

Del drama al teatro en la posmodernidad From drama to theater in postmodernism

Mg. Ruben Dario Zuluaga

Licenciado en Artes Escénicas y Magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas.
Docente y Director de la Revista Colombiana de las Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

E-mail: ruben.zuluaga@ucaldas.edu.co

Resumen:

El artículo explora la evolución del teatro dramático hacia formas posdramáticas. Caracteriza el nuevo teatro y expone sus principales postulados, sus orígenes y razones radicales contra la tradición expresada en el teatro. Plantea las rupturas con el viejo teatro, pero también lo que permanece y se consolida en las nuevas visiones. Finalmente se definen las características principales del nuevo teatro, su postura frente a la realidad y la ficción, el engaño y la falsificación expresada en el drama; además se explora brevemente el concepto de mimesis en el teatro llamado posdramático desde la perspectiva de Hans-Thies Lehmann.

Palabras claves:

Teatro, dramático, posdramático, ruptura, realidad, Ficción.

Abstract:

The article explores the evolution of dramatic theater to post dramatic forms. It characterizes the new theater and exposes its main tenets, its origins and radical reasons against the tradition expressed in theater. It faces the breaking points with the old theater, but also what remains and is consolidated in the new visions. Finally, the main features of the new theater are defined, its stance towards reality and fiction, deception and forgery expressed in drama; it also briefly explores the concept of mimesis in the theater called post dramatic from the perspective of Hans - Thies Lehmann.

Key words:

Theater, dramatic, post dramatic, breaking point, reality, fiction.

Recibido 1/7/15. Aceptado 16/3/2016

En términos cronológicos se entiende la posmodernidad como una época que tiene sus inicios a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI; también como una época en la que ya es imposible, según Vattimo, concebir la historia como un discurso unitario y donde desempeñan un papel muy importante los medios de comunicación, no porque vuelvan la sociedad más consciente o más ilustrada; por el contrario, la hacen más compleja y caótica; y precisamente en ese caos reside su posibilidad de emancipación. (Cfr. Vattimo, 1994, pp. 12-13)

Los medios de comunicación favorecen la multiplicación de imágenes del mundo, según Vattimo, y estas van en contra de una realidad sólida, unitaria y estable. Y el carácter emancipador de esta pérdida de la realidad única, libera una multiplicidad de racionalidades “locales” y demuestran que no solo existe una forma de humanidad verdadera que pueda realizarse:

La liberación de las diversidades es un acto por el cual éstas ‘toman la palabra’, se presentan, es decir, se ‘ponen en forma’ de manera que pueden hacerse reconocer, algo totalmente distinto de una manifestación irracional de la espontaneidad (Vattimo, 1994 p.17)

En general el pensamiento posmoderno pone en cuestión a los padres del pensamiento moderno (Descartes, Locke, Kant), respecto de conceptos de verdad, racionalidad, justicia, libertad, entre otros. En este sentido plantea Carlos Alberto Ospina:

Es por esto que cuando Lyotard, en la década de los 80 habló de “la muerte de los metarrelatos”, caracterizó el movimiento que hoy conocemos como posmoderno que procura pensar el mundo en otro sentido diferente al que ofrecen la ciencia moderna y la metafísica que habla de un ser estable y fijo y de verdades absolutas y eternas. (2015, p.138)

Plantea entonces Ospina que lo posmoderno es el “nuevo espíritu plural” frente al modelo racionalista y único que se instaura en el siglo XVII y recupera para el término moderno el significado de lo distinto.

Los griegos tuvieron su pensamiento y formas culturales modernas, encarnadas en la tragedia de Eurípides, en la comedia de Aristófanes; en la filosofía de Aristóteles en un momento, y en otro, la de Epicuro; el Renacimiento fue lo moderno frente a la época medieval a la que tachó de oscura, supersticiosa y falsa; la ciencia y la filosofía del siglo XVII fue el pensamiento moderno frente al modo cualitativo que aún tenía el Renacimiento para ver el mundo; y ahora, según la tesis, “lo posmoderno” es lo más actual de lo moderno (Ospina, 2015, p.140)

En realidad –dice Ospina– lo posmoderno es el conjunto de estrategias que en nuestra época usamos para darle la palabra a miradas que han estado marginadas, por la postura moderna, como otras posibles aproximaciones a la “verdad” de las cosas. Es el intento de superar los puntos de vista superlativos y exclusivos sobre el mundo, para que la pluralidad también se admita como instancia interpretativa de la experiencia humana (cfr., *ibid.*). En relación con el teatro, la nueva tendencia se denomina posdramática, porque se refiere justamente a las nuevas formas que entran en conflicto con las tradicionales, expresadas en el teatro dramático, desarrollado específicamente en la modernidad.

El teatro posdramático

Una visión del teatro posdramático apenas se está consolidando. Lehmann es uno de sus teóricos más reconocidos, cuyo libro “El teatro posdramático”, es una de las fuentes centrales del presente capítulo. En él se documenta el proceso vivido por esta nueva tendencia, desde la crisis misma del teatro dramático, en un periodo realmente corto, pero de una gran intensidad.

Actualmente no existe un único fundamento que recoja los postulados de esta tendencia estética, pues su concepción misma preconiza un importante nivel experimental, enfocado en la presencialidad, la inmediatez y “el aquí y el ahora”; por lo tanto, es un movimiento muy dinámico y sorprendente.

El teatro posdramático tiene sus orígenes en las formas de creación teatral surgidas desde los años 70 en Europa y Estados Unidos, que tuvieron su reflejo en el resto del mundo, no solo por la circulación de los artistas y sus obras o proyectos, sino porque algunos grupos de otras localidades incursionaron en dicha experimentación. Para estas nuevas tendencias la comunicación sensorial con el espectador está en el centro de su interés.

Lo importante para el teatro posdramático no es la estética de la producción, sino la estética de la recepción. Vale más lo que le pasa al espectador, que el esfuerzo que hace el operador o actor para comunicarse. La prioridad es que le pasen cosas contundentes al espectador, sensaciones y pensamientos propios. El acontecimiento debe ser eficaz, lo que busca es despertar sentido, para que se quiera dar sentido.

En el teatro posdramático no hay historias que entender, mientras que el teatro dramático busca un acuerdo en la historia que narra, porque exige una lectura intelectual. Según los nuevos postulados, cuando el espectador espera entender algo, eso no le permite que le pase nada; mientras que cuando el espectador no entiende le suceden cosas más interesantes que cuando cree entender.

Jorge Dubatti (2005) define el teatro posdramático y, a modo de:

Instrumento inicial de trabajo, como tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto ni contenido en el texto dramático. [...] el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. La escena hará visible el lugar de la palabra y el acto de la enunciación como presencias marcadas que entran en tensión con el resto de los elementos que habitan la escena. (p. 122)

La escena preparada en el ejercicio posdramático, se hace con la intuición y con el deseo, no es posible la repetición de esquemas. El director se sorprende con lo nuevo de cada presentación. La intuición y el deseo se emplean para obtener material para el dispositivo escénico, cuando se revisa y se marca, se evalúa. Desde la óptica del director, la intuición guía el diálogo con los operadores y el deseo funciona para la evaluación.

Una de las formas de defender el valor de lo existente en el teatro ha sido la potenciación de lo performático, de la acción presente, del teatro como lugar de encuentro. Recuperar el valor de la corporalidad, del encuentro, oponer la cultura de lo viviente a la cultura del espectáculo, ha sido una búsqueda constante en el teatro reciente y la crítica ha tratado de reformular sus enfoques para incluir esta dimensión en su reflexión estética y política. (2003, p. 125)

El teatro de la presentación tiene en cuenta la palabra, para reinstalarla y darle otro valor, al mismo nivel de los otros lenguajes. Utilizar la palabra y la presencia, en términos de sus teóricos, como un acto de resistencia.

El nuevo teatro busca “una comunicación sensorial con el espectador y el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, desde el cuerpo del actor hasta el cuerpo de la palabra” (Cornago, 2005, p. 133).

Esta nueva tendencia teatral persigue el reencuentro con las artes y niega la literatura como determinante de su discurso y elabora otra noción de texto teatral. Reconfigura su estructura al margen de la fábula con suspenso e intriga.

El personaje, para el teatro posdramático, no entra en categorías psicológicas muy definidas, pues el ser humano también pierde el centro y se perturba el sentido tradicional de la narración. De la misma manera, este teatro no es progresivo, privilegia lo fragmentario, lo múltiple y lo contrapuesto, le interesan los intersticios entre las imágenes, y procura impactar al espectador estimulando su imaginación y ampliando su visión.

El teatro posdramático se separa de la televisión y el cine, medios más propios para contar historias. Desde esta perspectiva al teatro le quedaría otra tarea en relación con el público y es despertar su deseo de sentir, de emocionarse, sin que lo importante sea entretenerlo con historias contadas en la lógica dramática.

En general, el teatro entra en la lógica posmoderna, cuando cambian radicalmente estructuras y contenidos y el espectador es asumido en una nueva perspectiva, sin el afán de aleccionarlo a través de fábulas, e incluso con el interés de extraviarlo en relación con lo esperado y no ofrecerle nada para su entendimiento. El artista posdramático no quiere comunicar un sentido específico y lo que busca es despertar los sentidos del espectador, conmoverlo con un gesto, una palabra o un decorado. Allí todo sucede, en un acontecimiento en tiempo real. El afán posmoderno es recuperar el presente y específicamente vivir en el teatro una aventura sensorial; en un espacio donde el acontecimiento banal o profundo, se presenta siempre con un interés renovado y contundente para el público.

De lo dramático a lo posdramático

El teatro posdramático, dice Lehman, no existe *más allá* del drama, desvinculado de él y, de manera más precisa, se entiende como: “...desarrollo y florecimiento del potencial de la desintegración, el desmontaje y la deconstrucción dentro del drama mismo.” (Lehmann, 2013, p. 76-77)

El teatro dramático sufre una serie de etapas para llegar al teatro posdramático; se divide, se descompone, se piensa a sí mismo. Su discurso empieza a tomar forma desde finales del siglo XIX, pasando por los diversos movimientos vanguardistas y de forma importante las irrupciones de los años cincuenta y sesenta, hasta las formas propiamente posdramáticas del siglo XX.

La nueva tendencia del teatro pone sobre el escenario la discusión sobre lo que es propiamente teatro y lo que es literatura dramática, sus diferencias y hostilidades. La dimensión poética, propiamente literaria, marca distancias incluso con la fisicalidad del teatro. Lo dramático se aleja del teatro, porque se enfoca solo en el texto y se olvida de los

medios propios del teatro; por esta razón el drama se distancia del teatro como concepto amplio.

Ahora la pregunta no es cómo una puesta en escena puede corresponder con un texto que marque la pauta, que defina el ordenamiento y jerarquice la estructura. En la nueva tendencia el teatro va hacia el fragmento y la parte, renuncia a la lógica espacio-temporal dramática y corre el riesgo de confiar en los impulsos individuales, en encontrarse con las otras artes y generar formas híbridas. Se descubren entonces otras posibilidades escénicas y el actor, ahora performer, sobrepasa los esquemas de las formas basadas en el drama.

La mayor crisis del teatro dramático sucede cuando se empieza a cuestionar la orientación segura de creer que a cada texto le corresponde una puesta; entonces el teatro inicia un ciclo de experimentaciones mediante las cuales cada texto podría tener múltiples versiones, según la interpretación, los recursos y el enfoque estético que quisiera dársele.

El drama, en su afán de ser espejo de la vida, encarna la dialéctica humana, allí el diálogo y el conflicto son aspectos de vital supremacía:

La esencia dialéctica del género (diálogo, conflicto, solución/desenlace, la extrema abstracción de la forma dramática, la exposición del sujeto en su conflictividad) permitió al drama un distinguido papel en el canon de las artes. Así pues Szondy atribuye la dialéctica al género del drama y de la tragedia y diversos teóricos marxistas confirmaron el drama como una encarnación de la dialéctica de la historia. (Lehmann 2013, p.68)

Además de ser dialéctico el drama, según Aristóteles, también es lógico, pues debe guiarse por unas prescripciones, que describe en su libro “La poética”, todas las cuales establecen cierta analogía con la naturaleza. Pero, por contraste, en la medida en que durante el siglo XX se establecen teorías sobre el inconsciente y la fantasía también como realidades propias de la cotidianidad, el drama se queda corto en su afán racionalizador y generador de sentido en historias lógicas y comprensibles.

Tradicionalmente se ha definido el drama como acción y ligado a ella, el entretenimiento y el suspenso; la acción progresiva, el cambio, el desenlace, son aspectos intrínsecos al drama, son parámetros inherentes al concepto y con una larga tradición en el arte de la representación. Esto también es lo que se espera del divertimento derivado del cine y la televisión. Se entiende, en general, lo dramático, como generador de expectativas.

En una revisión histórica puede determinarse que todavía en el Renacimiento se conservan otras formas del lenguaje, que el teatro burgués elimina en su interés de imponer el texto literario:

Así, la relación todavía presente en el teatro representacional barroco entre el texto y las formas del discurso musicalizadas, los gestos dancísticos y la decoración ostentosa y arquitectónica desapareció en el teatro literario burgués: el texto impuso su dominio como dador de sentido, al cual debían servir los otros recursos teatrales controlados por la cautelosa autoridad de la razón (Lehmann 2013, p.82)

Continúa planteando Lehmann que el drama es una propuesta estética que tiene implicaciones profundas en otros niveles sociales e incluso cognitivos al presentar un modelo de hombre que decide y actúa según unos principios y expresa su realidad mediante el diálogo escénico.

El drama como espejo de la sociedad, en su mimesis esencial del mundo, encarna personajes, representa conflictos sociales e individuales; además se expresa en poéticas particulares, con las características propias del género, representando un mundo que el espectador identifica como real.

Rupturas con el teatro dramático

Contra el teatro burgués, que preconiza valores propios, como valores universales, en el siglo XX, Bertolt Brecht, con su teatro épico, es de los primeros que rompe con el teatro dramático, llamado por él "aristotélico", donde la literatura dramática, como herencia del pasado ya no es lo fundamental y entra de manera importante la imagen definida en su corpus teórico como "Gestus"

Para Brecht la expresión física y gestual está directamente vinculada con una actividad económica y con una procedencia social, pero además el autor también se pregunta por la consciencia en el teatro y estimula una estética racionalista, pedagógica, donde el espectador y su contexto social adquieren una importancia fundamental. La crítica fundamental al naturalismo se enfoca en denunciar su carácter compasivo, más afín al lamento y a las lágrimas que a la transformación de la realidad social.

Sin embargo, tanto el teatro épico como el teatro del absurdo, a pesar de plantear rupturas importantes con la tradición teatral, se mantienen en niveles de representación, creando universos de ficción y así representan continuidad con las formas dramáticas.

Lehmann, citando a Kirby, ubica los inicios del teatro posdramático en el teatro simbólico:

El teatro posdramático tuvo sus inicios en el simbolismo (teatro estático), en lo que denomina como vanguardia hermética, que se desarrolla de un modo paralelo, si no anterior a estas estéticas de la provocación. (Lehmann 2013, p.100)

Con relación a las estéticas de la provocación (futurismo, dadaísmo y surrealismo), es importante ubicar la representación de "Ubú Rey" de Alfred Jarry en Paris en 1896, como el escándalo que dio pie a las vanguardias en el teatro. A partir de la obra se establece una ruptura con la tradición en aspectos esenciales de la escritura dramática y la puesta en escena. Con la expresión "Merde" se da inicio a la obra, que será el punto de partida de movimientos como el Dadaísmo, el Surrealismo y el teatro del absurdo.

Más tarde surge la estética simbolista, con Maurice Materlink (1900), su principal exponente, la cual se aparta del mundo burgués y sus principios, y gira hacia adentro, hacia un enfoque más privado. Es un teatro que niega la acción y experimenta en otros campos como la iluminación, la tramoya y en general en la producción efectos derivados de la poética del texto y el estatismo. El teatro estático juega con el tiempo y rechaza su idea progresiva, para expresarlo solo como el instante en que se vive.

El simbolismo en el teatro se expresa fundamentalmente con la poesía y disuelve la tradicional unión entre texto y escena, es decir, el texto que se expresa en acciones correspondientes. Este teatro quieto, contrario al llamado aristotélico, no se desarrolla con acciones realistas. Materlink, dramaturgo poético, se niega al realismo y expresa su fuerza y vitalidad en otros lenguajes a los que intenta recuperarles su fuerza comunicativa.

De manera similar Tadeus Kantor (1940), pionero del teatro posdramático, anima objetos, espíritus, fantasmas y presenta un teatro de la muerte, absolutamente existencialista y enigmático, por lo tanto sus obras tienen muy poco texto y el que existe es incomprensible.

Los dos autores anteriormente citados pueden relacionar la mimesis no en la humanidad de actores o personajes, pero si en la animación de objetos, ambientes y voces de muertos o espíritus, todos ellos que vienen de otros mundos y hacen presencia en el aquí y el ahora.

De esta manera, el teatro posdramático propone un cambio radical en la estructura dramática:

En el nuevo teatro (posdramático) no se habla de “acción”, sino de “estados” y no se habla de “dinámica dramática” sino de “dinámica escénica”. El estado es una figura estética del teatro que muestra una figura, más que una historia, aunque actúen en ella actores vivos. Muchos artistas posdramáticos vienen de las artes plásticas. (Lehmann 2013, pp. 119-120)

Las artes plásticas hacen un gran aporte al teatro desde lo visual, enriquecen un panorama completamente afectado por el logos evidente de la palabra y desde lo visual se contribuye a la conmoción del espectador. Así la plástica, la música, la danza y otros tipos de lenguaje, contribuyeron a enriquecer el género dramático y a dar al teatro una expresión de mimesis más amplia, más compleja, que no se identifica con una simple imitación de la realidad.

Según Lehmann (p.121) el nuevo teatro valora la escena en sí misma y se desvincula del aspecto ceremonial de acrecentar la atención, desprendida de toda referencia religiosa o de culto. Y en este sentido se mantiene el teatro en la misma pretensión del teatro dramático, que en general tampoco pretende ser una ceremonia religiosa o de culto.

El aspecto estructural del tiempo es crucial en el nuevo teatro, pues su idea de progresión, de presente continuo, el ambiente con el juego de las imágenes y su extrañamiento, es más importante que contar historias preconcebidas y por ello también busca generar una permanente interpretación. Tal vez por ese ritmo peculiar, vertiginoso o lento, que define su estructura, es que algunos filósofos denominan este teatro como energético o lo relacionan con el campo de la energía.

El teatro posdramático recibe una importante influencia de los movimientos surrealistas, para los que el sueño se ofrece como modelo no jerárquico de creación estética. Desde esta perspectiva el sueño como idea inspiradora abre otras posibilidades al teatro, menos rígidas que la representación de un texto venido de la tradición. Si un teatro puede pensarse en la equidad de los lenguajes e incluso sin texto verbal, entra en las consideraciones del teatro posdramático; la presentación, el acontecimiento que incluye al espectador, la comprensión aplazada y una percepción más de energías que de información, son las características comunes.

¿Que permanece de la tradición en el teatro posdramático?

Ante el distanciamiento tan radical que se plantea entre el nuevo y el viejo teatro, me parece importante hacer un paralelo y establecer qué permanece, después de todo lo que se elimina en la nueva tendencia:

La figura del director escénico cobra mayor importancia en el teatro posdramático. Así desaparezca el actor y el personaje, para que entre en vigor el operante, es el autor-director quien decide sobre los medios y la manera de ponerlos sobre la escena. Y así desaparezca el ser humano como protagonista de la escena, sigue siendo una decisión humana y su criterio estético el que define los medios, formas y estructuras a presentar.

De la misma manera el espectador es revalorizado en el nuevo teatro y sigue siendo, por ahora, la justificación de cualquier transformación que sufra el teatro. Desde la nueva perspectiva es más importante la estética de la recepción que la estética misma de la producción, pues vale más la manera como se impacta al espectador, que la preparación técnica o profesional del artista.

Se mantiene también en el teatro posdramático un interés en lo supraindividual, como en el teatro dramático, donde los niveles de abstracción, heroización y modelización del ser humano, son representados; lo supraindividual en el nuevo teatro se expresa en la manera de hacer relevancia de la presencia (como ser concreto y como especie) y en su realización teatral libre.

Los contenidos del teatro siguen siendo los mismos en términos generales, así sean tratados de manera diferente: los contenidos míticos de la tradición, los grandes relatos metafísicos, las pasiones humanas y las diversas narrativas derivadas de los acontecimientos macro y micro de la historia y la cultura. Se fortalece el desarrollo de los medios, pero finalmente siempre se evoca el interés público del teatro.

El cuerpo del actor o performer sigue teniendo una gran importancia, así no sea el protagonista o ser autónomo, como se supone en la estructura dramática. El espectador es un cuerpo como el operante y por ello la mayor potencia de mimesis está en él. Así el cuerpo no represente y se niegue al símbolo unívoco, en el nuevo teatro en su expresión laberíntica alcanza su mayor expresión.

Así mismo, el nuevo experimento se sigue llamando teatro y prefiere mantenerse dentro del género. Ni es plástica, ni video, ni musical, aunque su definición empieza a cambiar por su relación fáctica con la realidad. Se llaman teatro, uno de la representación y otro de la presentación.

También como factor de permanencia, el teatro en todas las épocas ha sido una fiesta, una expresión pública y por lo tanto sus temáticas mueven la opinión y el interés general. Por eso las vanguardias convirtieron el teatro en acontecimientos por excelencia para enarbolar sus banderas y expresar su posición contestataria en todos los sentidos. En ciertos aspectos de la Modernidad hay parecidos con lo posmoderno: teatro que responde a una época, y se podría decir que son características compartidas y que se mantienen más desarrolladas en las nuevas tendencias.

De la misma manera, como característica fundamental, se mantiene el teatro en vivo; incluso la nueva tendencia se fortalece como estructura temporal, en la cual “el aquí y el ahora” se convierten en criterios definitivos de verdad y realidad. Así la nueva tendencia utilice pantallas y pregrabados, estos están en función de un hecho escénico que crean un acontecimiento en tiempo real.

Características del teatro posdramático:

La parataxis / no-jerarquía.

“Un principio universal del teatro posdramático es la des-jerarquización de los medios teatrales...” (Lehmann, 2013, p.150)

De manera contestataria al teatro dramático, en el cual el texto preexiste al hecho escénico, el teatro posdramático pone todos los medios teatrales en la misma jerarquía, de tal manera que las impresiones del espectador no son ordenadas, ni tienen un sentido predeterminado; por lo tanto la atención del espectador es abordada de manera permanente y sostenida; así, los signos no son comprendidos de manera inmediata, sino que de manera latente se posterga su asimilación.

La simultaneidad

“Mientras que el teatro dramático se propone una ordenación de modo que, de entre todas las señales comunicadas en cada momento de una realización escénica solo se enfatice una que, además, se sitúa en el centro, en el teatro posdramático la valencia y ordenación paratácticas apuntan a una experiencia de la simultaneidad...” (Lehmann, 2013 p.152)

En la escena posdramática el espectador hace su propia selección y elección de lo que quiere seguir para estructurar un sentido, pero solo lo puede hacer acoplando fragmentos, porque como totalidad no es posible la percepción. Es una interpretación y reinterpretación constante que estimula la fantasía y la vital relación de los medios escénicos. La percepción es agobiada sin interrupción durante estos dispositivos escénicos. “De una manera sistemática se abruma el aparato perceptivo”. (Lehmann, 2013, p.152)

El juego con la densidad de los signos.

“En el teatro posdramático se convierte en una norma violar las reglas convencionales y el axioma más o menos establecido de la densidad de los signos. Suele haber o bien demasiados o bien demasiado pocos (...) Dialéctica entre plétora y abstinencia, abundancia y vacío”. (Lehmann, 2013, p.154)

El signo no se ofrece como síntesis, pero como es trabajado de manera laberíntica en el teatro posdramático, se hace cada vez más multívoco; pues se niega la acción convencional y se da pie a atmósferas enrarecidas, ambientes que pretenden comunicar estados energéticos. El silencio, la mudez y la lentificación del acontecimiento, contribuye a densificar y obstaculizar una comprensión total del hecho escénico. “En el teatro posdramático, una cosa es que los signos, como se ha explicado, no ofrezcan ya una síntesis, pero otra cosa es que puedan asimilarse en referencia a una actividad asociativa de carácter laberíntico”. (Lehmann, 2013, pp. 169-170)

La musicalidad

“En efecto la tendencia general a la musicalización (no solo del lenguaje) es un capítulo significativo del uso de los signos en el teatro posdramático” (Lehmann, 2013, p. 158)

Para el nuevo teatro la música se constituye en un medio esencial y estructural de muchas de sus escenificaciones, apoyándose en los idiomas mismos y en la emoción pura y dionisiaca que representa la música. Tal vez la música como signo contundente en la construcción posdramática, es una de las grandes diferencias con el teatro dramático, para el cual la música es un hecho externo, ambiental, un aditivo o agregado que nada sustancial significa.

Es altamente significativo el retorno de la música al teatro como un elemento esencial, que incluso se pierde en la antigüedad, cuando entra el dialogo, y la acción se hace más importante que el padecimiento del Dios o del héroe. Así lo advierte Nietzsche en los escritos preparatorios al *Nacimiento de la tragedia*, donde se resalta el aspecto musical entre los griegos, como el que aportaba verdaderamente el tono trágico al teatro:

Qué otra cosa fue originariamente la tragedia más que una lírica objetiva, una canción cantada partiendo del estado de determinados seres mitológicos, y, además, con el traje de los mismos. Al principio un coro ditirámico de varones disfrazados de sátiros y silenos tenían que dar a entender que era lo que le había excitado de tal modo: aludía a un rasgo, rápidamente comprensible para los oyentes, de la historia de las luchas y sufrimientos de Dioniso (1994, p.207)

Recuperar entonces la música como un aspecto estructural del teatro posdramático es entrar en consonancia con el espíritu griego en su concepción de la tragedia, para el cual era precisamente la música la que permitía en el espectador la compasión por el dios o el héroe. La música llega primero al sentimiento, mientras la palabra actúa primero sobre el concepto y puede en su largo camino no llegar al objetivo buscado. En cambio, dice Nietzsche: “la música toca directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende” (1994, p.2099)

Es necesario entonces destacar el interés del nuevo teatro de estructurar una propuesta escénica volviendo sobre sus medios, que pretende liberar ¿? el teatro del drama y renovarlo a través de la música, la plástica, la danza y en general las artes que puedan confluir en una propuesta escénica que como totalidad influya en el espectador y le hagan más sensible y creativo.

La dramaturgia visual

“Dramaturgia visual, no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica” (Lehmann 2013, p. 160)

El teatro posdramático en su pretensión de recuperar las demás artes para el teatro, ha tomado en la parte visual recursos de las artes plásticas, en formas, colores y decorados que han contribuido a fortalecer lenguajes y renovar la escena; de la misma manera la música y la literatura, en sus movimientos más experimentales, han contribuido de manera significativa.

La corporalidad

“El signo central del teatro, el cuerpo del actor, rehúsa servir como significante. En gran medida el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de la *corporalidad autosuficiente*, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencial gestual, en su

presencia aurática y sus tensiones transmitidas, tanto interiormente como hacia afuera”. (Lehmann 2013, p.165)

En el sentido corporal y como primeros aportes al teatro posdramático, la danza-teatro combinada con la palabra, ha hecho un importante aporte, pues le ha dado al cuerpo un lenguaje autónomo, de testimonio de la evolución humana, pues allí se condensa la historia colectiva y se afirma un testimonio, un reconocimiento del cuerpo como materialidad visible. El cuerpo humano no solo narra como individuo, sino como memoria colectiva de la humanidad. Es precisamente el gesto corporal el que nos permite y le da sentido a una lectura mimética del mundo.

La irrupción de lo real

“Lo que caracteriza la estética del teatro posdramático no es que suceda algo real como tal, sino su uso *auto-reflexivo*. Esta auto-referencialidad permite considerar el valor, el lugar y el significado de lo extra-estético en lo estético y, con ello, la desviación de este concepto”. (Lehmann, 2013, p.17)

El nuevo teatro no es representación, por lo tanto no se vive la ilusión de lo real, sino que hay un acontecimiento que se vive con el público denominado teatro de lo real, donde hay una estructura para percibir, donde hay algo real sensorial que solo se vive en el momento. La pregunta ambigua entre teatro y cotidianidad, es la constante tensión que no se define y que alimenta permanentemente como un estímulo creativo.

La distancia estética propia del teatro dramático, la cuarta pared, ya no existe en el teatro posdramático, pues lo que se genera es una situación real entre escena y público. Este carácter de lo real, a veces se presenta como meros juegos formales que caen en la trivialidad; sin embargo, los impresionistas mostraron el cambio entre los grandes temas y lo banal y así un teatro que dirige la mirada a lo simple, genera otra relación y provoca otros niveles de atención.

En este sentido el teatro posdramático adquiere el carácter inacabado de lo real; como un eterno proceso, es un acontecimiento y no una obra; como no es una acción de punto final, tampoco puede llamarse producto. El acontecimiento es energía pura que se activa entre el operador escénico y el espectador.

La situación o el acontecimiento

“Mediante el análisis de un teatro que revoca su carácter de signo y tiende a un gesto mudo, a la exposición de procesos como si quisiera dar a conocer hechos enigmáticos para un proceso desconocido, se alcanza un nuevo nivel en la pregunta acerca del uso de los signos en el teatro posdramático”. (Lehmann 2013, p.178-179)

Esta situación y acontecimiento referidos en el teatro, son aspectos de tipo existencial, que son inconmensurables, no definibles con antelación y que suceden o se provocan en forma real, no pretenden significar ni crear mundos ficticios. En este sentido, el elemento estructural denominado tiempo real o lo que define la expresión, “el aquí y ahora”, es lo determinante en este tipo de teatro, pues el acontecimiento auto referenciado, que habla de sí mismo, no remite a otros significados y es significativo puro. El acontecimiento da el carácter de algo que pasa en tiempo real entre la escena y los espectadores.

El teatro entre:

La realidad (acontecimiento) y la ficción (mimesis)

El cuestionamiento esencial del teatro posdramático al dramático, tiene que ver con lo que ellos llaman realidad y su opuesto que sería la ficción. Plantea Lehmann que:

La realidad del teatro y, sobre todo, del actor, su cuerpo, su carisma, aparece en primer plano para reemplazar el asunto ilusionista. La ilusión se debe quebrar y se debe remarcar el *teatro como teatro*. Se descarta la concepción de que la verdad podría estar oculta como una pepita en un envoltorio aparente. El teatro debe ofrecer verdad, así que tiene que darse a conocer y exponerse como ficción y debe hacerlo en su proceso de producción de ficciones, en vez de engañar sobre ello. (2013, p.185)

Se plantea aquí entonces un problema teórico que no queda muy despejado, donde los términos verdad, ilusión, apariencia, no quedan definidos muy claramente. De la misma manera, se supone que se engaña cuando se miente y esa mentira se da con relación a algún concepto de verdad preconcebido. Hay un problema grande con el concepto de verdad y de realidad que aparentemente solo están en un teatro que se presenta como teatro y quiebra la ilusión.

Hay una connotación en Lehmann al escribir sobre la ilusión un tanto moralista y con visos negativos al referirse al engaño y la falsedad y oponer a ello la verdad de la relación empírica con la realidad del aquí y el ahora.

¿La falsedad, el engaño mentiroso, se establecen con relación a que verdad? a la de la filosofía, a la de la ciencia. Porque desde la perspectiva de Cacciari, la falsificación es una virtud del arte frente al conocimiento univoco del discurso metafísico:

Ahora bien, según esta tradición, interrogarse sobre la verdad o la falsedad del arte no tendría ningún sentido. El hecho artístico no nos revela conocimientos, sino productos de la imaginación, que a lo sumo solo expresarían los límites o los 'días de descanso' necesarios, incluso los *lapses* de la actividad discursiva a los que el *logos* auténtico sería indiferente (2000, p.95)

Y, continúa planteando Cacciari, el arte tiene la capacidad de falsificar la concepción metafísica de la verdad, su concepción univoca y reductora; además plantea que el arte conoce las nuevas formas en que, más allá de la dimensión lingüístico-discursiva, el pensamiento puede darse. (Cfr 2000, p. 95). En referencia a la ficción, en el sentido de lo ilusorio, no es claro cómo puede plantearse y si incluso podría tener visos de realidad y de verdad. La verdad y la realidad desde la perspectiva de Lehmann parecen estar vinculadas indisolublemente al tiempo y a la fragmentación, tal y como se percibe en la cotidianidad. Sin embargo, Lehmann no se refiere a la verdad del *logos* ni de la dimensión lingüístico-discursiva, sino a la verdad del acontecimiento, que es puro significativo y no representa nada. Solo es verdad lo que pasa en "el aquí y el ahora" y envuelve esa situación.

En relación con la realidad del acontecimiento, desde los años setenta, el teatro posdramático hecho por artistas del performer, hacía énfasis en la presencia y por lo tanto en comunicar situaciones personales.

Cuando el nuevo teatro no quiere la narración de historias, ni el suspense y quiere que el espectador se dirija a la presencia de los actores, lo que parece privilegiar, en consonancia

con las artes plásticas, es la visión, en detrimento del texto verbal y su hegemonía que viene del sentido del oído.

El teatro posdramático busca de alguna manera retornar a cierto estilo naturalista, que se había perdido por el desarrollo estético posterior que cada vez se alejaba más de la vida cotidiana. Sin embargo el naturalismo había caído en una visión degenerada de la realidad al hacer una reproducción de lo cotidiano con fines triviales de entretenimiento o de exponer de manera directa un concepto de realidad:

El teatro también realista y naturalista, se definió no solo por reproducir todo aquello que descartaba la buena sociedad, sino por elevar y superar la vida real mediante la forma del drama. (Lehmann 2013 P. 208)

De esta manera el teatro naturalista reproducía lo que descartaba el teatro burgués y así dignificaban su vida a través del drama.

Para el teatro posdramático es definitiva la penetración de la red mediática en la percepción de la gente: la televisión, el cine y cierta tendencia a la trivialización y la frialdad. Pero, sin embargo, plantea Lehmann que así sea este un arte malo, es mejor que lo llamado bueno en la tradición teatral, pues este nuevo experimento recupera los medios para el teatro y puede generar hacia un futuro mejores y más estéticos desarrollos.

Al negar la fábula y con ella la tensión dramática, el suspense y la progresión, se transgrede el universo imaginario dramático y se favorece un espacio para la relación directa del operador escénico con el espectador en el monólogo. Esta relación directa con el espectador privilegia un nivel emotivo y situacional del teatro.

La relación escénica que permite monologar en tiempo real, refuerza el criterio de verdad del teatro posdramático, que requiere y se sostiene en un tiempo indeclinablemente presente, en el cual se crea una situación real, momentánea e irrepitable. El monólogo por supuesto niega el diálogo entre personajes y queda fuera del ámbito del drama.

El teatro posdramático suprime el diálogo e implementa el monólogo y recupera el aspecto coral para el teatro en temas como la tragedia antigua. Esta es la manera como el lenguaje puede mantenerse en el teatro de la mudez. El monólogo, en términos paradójicos, permite el diálogo pero con el público, es decir hablarle directamente y no establecer relaciones dialógicas en la escena.

Es lógico pensar que si el actor dialoga con el público, no son necesarias las entradas y las salidas y que todos los medios teatrales, como sus contenidos, se constituyen en un acto estético completamente vinculado con la experiencia y con la percepción en tiempo real de un acontecimiento:

Desde los años setenta el teatro busca espacios de la vida para encontrar puntos en donde unirse, como arte, a los rasgos de lo cotidiano e inspirarse en ellos. En los años ochenta y noventa, se refuerza la tendencia, no tanto de incluir la cotidianidad en el arte teatral, sino de ocupar espacios públicos con el teatro, forzando los límites que reconocen su carácter estético y, a menudo, sobrepasándolos. (Lehmann, 2013, p. 234)

Desde esta perspectiva el nuevo teatro, en su nueva relación directa con el espectador revive su carácter de fiesta, de acto social y de debate público. Se presenta como un teatro en el cual pasa algo real en términos de tiempo y de percepción.

El concepto de mimesis en el teatro posdramático

El teatro posdramático, por sus características específicas presenta un nivel de mimesis, cuyo interés se enfoca en la forma, en los medios, en los aspectos visuales, sonoros, composicionales en varias artes y por supuesto en estructuras abiertas.

Los posdramáticos, en general, critican un concepto de mimesis más cercano a la concepción platónica; ven la mimesis solo desde la perspectiva de la imitación y no desde las diferentes acepciones desarrolladas por el término en su evolución histórica. Es necesario analizar el nuevo teatro desde sus distintas posibilidades de relación con la realidad.

Según Lehmann (2013, p.65) el teatro dramático imita acciones que dependen de otra realidad y elaboran su doble; además enfocan su mimesis en la acción, por ello mantiene la triada drama-acción-imitación, la cual es rota por el nuevo teatro. Sin embargo la mimesis no depende de una intención manifiesta del creador por generarla, sino que es una demanda implícita del espectador (Ricoeur), y es además su posibilidad y condición exclusiva de conexión con el hecho escénico:

En la mimesis el espectador encuentra lo familiar lo reconocible, lo que lo vincula como especie y como ser particular a la experiencia estética; la mimesis le permite la emoción y la sensibilidad, pero además lo extraña (fascina) como ser en el mundo. En la mimesis puede existir un hecho no absolutamente consciente, pero también puede nacer de la intuición, por eso no tiene que ser absolutamente comprendido, puede crear asombro y hasta confusión; hay un hecho perceptivo que tiene seguramente diferentes niveles de conmoción. La mimesis no solo tiene su origen en la estética de la producción, sino que es completada desde la estética de la recepción y allí el ser humano siempre busca comprender, asociar, dar sentido, identificar, ubicar en un esquema preconcebido, categorizar.

Los autores posdramáticos abandonan el logos, animan el surrealismo y suponen que la mimesis es hija de la razón, por lo que ella impide expresarse en formas irracionales, oníricas o incomprensibles. La pregunta es si la mimesis puede expresarse en lo fragmentario, en lo que no se comprende y no imita un modelo de realidad. Para los teóricos posdramáticos mimesis es sinónimo de imitación, donde no está muy claro cuál es el concepto de realidad; o mejor, donde se asume el concepto de realidad como parecido externo, lo que duplica la imagen como un espejo o lo que pretende reproducir un logos, un discurso acuñado por la tradición literaria dramática.

Pero para el nuevo teatro mimesis no es sinónimo de racionalidad y de logos, la mimesis no está sólo en lo que se comprende. Mimesis no solo se encuentra en el teatro moderno o dialéctico, la mimesis también, en sentido originario, se encuentra en la danza, la música y el mimo. Cuando las imágenes, acústicas o visuales, son eficientes en su búsqueda estética, producen niveles de mimesis en el espectador. Lo importante de dilucidar, es cuál es el concepto de mimesis que adoptamos.

Lehmann plantea que al negar la mimesis en el nuevo teatro no se anuncia el final del teatro y que puede existir teatro sin mimesis. Sin embargo es necesario entender que al abandonar un tipo de estructura, se asumen otros procesos en los cuales, los medios, las formas se vuelven más importantes que los contenidos mismos. Al negar la escena como ficción, se fortalece como acontecimiento que involucra más directamente al espectador y el efecto que produce, el cual es magnificado, en detrimento de lo que pueda pasar en la

interrelación de la escena misma. Podríamos decir que se fortalece la mimesis del espectador en su encuentro con el hecho escénico y puede ser más efectiva la transformación del espectador y performer.

Conclusiones

En la modernidad y en virtud de la recuperación del hombre como protagonista de la historia, los poetas tuvieron todas las posibilidades de expresar estéticamente su fuerza creadora y por lo tanto hacer evidente su verdadera naturaleza; porque como dice Abirached, la mimesis teatral no copia lo real sino que lo inventa. En todos los tiempos el teatro se adaptó a su momento, pero en esencia expresó la vida humana y divina en toda su complejidad.

En consecuencia, el teatro dramático, como característica fundamental presupone un autor y por lo tanto un organizador previo de los elementos de la representación. El autor dramático se abroga el derecho a definir las imágenes y a estructurar estéticamente su obra; por lo tanto, al definir los personajes, el tiempo, el espacio, el tema y su trama en detalle, lo que hace es trazarlos desde el código literario; a partir de la palabra como génesis y generadora de universos, se descubren otros lenguajes que subyacen en ella y recrean la escena.

En este mismo sentido, por la condición indispensable del diálogo en el drama moderno, se comprende su origen dialéctico. No es el soliloquio del narrador omnímodo, visión única y aunque iluminada, individual e impuesta. El diálogo es la superación de la visión unipersonal que continuamente se supera y se hace palabra para alternar en la dialéctica entre sujetos. El drama solo es posible si hay comunicación humana, si el diálogo que genera alteridad y encuentro de sentidos se produce y progresa en la escena.

En la modernidad, además del drama, también nace la necesidad de reflexionar sobre el arte y por ello, en el siglo XVIII, nace la “estética” como ciencia de lo sensible vs la lógica, como necesidad de estructurar un pensamiento propio del, aunque corriendo el riesgo de caer en su racionalización. La estética, en este sentido, asume la obra de arte como objeto de estudio y como una disciplina más, actúa en desmedro de su condición altamente subjetiva; supone una superioridad de la idea sobre la creación artística, donde los argumentos reducen la metáfora a una explicación.

Es de tener en cuenta que el arte se hace forma e impresiona los sentidos; particularmente el teatro es imagen y para comprenderlo es necesario ser sujeto de la cultura, haber conocido e interiorizado en símbolos ese mundo del que es mimesis. La mimesis tiene que ver de manera muy importante con el sentido de la vista, es el mundo de lo que aparece, de lo que toma forma, pero también de lo que produce una imagen acústica.

Cambiando de perspectiva histórica y estética, haciendo tránsito del drama al posdrama, nos encontramos con un cambio abrupto que podemos entender como el desarrollo de unas formas que mutan hacia otras. Ese cambio tiene sus orígenes en las formas de creación teatral surgidas desde los años 70 en Europa y Estados Unidos, que tuvieron su reflejo en el resto del mundo, no solo por la circulación de los artistas y sus obras o proyectos, sino porque algunos grupos de otras localidades incursionaron en dicha experimentación. Lo importante para el teatro posdramático no es la estética de la producción, sino la estética de la recepción. Vale más lo que le pasa al espectador, que el

esfuerzo que hace el operador o actor para comunicarse. La prioridad es que le pasen cosas contundentes al espectador, sensaciones y pensamientos propios.

Es importante resaltar el interés del teatro posdramático por recuperar los medios y crear la necesidad de que aparezcan otros lenguajes, se haga mayor énfasis en las poéticas más que en las ideologías o la reproducción literaria de una tradición. Sin embargo, este nivel de experimentación fronteriza entre las artes, parece no comprometerse con ninguna, no dar cuenta por ninguna de ellas en específico. Con relación al evento escénico, no se pueden considerar como actores, porque son performer; no son artistas plásticos, porque son operadores escénicos. Por lo tanto, el hecho de estar en fronteras estéticas parece darles absoluta libertad de caer en experimentalismos, exentos y blindados contra toda definición y crítica.

En general hay un señalamiento y un juicio implacable hacia el teatro dramático en términos de: engañoso, simulado, mentiroso, ficticio, irreal, representativo, ilusorio y lastre opresor de la tradición. En consecuencia, se descubren en estos términos una carga moralista que pretende negar toda la tradición teatral, y con la cual se pretende juzgar el teatro no solo el de Shakespeare, sino todo el anterior, que partió desde Eurípides, quien inició el realismo en el teatro.

Por consiguiente, la negación de la mimesis para la nueva tendencia del teatro, es la bandera del movimiento posdramático, pues si toda la tradición se basó en algún tipo de mimesis, rechazarla ahora consiste en aceptar que se está creando un tipo de teatro absolutamente original, que no se basa en nada de lo anterior, que es una nueva realidad estética y se crea con absoluta originalidad. El teatro del posdrama solo cree referirse en su totalidad a sí mismo y solo tangencialmente a la tradición.

Así mismo, la influencia de lo intermedial, lo virtual, los medios masivos y las ideologías e imagerías que se propagan a través de ellos, afectan fundamentalmente la forma posdramática. Igualmente, en contravía del teatro dramático, acepta lo trivial y lo insignificante; son inclusivos alrededor de temas y contenidos, descartan cualquier preconcepción de las teorías estéticas o de otros campos del conocimiento.

El teatro del posdrama es absolutamente experimental o experimentalista, porque no le importa el resultado, solo la relación momentánea en “el aquí y el ahora” y por lo tanto el mayor desafuero consiste en descartar absolutamente la memoria; solo importa el acontecimiento, que puede cambiar tan rápidamente como la misma sociedad de consumo; congraciado con la velocidad de los medios, se alimenta de su mismo ritmo, de una necesidad de escape permanente.

En el mismo sentido, hay otro aspecto problemático del teatro posdramático y tiene que ver con la comedia; se elimina la tradicional, la desechan y ni siquiera la consideran un género menor, les parece poco seria. Al parecer se congracian con Platón al condenar la risa y lo aparente; es como si fuera un nuevo platonismo, que solo le interesa lo real y le aplican conceptos morales para valorar el teatro. Tal vez los define un exceso de trascendentalismo y cierto espíritu rabioso e incomprensivo contra la tradición. Claudel afirma, por ejemplo, que “si admitimos que todos los actores de una pieza (...) están, en suma, disfrazados, es cierto que, incluso en el drama más sombrío, interviene un elemento de comicidad” (Citado por Lehmann, 2013, p.185-186)

En resumen, el teatro siempre está en crisis, como los tiempos que corren y por lo tanto sus debates siempre reviven y nunca se acaban. Los grandes festivales del mundo se hacen importantes en la medida en que son la oportunidad de exponer una amplia galería de estéticas, tendencias y proyectos experimentales. Incluso el teatro tradicional conserva un lugar, llámese dramático o alguna de sus variantes, pues su poética tiene su razón de ser; como quiera que fuera fiel testigo de una época y hoy evolucione hacia nuevas formas.

Por otra parte, es posible que el teatro posdramático tenga mayor sentido en países o continentes que han tenido un pleno desarrollo dramático y pueda en general ser inconveniente implementarlo en países de escaso desarrollo dramático.

Igualmente los grandes debates de la estética teatral nos enseñan que la evolución del teatro no es lineal y que a veces se regresa o se avanza en aspectos para después olvidarlos. No es posible, entonces, definir un rumbo cierto y único para el teatro, ni negar otras posibilidades hacia el futuro. Pero sí se colige de su evolución histórica la necesidad de definir sus lenguajes, porque: “si todo es teatro, nada es teatro”. Entonces, el teatro tendrá que volver a su filosofía inicial y preguntarse por su razón esencial de ser y de estar; y tal vez sea la perspectiva del espectador, como contraparte y complemento del hecho escénico, la que pueda darle esas razones al teatro.

De la misma manera, cuando el teatro posdramático pretende ser sólo presente, eliminando el pasado y el futuro, lo que hace es deshistorizar la escena y quitarle la posibilidad de que todos los tiempos puedan estar allí, es decir, actualizar el pasado y proyectar el futuro a través de la mimesis propia del teatro. Tal vez podamos aspirar a que el teatro sea un encuentro de todos los tiempos, expresado obviamente en presente, “el aquí y ahora”.

La pregunta para el teatro posdramático es: ¿Cómo negar el sistema de representaciones que en el presente nos permite saber que fuimos (identidad, memoria, recuerdo) y que somos el producto de un pasado que se actualiza hoy y de un futuro que la condición humana nos permite predecir?

Por ahora el género del teatro posdramático es uno más que se suma a todos los anteriores e incluso a otros posteriores que, como la transteatralidad, busca desarrollar y conectar el teatro a otras disciplinas, incluso de manera más amplia, más dialogal y menos radical y fulminante con la tradición.

Bibliografía

- Cornago, Óscar. (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategia performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert
- Cacciari, Massimo. (2000). *El Dios que baila*. Argentina: Paidós
- Dubatti, Jorge. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Ariel
- Gadamer, H.G. (1997). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós
- Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac (Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo).
- Ricoeur, Paul.(1995). *Tiempo y narración*. México D.F. Siglo XXI editores, s.a. de c.v.
- Vattimo, G. (1994). *En torno a la posmodernidad*. Santa Fe de Bogotá: Anthropos
- Ospina H., Carlos A. (2015). *Por caminos de la filosofía*. Manizales: Universidad de Caldas.