práctica de Piscator una definición del *drama documental* (volveremos en el último punto sobre la idea del drama) que, con pequeños ajustes, podríamos extender a la mayoría de las obras contemporáneas que pueden pensarse como documentales:

[Se trata de] obras caracterizadas por apoyarse central o exclusivamente en acontecimientos reales antes que imaginarios y en diálogos, canciones y/o materiales visuales (fotografías, films, documentos pictóricos) “encontrados” en el registro histórico o reunidos por el dramaturgo/investigador, y por una predisposición a ubicar el comportamiento individual en un contexto político y/o social articulado. Una definición como ésta nos permite posicionar al teatro documental en un continuum de representaciones orientadas hacia la realidad [*reality-driven*] y, al mismo tiempo, distinguir sus tendencias del drama histórico convencional (XX).

En su repaso, el autor se detiene en un conjunto de autores identificados como los documentalistas teatrales alemanes de los sesenta (Peter Weiss, Rolf Hocchuth, Heinar Kipphardt). Aunque todos fueron conocidos aquí en relativa medida en su momento, sólo Weiss, como decía más arriba, constituye hoy un referente claramente identificado. Todos

⁵ Las referencias bibliográficas corresponden al texto original en inglés.

ellos abordaron temas de su historia reciente y sus obras buscaban no sólo trabajar a partir de documentos sino *convertirse en documentos* que operaran políticamente en su sociedad. La más conocida de estas obras es *La Investigación* (1965), de Weiss, en la que la mayor parte de los parlamentos están tomados de los juicios a los responsables de los campos de concentración del nazismo. Ésta suele ser considerada la obra canónica del teatro documental según fue más conocido. Pero con los años comenzaron a aparecer cada vez más experiencias documentales en las que la Historia iba cediendo el lugar a las historias personales, que fueron tomando un giro más individual y se acercaron mucho más a lo (auto)biográfico⁶, y también fueron complejizándose en su concepción de los hechos. Aparecieron abordajes más fragmentarios, menos unívocos, y que, en lo escénico, fueron apostando cada vez más a enfatizar lo performático y a potenciar el contacto directo entre intérpretes y espectadores. Además, la concepción misma del documento irá cambiando.

Todo esto está, por supuesto, ligado a los cambios de paradigmas ocurridos en los últimos decenios. De hecho, cuando Favorini se va acercando a los últimos años de su recorrido, se plantea una pregunta: “¿Es oximorónica la idea de un documental posmoderno?” (XXXVI). En un principio, el teatro documental se conectaba, de acuerdo al análisis que citaba, con una base epistemológica *objetivista* (cfr. Dubatti, 2009: 9-11/36-46). Es decir, se documenta aquello que se cree que *ha tenido lugar*, se cree en los documentos porque se da crédito a la evidencia empírica. ¿Pero no puede pensarse ahora en un teatro documental con una base epistemológica diferente? Favorini arriesga una respuesta positiva al dar cuenta de nuevos procedimientos utilizados por una de las obras incluidas en su compilación pero no avanza hacia ninguna conclusión. Tal vez es porque estaba escribiendo en 1995 y las nuevas tendencias documentales eran sólo incipientes. Sin embargo, aún hoy ésta es una pregunta que sigue siendo movilizadora.

Verbatim theatre

Otro concepto utilizado en inglés que puede ayudar a ampliar la discusión sobre el teatro documental es el de *verbatim theatre*. En ocasiones aparecen usados como sinónimos. Sin embargo, creo que corresponde en realidad a una variante dentro del teatro documental, pero que sólo se revela como tal cuando comienzan a aparecer nuevas formas del mismo.

Verbatim quiere decir “palabra por palabra”, “al pie de la letra”, “textual”. Sería muy confuso decir teatro textual. Tal vez podríamos proponer como traducción *teatro de cita textual*. Yo me encontré por primera vez con la expresión en el título de un libro que es “Verbatim Verbatim. Contemporary documentary theatre”, editado en Londres por Will Hammond y Dan Steward (2008). En él, reflexionan sobre la actualidad del género a partir de las palabras de distintos autores que se especializan en este tipo de teatro. Aunque hablan del “teatro documental contemporáneo”, la definición que dan del *verbatim theatre* nos permite ligarlo específicamente a lo que al comienzo, a partir de aquella primera definición inductiva, nombraba como un teatro documental *representativo*: hay en él una

⁶ Sobre los antecedentes de las experiencias (auto)biográficas actuales de nuestro teatro, ver Trastoy, Beatriz, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002

idea de mediación más evidente, los protagonistas no suben a escena y el rol del dramaturgo no resulta invisibilizado. Ésta es la definición que dan los autores en la introducción:

El término *verbatim* se refiere a los orígenes del texto hablado en la obra. Las palabras de personas reales son grabadas o transcriptas por un dramaturgo durante una entrevista o proceso de investigación, o son apropiadas de registros existentes como transcripciones de una indagatoria oficial. Luego son editadas, acomodadas o recontextualizadas para formar una presentación dramática, en la cual los actores adoptan los personajes de los individuos reales cuyas palabras están siendo usadas (Hammond y Steward, 2008: 9).

Existe un evidente contraste entre esta definición y el trabajo de Vivi Tellas, quien trabaja junto a esas “personas reales” en todas las instancias del proceso, poniéndolas a ellas mismas en escena para contar su historia y jugar con ella (y con el teatro). De hecho, en un ensayo que presencié de la obra *Mujeres guía* ella comentó que su trabajo como dramaturga ser olvidado por muchos. Algo que no sucede, como decía, en el caso del *verbatim theatre*.

De todos modos, luego de esta definición inicial, Hammond y Steward la complejizan del siguiente modo: “[E]l *verbatim* no es una forma, es una técnica; es un medio antes que un fin. Por esta razón, *verbatim theatre* puede ser usado para describir obras que son a veces tan diferentes entre sí que el término mismo puede resultar de poco valor” (9). Ésta parece ser una constante en la reflexión sobre el teatro documental en todas sus posibilidades: éste parece consistir más en una búsqueda que en una poética determinada. Por eso antes hablaba del interés que reviste incorporar el espíritu de la distinción entre impulso y forma documental, pero siempre teniendo en cuenta que este espíritu debe mantenerse también al interior de la idea de forma. No podría hablarse de *una* forma documental. Sin embargo, muchos parecen pensar -como yo también lo hago- que de todos modos hay *algo* que une a estas experiencias.

Así continúan estos autores:

¿Qué tienen en común *The Crucible* y *Black Watch* que valga la pena discutir? Lo único que comparten es que sus realizadores, Arthur Miller y Gergory Burke han expresado, en mayor o menor medida, que los personajes que aparecen en ellas existen o han existido en el mundo real, fuera del teatro, fuera de su imaginación, y que las palabras que se muestra diciendo a esas personas son de hecho las suyas propias.

Esta proclama de veracidad por parte del realizador teatral, por más difusa o implícita que sea, cambia todo. Inmediatamente nos acercamos a la obra no sólo como una obra sino como una fuente certera de información. Confiamos y tenemos la expectativa de que no nos están mintiendo. Una vez que se hace esta proclama, el teatro y el periodismo se superponen y, como un periodista, el dramaturgo debe comprometerse con algún tipo de código ético si es que su trabajo quiere ser tomado en serio.(...)

A la vez, no cambia nada. Como explica David Hare, el hecho de que la gente que aparece en sus obras realmente exista y que las palabras dichas en sus obras fueron efectivamente dichas por ellos no altera de ninguna manera su rol como dramaturgo. El mundo real le provee un material en crudo que (...) él deja crudo, pero aún así debe crear un drama a partir de él (9-10).

Me interesa especialmente resaltar ese carácter contradictorio que parece ser inseparable de cualquier forma de entender el teatro documental, y la importancia que tiene en estos casos el modo en que una obra se presenta explícitamente, como decía al comienzo, ante sus espectadores. Esta clave de lectura provista por el dramaturgo, el

director, los paratextos o por la obra misma por medio de algún procedimiento resulta fundamental para entender una propuesta *documentalmente*.

Artes documentales y periodismo

En la cita anterior aparece otra referencia sobre la que quisiera llamar la atención, y es la de una posible coincidencia (superposición, dicen ellos) entre el documentalista y el periodista. En el campo del cine, esto no resulta demasiado sorprendente. Es frecuente esta conexión. Aquí se abre todo otro campo de indagación comparatística para la cuestión documental, que es la de poner en contacto las teorizaciones del campo de los estudios cinematográficos con las del campo teatral. Pero eso será objeto de otro trabajo. Aquí el foco está puesto en aquellas perspectivas que pueden abrirse gracias a la traducción de expresiones formuladas en otros idiomas -en este caso, el inglés- y que nos permiten ampliar la discusión desde una mirada supranacional.

Al comenzar esta primera parte decía que en el transcurso de esta investigación recopilé distintos materiales teóricos pero que también estuve reuniendo datos sobre distintos artistas que trabajan en esta línea. Así supe de la existencia de un grupo llamado *The Civilians* (Los civiles), que realiza sus trabajos teatrales-comunitarios en la zona de Brooklyn, en Nueva York. Han llevado adelante distintos tipos de proyectos que se caracterizan por una articulación con la gente y las problemáticas del barrio, al mismo tiempo que con la experimentación estética en distintos formatos. Acerca de esto, me pareció muy interesante el modo en que se referían ocasionalmente a las *artes documentales*, de modo general. Ésta es otra expresión muy sencilla que, sin embargo, permite ampliar el abordaje de la cuestión documental, contemplando una búsqueda común no sólo a distintas poéticas sino a distintas disciplinas y soportes (lo que se vincula a lo que mencionábamos a nivel teórico respecto de los estudios teatrales y cinematográficos).

Lo que me resultó particularmente atractivo de su propuesta es su modo de pensar la experimentación teatral en conexión con otras artes y con la comunidad, y el modo en el que presentaban su trabajo en confluencia con el periodismo, en línea con lo que señalábamos recién. Así describían en su página web la misión del grupo:

Los proyectos a menudo combinan aspectos del periodismo con un proceso creativo, con artistas involucrándose directamente con el mundo real a través de entrevistas, residencias comunitarias y otras experiencias. El trabajo se esfuerza por ser riguroso y ampliamente accesible, frecuentemente incorporando música, danza y nuevos medios/nuevas tecnologías. The Civilians trabaja con un grupo multidisciplinario de Artistas Asociados que incluye actores, escritores, directores, diseñadores, compositores y coreógrafos.

La misión de The Civilians es crear teatro nuevo a partir de indagaciones creativas referidas a las cuestiones más vitales/centrales del presente, es conectar directa e íntimamente a los artistas con los temas que estudian, es innovar en todos los aspectos del trabajo de la compañía (...) alentando una relación permeable y permanente entre la obra y el público.⁷

La clave de esta convergencia entre teatro documental y periodismo parece radicar principalmente en esta voluntad de “involucrarse directamente con el mundo real” (sea lo

⁷ Disponible en <http://www.thecivilians.org/about/mission.html> (Consultado el 20 de noviembre de 2010)

que sea que se entiende por tal) y por indagar creativamente cuestiones claves del presente.

Para terminar esta primera parte, quisiera poner lo dicho hasta aquí en conexión con el “grito de guerra” que Linda Nochlin (1991) le atribuye a los pintores y escritores realistas del siglo XIX: *Il faut être de son temps*. Los guiaba una exigencia de contemporaneidad, y ésta parece ser también una de las fuerzas que impulsa el auge actual de las búsquedas documentales en el campo de las artes escénicas a nivel local e internacional. Los artistas que emprenden hoy estos caminos parecen tener algunos objetivos en común, vinculados a esta exigencia de contemporaneidad. Existe en ellos, por un lado, un fuerte compromiso con su presente, con su entorno, y con la empresa de encontrar nuevos modos de interrogar a esa realidad circundante. Por otro, sostienen un compromiso igualmente fuerte con la innovación artística, con la necesidad de explorar nuevos procedimientos creativos que amplíen los límites del arte y que, a partir de esta ampliación, interpelen y movilicen a los espectadores contemporáneos.

Segunda parte: acerca de las *dramaturgias de lo real*⁸

Si en la primera parte de este trabajo el foco estuvo puesto en distintos conceptos que amplían la discusión sobre lo documental, en la segunda parte quisiera concentrarme en las referencias a *lo real* como horizonte de búsqueda en el teatro contemporáneo, siempre partiendo de algún aporte teórico no publicado por el momento en español.

Comienzo con una pequeña contextualización. Hace algunos años comencé a ver en muchas obras teatrales un énfasis agudizado sobre aquellos aspectos de las puestas en escena que buscaban ser percibidos como *reales* (o *más reales*), es decir, no ficcionales, no convencionalmente teatrales. En esa época apareció la compilación de textos de la directora argentina Beatriz Catani (2007) a la que tituló *Acercamientos a lo real*. También Vivi Tellas, desde los paratextos del proyecto Biodrama, hablaba de un *retorno de lo real* en el campo de la representación y de a poco algunos trabajos académicos, principalmente en Europa, comenzaban a encontrar un núcleo aglutinador en la expresión *teatro de lo real* (Saison, 1998; Sánchez, 2007). Como categoría me resultaba -tanto entonces como ahora- contradictoria por muchos motivos. Sobre todo, porque parece aplicarse a una cantidad tan diversa de experiencias que difícilmente podría considerarse un único tipo de teatro. Pero sin embargo hay en esta idea algo que la carga de productividad, y es su conexión con esa intuición que al menos yo aún sostengo de que hay algo que une a todas estas prácticas: una vocación común que se busca concretar de las maneras más variadas. Es decir que, tal como lo decíamos para el teatro documental (que podríamos considerar un subgrupo de experiencias dentro de esta tendencia mayor), *una* búsqueda da lugar a *múltiples* experiencias.

En este marco del trabajo en traducción teatral que del que aquí intento dar cuenta, me encontré con un texto editado en 2010 por la investigadora y docente de la Universidad de Nueva York Carol Martin. El libro se titula *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Ésta es la expresión que el subtítulo de este parte del trabajo cita, aunque yo preferí

⁸ Esta segunda parte fue presentada como ponencia en el V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, organizado por la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP) entre el 17 y el 20 de agosto de 2011 en Gualguaychú, Entre Ríos.

referirme a *dramaturgias* en plural. En esta compilación de textos teatrales y ensayos reconocí con agradable sorpresa que se dedicaba a varios artistas sobre quienes yo ya había puesto el foco. Y también pude ver que el texto que yo me preparaba para escribir ya había sido escrito. Me refiero a una primera reflexión integradora sobre este *so-called* teatro de lo real.

En el próximo punto me dedicaré a presentar la traducción de algunos de los pasajes que considero principales de la introducción que Martín da a este libro, recién editado en inglés.

Lo que me interesará luego será poner en diálogo ese marco general con algunas experiencias de artistas locales y extranjeros y proponer un primer ejercicio de acercamiento para su contrastación. Se trata de intentar responder en cada caso a las siguientes preguntas: *¿Qué es lo real para cada artista? ¿Cómo hace arte con ese/eso real?*

Martín señala que los ensayos y textos reunidos en *Dramaturgy of the real...* “reflejan las formas en las que lo local y lo global se continúan en el contexto uno de otro.” (Martín, 2010:4). En línea con este planteo, al realizar la selección de obras para analizar aquí, elegí trabajos de artistas cuyas experiencias se encuentran atravesadas de un modo u otro por un fuerte componente internacional. Se trata de la última obra del *Proyecto Archivos* de la argentina Vivi Tellas, *Rabbi Rabino* (2011), que se realizó en Nueva York; de algunas de las obras que integraron el festival *Ciudades Paralelas* (2010), curado por Lola Arias y Stefan Kaegi (integrante de Rimini Protokoll), que involucra a Berlín, Buenos Aires, Zurich y Varsovia, y de *The inhabitants of images* (2008), una de las obras del artista libanés Rabih Mroué, que recientemente se presentó en nuestro país en el marco del proyecto *Panorama Sur*.

Lo real en la escena internacional contemporánea

Así presenta Carol Martín este trabajo y su objeto de estudio:

Dramaturgy of the Real on the World Stage [Dramaturgia de lo real en el escenario mundial] es un espacio de encuentro con las formas en las cuales lo “real”, una categoría que es a la vez afirmada y desafiada, está siendo teatralizado en los escenarios del mundo en el siglo XXI. El teatro y la performance que se involucran con lo real participan de una obsesión cultural más amplia por capturar lo “real” para su consumo aún cuando aquello que entendemos como real es continuamente revisado y reinventado. (Martín 2010: 1)

Me interesa sobre todo esta mirada sobre lo paradójico de la alusión misma a lo real, que parece señalarlo como existente al mismo tiempo que lo pone en cuestión, y también su referencia a la continua revisión y reinvención de lo que se entiende como real, que permite pensar aquello que estas experiencias comparten como algo complejo y redefinido en cada ocasión, no como algo unívoco en cuya interpretación todos deberían acordar.

Su definición continúa explicando que el teatro de lo real es “también conocido como teatro documental o docudrama, *verbatim theatre*, teatro basado en la realidad, teatro de testigos, teatro de tribunal, teatro de no-ficción y teatro de hechos”. Por mi parte, difiero en que todos estos términos (y otros que podríamos sumar a la lista) sean sinónimos, como expuse en punto anterior. Sí podríamos decir que son parientes cercanos, pero es importante atender a las connotaciones específicas y a las tradiciones históricas que cada uno porta

consigo. De todos modos, en lo que sigue reaparecerá sobre todo el término teatro documental, que ocasionalmente aceptaremos como equivalente de todo el teatro al que nos referimos aquí.

En un ejercicio comparatístico de distinto tipo, es bueno pensar al teatro en relación a otras artes, para reflexionar sobre su especificidad y sobre cómo ésta impacta el tema que tratamos. Dice Martin al respecto:

El teatro de lo real también tiene sus ironías respecto de la verdad y la autenticidad. A diferencia de la modalidad de testigo ocular en-el-momento del cine y la fotografía documental, el teatro de lo real es mayormente el resultado de un proceso de ensayos que consiste en la repetición y revisión de los ensayos previos. (...) Aún cuando el teatro documental típicamente trata de dividir lo fabricado de lo verdadero (...) es también donde lo real y lo simulado chocan y donde son dependientes el uno del otro. Mucha de la dramaturgia de lo real de hoy usa el marco del escenario no como una separación, sino como una comunión de lo real y lo simulado; no como una distanciaci3n entre la ficci3n y la no-ficci3n, sino como una fusi3n de ambas. (1-2)

Articulando las alternativas estéticas investigadas por estos teatros con las nuevas bases epistemológicas en las que se apoyan, Martin sostiene que “el teatro documental estéticamente conservador, muchas veces vinculado a una política de izquierda, continúa hoy. Junto a él, y hasta cierto punto tomando su lugar, existe un teatro de lo real emergente que interpela directamente a la condici3n global de las epistemologías problematizadas respecto de la verdad, la autenticidad y la realidad.”(1) En este mismo sentido, continúa más adelante:

Las numerosas historias y legados del teatro de lo real en el siglo XXI comparten importantes características con el posmodernismo, incluyendo la particularizaci3n de la subjetividad, el rechazo a la universalidad, el reconocimiento de las contradicciones que implica poner en escena lo real en el marco de lo ficcional, y un cuestionamiento a la relaci3n entre hechos y verdad (...) Pese a la afirmaci3n posmoderna de que la verdad no es completamente verificable, la mayoría de la gente vive guiada por convicciones acerca de lo que creen que es verdadero. Es este mundo -el mundo en el que la verdad es defendida aún mientras experimentamos nuestro fracaso de conocerla alguna vez de modo totalmente definitivo- el que el teatro de lo real intenta poner en escena. Su afirmaci3n es que existe algo por conocer además del vertiginoso y caleidosc3pico despliegue de verdades en competencia. (3-4)

¿Pero qué es aquello por conocer? ¿Y qué formas tiene el arte de darlo a conocer, si es que esto fuera posible? Martin plantea la pregunta en estos términos: “¿Qué es lo real que necesita ser llevado a escena?”, y responde algo que nos resulta sumamente pertinente para la perspectiva del teatro comparado: “En cada ubicaci3n geográfica, tanto los directores y dramaturgos como los públicos teatrales tienen sus propias respuestas a esta pregunta. (...) Globalmente, el teatro de lo real tiene múltiples historias, legados estéticos, formas artísticas y objetivos sociopolíticos.” (2)

Pasemos entonces a ver algunos ejemplos de esto.

Vivi Tellas: *Rabbi Rabino*

Como mencionamos en la primera parte, el *Proyecto Archivos* de Vivi Tellas es definido por ella como una experiencia de teatro documental. Entre otras particularidades

de su poética directorial, sus *Archivos* tienen el rasgo distintivo de presentar en escena a intérpretes no profesionales, a *personas reales*.

Me interesa cederle la palabra nuevamente a Carol Martin para que complete la descripción del trabajo de Tellas porque me resulta una suerte de intento de *crítica comparada*. Considero intrigante conocer cuál es la mirada que alguien tiene desde afuera de esta artista local, sobre todo cuando es alguien que se ha propuesto recopilar experiencias paradigmáticas del teatro de lo real en distintos lugares del mundo.

El trabajo de Vivi Tellas no se parece a ningún otro trabajo en Argentina. Ella tiene más en común con el Rimini Protokoll en Alemania y con la obra basada-en-la-realidad [*reality-based* de Richard Maxwell en Estados Unidos. Como Tellas está interesada en el umbral entre lo real y lo teatral, ella pone en escena tanto lo cotidiano como lo extraordinario de la vida diaria. En composiciones cuidadas, personas reunidas por la familia, la profesión o el trabajo son llevadas al escenario como ellas mismas. El foco de Tellas no está puesto en si es siquiera posible o no estar en escena como uno mismo sino en todo el proceso de llevar a quienes invita al escenario. La gente común y los mundos reales a los que pertenecen son su objeto. Estos mundos son para Tellas archivos vivientes articulados en rutinas diarias, imágenes, formas de ser, hábitos de interacción, experiencia, conocimiento y textos. (...) El resultado está en algún punto entre la autobiografía, la biografía y el documental. (...) Para Tellas, los mundos que los individuos tienen dentro de sí son como un mundo de ready-mades: de objetos encontrados o, más precisamente, de objetos seleccionados. Estos mundos no son aleatorios sino seleccionados por su teatralidad inherente. (11-12)

Rabbi Rabino fue estrenada en Nueva York enero de 2011 y llevó a escena a Moses Birnbaum y Hyman Levine, dos rabinos neoyorquinos *reales*. Como sucede en general en el Proyecto, el proceso comenzó con las entrevistas para la selección de los participantes y continuó con sesiones de ensayos, varios de los cuales también fueron parecidos a entrevistas en las que los futuros *intérpretes* contaban cosas de su vida, mostraban las pertenencias que habían elegido compartir (sus fotos, sus objetos queridos), y Tellas iba profundizando en sus relatos mediante preguntas. Así comienza a aparecer el material en base al cual se va armando la *dramaturgia* de las obras. Se improvisan escenas, se prueban y descartan maneras de contar las historias, se incorporan cosas que van apareciendo en el proceso. En cuanto a la puesta en escena, *Rabbi Rabino* mostró algunos elementos clásicos de los *Archivos*: la mesa de trabajo donde los *intérpretes* tienen todos sus *documentos*, el reloj en la pared que nos recuerda el paso *real* del tiempo, la sucesión de cuadros dedicados a distintas acciones o temáticas, la mirada a público recurrente, el tono lúdico general (propio del “jugar a ser actores y a hacer teatro”). Luego hay muchos componentes específicos: los chistes judíos, los cantos, los rezos o la escena en la que actúan su versión escénica en simultáneo de la película muda de *Los diez mandamientos* (1923) que se proyecta en la pantalla. Al igual que en *Mujeres Guía*, la obra incluye el intento de representación de una escena de un texto dramático. En este caso, de *Cyrano de Bergerac*. Y digo “intento” porque ellos dicen “We are going to *try* to make a scene from...” (al igual que las guías dicen “vamos a *tratar* de hacer Medea”). La obra termina, al igual que todos los *Archivos*, con una invitación a bailar un ratito y a compartir una picada temática en la que el público puede dialogar con los intérpretes en el espacio escénico.

Un primer esbozo de respuesta a las preguntas que quedaron planteadas en la introducción (I) ¿Qué es lo *real* para esta obra? En principio, los nombres, la profesión, muchas de las anécdotas, muchos de los objetos. Luego, la realidad de la escena, de las acciones que evidencian su estar-haciéndose, la improvisación de ciertos cuadros. También

se ven como reales ciertos marcos socio culturales que atraviesan el retrato de los mundos a los que cada Archivo remite. Finalmente, la generación de un espacio de intercambio en el que los intérpretes terminan de revelarse como *personas reales*, que conversan, que corroboran y completan las historias contadas.

¿Y cómo se hace arte con estos elementos *reales*? Llevando a escena a los protagonistas, favoreciendo una situación de intimidad que potencie el vínculo y la sensación de contacto directo entre intérpretes y espectadores, dosificando esos *momentos reales* mediante una estructura de cuadros que los intercala permanentemente con elementos propiamente escénicos, como la música o las *proto-representaciones*, en una suerte de *juego posdramático*.

Lola Arias/Stefan Kaegi/Gerardo Naumann: *Ciudades paralelas*

Pasemos al segundo ejemplo. El festival *Ciudades paralelas*, que comenzó en Berlín en septiembre de 2010, llegó a Buenos Aires en noviembre y diciembre del mismo año. En él, directores de los distintos países involucrados prepararon una propuesta cada uno para realizar una obra/intervención en algún espacio funcional de la ciudad. La obra debía ser “transportable”, ya que el mismo concepto se montaría de nuevo en cada ciudad. Los lugares finalmente elegidos fueron: la biblioteca, el hotel, la fábrica, el centro comercial, la casa, la terraza, la estación de trenes y el tribunal. En ninguna de las obras hubo actores propiamente dichos. En líneas generales, fueron intervenciones urbanas estructuradas de tal modo que los participantes fueran los actores, o al menos los testigos activos responsables por dar forma a su propia experiencia. El foco principal estaba puesto en propiciar una reflexión sobre nuestros modos de estar en la ciudad, de actuar en ella, de mirarla. Patrick Primavesi dice lo siguiente al respecto. “Los diferentes recorridos, que enlazan estos lugares en las escenificaciones, duran algunas horas. Es un lapso en el que la percepción de la vida cotidiana cambia y la ciudad puede experimentarse como una gran puesta en escena. Es así como cada producción, y el proyecto en conjunto, formula interrogantes fundamentales, presenta lo cotidiano bajo una nueva luz o revela facetas desconocidas de la vida urbana. A diferencia del teatro de calle, aquí se trata de experimentar de forma nueva el teatro del día a día urbano que tiene lugar a toda hora” (Primavesi, 2010: 45)

Quisiera detenerme muy brevemente en dos de las obras como para ilustrar la propuesta. Primero, *Mucamas*, de Lola Arias. Partiendo de entrevistas con el personal de limpieza de la cadena de hoteles Ibis, Arias seleccionó a cinco participantes y creó en base a sus historias una *instalación* distinta en cada una de las cinco habitaciones que el (espectador) debía recorrer en soledad. Al final, una de las mucamas pasaba a buscarlo por la habitación y lo llevaba a recorrer la parte de servicio del hotel, la parte habitualmente *invisible*; invisible como las mismas mucamas. Un componente social muy fuerte aparecía en esta obra. Asomarse a estos mundos personales era asomarse a las diferencias que existen en la sociedad y que la mayoría de la gente sólo ve a medias (cuando no elige ignorarlas por completo). Comparando las experiencias de Berlín y Buenos Aires, Arias explica que “si en Berlín *Mucamas* mostraba la vida paralela de los extranjeros que escaparon de una guerra o de una crisis económica, en Buenos Aires, la obra hace visible la vida de estas mujeres invisibles que llegan todos los días del conurbano para limpiar las huellas de la intimidad ajena” (Arias, 2010: 19)

Dirigirse “al lugar de los hechos”, asomarse a lo usualmente invisible y darle la palabra a quien en general no la tiene hace que emerjan con fuerza los secretos de las injusticias entre las grietas del asfalto urbano. Era muy potente también el modo en que la obra te ponía en la situación (algo incómoda) de entablar una conversación con una desconocida de quien sin embargo uno acababa de conocer detalles muy privados y que, por otra parte, estaba trabajando mientras uno estaba en mitad de la tarde, en horario laborable, disfrutando de una innovadora experiencia artística. Sentí que este tipo de puestas-en-situación tenían la fuerza política de confrontar al espectador no sólo con realidades que tal vez no conoce sino con sus propios prejuicios y modos de actuar, ciertamente impactados por su pertenencia de clase (con toda la complejidad que pueda tener esta perspectiva).

La otra obra que avanzaba incluso más decididamente por esta senda es *Fábrica*, de Gerardo Naumann. En ella una combi llevaba a un grupo de espectadores hasta una fábrica que en Buenos Aires fue la de Cera Suiza, en Munro. Unas cuadras antes de llegar “pasamos a buscar” a la empleada de limpieza, que ya en el camino nos fue contando desde el auto en el que va con su marido cosas de su vida y su trabajo mediante un *handy*. Llegando a la fábrica ella concluyó su parte del recorrido limpiando la recepción y allí nos pasó a buscar un obrero del sector de las máquinas. Luego el capataz, al que le siguió un administrativo, después la secretaria del jefe y finalmente el jefe que nos habló desde el teléfono con un mensaje grabado. La sincronización del recorrido es precisa y los relatos están bastante estructurados. Alrededor, otros obreros, otros empleados administrativos. Un día más en la fábrica; uno *simplemente* lleno de gente con auriculares como fotomontada, implantada, incrustada en un escenario que no conoce y que mira con interés y asombro, aunque no sabe realmente cómo debería reaccionar. Esto dice Naumann acerca de la obra:

Fábrica es una obra parasitaria. La obra se hace durante el tiempo de trabajo, con la fábrica funcionando. La obra y el trabajo real se superponen. Me importaba reproducir las reglas del trabajo, no contarlas. Me gusta pensar las obras para un uso doble o múltiples usos. Mientras la fábrica usa a los trabajadores para hacer autos, la obra los usa como actores. Así, el trabajador tiene más de un uso; los sistemas de reglas se ramifican, se vuelven más complejos. El espectador no sabe muy bien en qué obra está. (...) Siempre pienso las obras como viajes. En esta obra, los viajes son dos. El viaje físico: abandonar el centro de la ciudad para ir hasta el margen. Y el viaje sociológico, histórico-político: atravesar la pirámide social. El viaje hasta la periferia se hace con los otros espectadores en un bus construido en alguna fábrica. El otro se hace en soledad y sin vehículo.” (Naumann, 2010: 52)

¿Qué es lo real en estas obras? Antes que nada, los lugares, la ciudad. Luego, cuando los hay, los intérpretes con sus historias (se repite cierto componente biográfico). Y los modos de funcionar de unos y otros como miembros de una sociedad con lugares determinados.

¿Cómo se hace arte con estos componentes reales? Por un lado, desafiando las fronteras de los espacios destinados al arte y de las distintas artes entre sí, ocupando nuevos lugares con estas *site-specific performances*. Por otro, generando situaciones en las que se producen *contactos directos* de distintos tipos (persona-persona, persona-lugar, etc.), apelando a la potencia de aquella obra que el espectador mismo *se agencia* al elegir cómo actuar. Y, lo que me parece muy interesante, manejando una sutil diferencia entre *literalidad* y *explicitación*: el obrero cuenta su historia, el capataz la suya, el jefe la suya. Allí veo cierto nivel de literalidad. De ellas (de lo que la dramaturgia ha hecho con ellas) se desprenden condicionamientos y relaciones sociales sobre las que se han escrito tratados de

todo tipo. Sin embargo, no se refuerza redundantemente aquel componente político que tácitamente existe en la obra con referencias explícitas a esa X omitida de la ecuación.

Rabih Mroué: *The inhabitants of images*

Para terminar, unas pocas palabras sobre este trabajo del artista libanés Rabih Mroué. La *conferencia-performance*, como él la llama, se estrenó en 2008 y pudo verse en Buenos Aires en una única función en el Centro Cultural de la Cooperación en agosto de 2011.

Mroué es frecuentemente señalado como alguien que hace “arte político”. ¿Y qué es lo político de su arte? Por un lado, aquello que cuenta sobre la vida histórica y política de su país, entre otras cosas. Pero sobre todo, su forma de mirar y de invitar (también tácitamente) a reflexionar sobre nuestros modos de existir en la ciudad y de analizar lo que vemos a nuestro alrededor.

La escena de *The inhabitants of images* es simple: él en un escritorio con su computadora, un micrófono y un vaso de agua, y una gran pantalla en la que puede verse una presentación que combina un diseño cuidado con un humor sutil (al igual que la dramaturgia de sus palabras). La obra se estructura en tres capítulos. En el primero, Mroué analiza un poster que fotografió en la calle y que muestra un imaginario encuentro entre dos líderes pan-arabistas (el egipcio Nasser y el libanés Hariri). En el segundo, se dedica a los afiches de los mártires del Hezbolá que están desplegados en serie a lo largo de algunas avenidas en Beirut. Cada uno de estos capítulos dura 25 minutos. Por último, dedica un capítulo más breve a unos videos grabados regularmente por los mártires del Partido Comunista del Líbano antes de una misión suicida (a los que se dedica más extensamente en *Three posters (2000)*).

Todas sus reflexiones combinan un abordaje político y con un estético de los objetos a los que se dedica, y ambos abordajes siempre se ven atravesados por la perspectiva autobiográfica del artista-observador que va dando cuenta de las revelaciones que fue encontrando en su investigación artística.

¿Qué es lo real en esta experiencia? Lo más evidente, las fotos, los recortes, los videos, los nombres, las referencias a partidos políticos, a movimientos fundamentalistas, a episodios históricos. Lo no tan evidente, su propia experiencia de artista-testigo, de artista-analista, de hombre comprometido, de performer conferencista que da testimonio de su propia mirada.

¿Cómo hace arte con esto? Pensando nuevos formatos interdisciplinarios que, como en el caso de la *conferencia-performance*- combinan las posibilidades de las nuevas tecnologías (como el diseño visual y la proyección) con los recursos escénicos más elementales: la presencia, la mirada, la voz, la palabra. Y sin temerle a la literalidad, confrontando directamente aquellos temas de la realidad que lo movilizan, pero proponiendo un discurso teñido de un componente lúdico, con una dramaturgia que propone al espectador un viaje de estados, una dinámica de reflexión permanente acompañada del goce del humor o el silencio.

Para terminar esta segunda parte, una breve observación a modo de conclusión. Como el trabajo de Mroué en particular, el *teatro de lo real* en general parece llevarse bien con la analogía del viaje. Un viaje en tren con estaciones. Un espacio para desplazarse a un

ritmo diferente, el ritmo que posibilita el arte, por una realidad que es *algo real* sin serlo nunca del todo. Para mirar por la ventana y reflexionar sobre lo que se ve al tiempo que se reflexiona sobre cómo se mira.

Palabras finales

Espero haber podido dar cuenta, en ambas partes del trabajo, del recorrido de una investigación impulsada por la traducción, principalmente, de textos teóricos dedicados al análisis teatral. El objetivo ha sido doble. Por un lado, compartir algunos fragmentos de las traducciones realizadas, con la esperanza de que puedan constituir un aporte para el debate de las experiencias teatrales a las que me he dedicado especialmente. Por otro, brindar un *caso* que ejemplifique, en el marco de la reflexión crítica sobre la traducción teatral, la productividad y necesidad de la articulación complementaria entre traducción y teatro comparado.

Bibliografía

- Arias, Lola, 2010. "Mucamas de hotel. Sobre las huellas de la intimidad", en Revista Ñ, Buenos Aires, 4/12/2010
- Brownell, Pamela, 2009. "Investigaciones, Archivos y Expedientes: una reflexión sobre el concepto de teatro documental a partir de un recorrido por algunos casos paradigmáticos de la escena local internacional". Ponencia presentada en el *IV Congreso Internacional Argentino de Teatro Comparado*, Noviembre 2009, Tandil, Buenos Aires (Actas en prensa)
- Catani, Beatriz, 2007. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Buenos Aires: Artes del Sur
- Dubatti, Jorge, 2008. *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel
- Dubatti, Jorge, 2009. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue
- Favorini, Attilio, 1995. "Introduction. After the Fact: Theater and the Documentary Impulse", en A. Favorini (Ed.), *Voicings. Ten Plays of Documentary Theater*. New Jersey: The Ecco Press
- Hammond, Will y Steward, Dan (Eds.), 2008. *Verbatim Verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon Books
- Martin, Carol, 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Palgrave Macmillan
- Naumann, Gerardo, 2010. "Acerca de la concepción de *Fábrica*", en *Otra parte. Revista de letras y artes*, verano 2010-2011
- Nochlin, Linda, 1991. *El realismo*. Madrid: Alianza editorial
- Primavesi, Patrick, 2010. "Fantasmas en camino", en *Otra parte. Revista de letras y artes*, verano 2010-2011
- Saison, Maryvonne, 1998. *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris-Montreal : L'Harmattan
- Sánchez, José Antonio, 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros
- Weiss, Peter, 1976. "Notas sobre el Teatro-Documento", en *Escritos políticos*. Barcelona: Editorial Lumen

