

La escena del ocio: Una declaración de guerra contra el drama

The scene of idleness: A declaration of war against drama

Mg. Iván Insunza Fernández¹
ivan.insunza@gmail.com

Resumen

El texto propone una reflexión en ocho partes, a partir del problema del tiempo, tendiente a criticar el modelo dramático e imaginar un teatro fuera del tiempo de los medios de comunicación, de la producción y de la ficción. Tomando como punto de entrada los estudios teatrales y la idea de teatro posdramático, la argumentación visita textos en torno a las artes visuales, el cine y el *performance art*, entre otros. El ocio es, para estos fines, el eje para pensar desde lo melancólico y atrabiliario un grado cero del teatro que es potencialmente capaz de mantenerse en indiferencia a una concepción temporal emanada de la diégesis o la idea de progreso. La escena del ocio es, en definitiva, una apología a la duración como invitación explícita a pensar los límites de la disciplina teatral. La escena del ocio es una declaración de guerra contra el drama.

Palabras claves: Ocio, drama, posdramático, tiempo de la escena

Abstract

The paper throughout its eight parts proposes a discussion upon the problem of time, which tends to criticize the dramatic model and imagines a theatre - out of the time of media, production, and fiction. As starting point, the paper draws from Theatre studies and the notion of postdramatic theatre in specific. Discussion reviews texts dealing with visual arts, cinema and performance art, among others. Idleness is, for the set purposes, the axis to think a zero degree of theatre, considering its melancholy and ill-temperedness, which is potentially able to keep indifferent to a time-based conception emanated from narrative or the idea of progress. The scene of idleness is, ultimately, an apology for length as explicit invitation to think the boundaries of theatre practice. The scene of idleness is a declaration of war against drama.

Keywords : Idleness, drama, postdramatic, scene time

Recibido 13-10-2017. Aceptado 3-11-2017

1 Doctor (c) en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile

1.- El tiempo del drama: la medida

“Para algunos la vida es galopar un camino empedrado de horas minutos y segundos, y yo, más humilde soy, y sólo quiero que la ola que surge del último suspiro de un segundo, me transporte mecido hasta el siguiente.”
(Santos Isidro Seseña).

De entre todos los elementos que constituyen el teatro, el tiempo es, inapelablemente, uno central. Por otro lado, de todas las fijaciones que el teatro dramático burgués le impuso a la escena, la de la economía del tiempo, es una de las más nefastas. Pienso, principalmente, en la homologación que se ha hecho entre la *idea de tiempo* y la de *unidad de tiempo* como parte constitutiva de la diégesis. Hablar del *tiempo de la escena* es, en principio, hablar de una medida, una economía o una administración del tiempo “real” en función del tiempo “ficcional”, opera aquí una especie de escalímetro² mental que la escena crea y el espectador acepta. Es el tiempo de la *unidad de tiempo* en el cine, contempla elipsis temporales, saltos, flash backs, etc. y funciona en el marco de una convención del “*contrat théâtrale* que la mayoría de los investigadores reconocen como el corazón de la performance teatral” (Balme, 2013: 70), a través del proceso de identificación del espectador que asume “la ‘suspensión de la incredulidad’, según la famosa fórmula que Samuel Taylor Coleridge enunció en su *Biographia Literaria* (1817) para referirse a la aceptación del lector o del espectador del mundo ficcional o virtual que propone la página o la escena” (Ibíd: 69).

Ahora bien, esta administración del tiempo va más allá, no se trata sólo de una depredación que el *tiempo ficcional* comete contra el *tiempo real*, en el caso del teatro dramático, es también un modo específico de representación de la realidad, suponiendo, además, una noción restrictiva del tiempo en la vida real, “Sin embargo, no hay equivalencia entre el conflicto y la vida de todos los días” (Ruiz, 2000: 24). Incluso, no hay equivalencia entre el tiempo histórico y el tiempo de la experiencia, pues, como afirma Franco Rella (1992) siguiendo a Benjamin, la concepción del tiempo como linealidad y acumulación que se construye desde Descartes, se puede entender como “enfermedad histórica”. El tiempo de la escena del teatro dramático es, también, el tiempo del cine comercial norteamericano que Ruiz analiza críticamente en el apartado sobre la teoría del conflicto central. Es un tiempo concebido como rendimiento productivo, una administración del tiempo como medida, al respecto Szczygiel comenta: “A principios del siglo xx muchos americanos empezaron a contar el tiempo en minutos; estos se convirtieron en la unidad de medida básica de la producción” (Szczygiel, 2011: 9).

2.- El tiempo del teatro: la duración

Sin embargo, el teatro parece recordarnos que somos “Hombres del don y del juego, como lo recordaba Marcel Mauss, más que hombres de provecho, del rendimiento, de la eficacia, de la urgencia” (Le Breton, 2010: 97). Se podría, también, pensar aquí la noción de tiempo propiciada por los medios de comunicación que encuentran en la televisión su exponente más evidente de la conocida consigna “el tiempo es oro”. En ese sentido, se entiende que, en oposición a lo anterior, el teatro es “afectación comunitaria in vivo, y

2 Denominada también como regla de arquitecto, es una regla que en su transversalidad tiene forma prismática y contiene diferentes medidas. Se emplea como un instrumento de “traducción” de escala real a su equivalente en escala de planos.

significa una actitud de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas” (Dubatti, 2003: 17), pues, la relación en presencia supone, además, como parte de la afectación sensible, la construcción de otro tiempo individual y colectivo que invita “a detenerse a mirar, al retiro reflexivo en la oscuridad de la sala” (Ibíd: 42).

La reforma del teatro del siglo XX y su consecuente teoría - pienso en el desplazamiento de la idea de obra a la de acontecimiento que describe Fischer-Lichte (2011) o el desplazamiento del objeto de estudio de la teoría teatral que define Christopher Balme (2013), del texto dramático a la puesta en escena, y luego, al acontecer de la performance teatral - lleva a pensar en otro tiempo, el tiempo común entre el que entra en la escena y el espectador, pues, “son contemporáneos, viven al mismo tiempo, si no en el mismo tiempo” (Gouhier, 1956: 20). Esto es pensar la experiencia estética propiciada por el teatro no como experiencia frente a un objeto estético o “no solo en el constructo estético, sino en el proceso real del teatro” (Lehmann, 2013: 188). Ese tiempo común ya es otra forma de concebir el tiempo en el teatro, pero a su vez, es pensar en un tiempo de la escena, vaciada de la concepción diegética, pues, “la escena es otro mundo con un tiempo propio –o ninguno-” (Ibíd: 345) no sólo en cuanto ficción, sino también como apertura a la posibilidad de percibir el tiempo de modo distinto a partir de su “situación de excepción, como una toma de distancia respecto al cotidiano” (Ibíd: 294). Esa excepcionalidad de la experiencia sería el detonador de la posibilidad de otro tiempo donde “el pasado y el futuro se escinden, como las aguas del Mar Rojo, para dejar pasar un intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo.” (Ruiz, 2000: 22).

Si adscribimos a la idea de que el arte es, por excelencia, un espacio para pensar *otro* tiempo que detiene *el* tiempo, y, en ese sentido, es “una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, 2012: 33), habría que afirmar que el *tiempo del teatro* nada tiene que ver con la noción restringida de tiempo descrita más arriba. El tiempo productivo, el tiempo de los medios de comunicación y el tiempo de la teoría del conflicto central son el mismo, un tiempo de la eficacia que, en su arrollador embrutecimiento, no sólo nos priva de “detenernos ante una taza de café en las mañanas, o de unos mates compartidos” (Sabato, 2003: 20), sino que, además, inculca su veneno de exigencia de rendimiento a las propias prácticas artísticas, sobre todo a aquellas de tradición mimética como el teatro que, además, como afirma Susan Sontag (2012), han debido cargar con una tradición teórica levantada desde la premisa de que el arte es siempre mimesis, desde Platón y Aristóteles, para su crítica o defensa.

3.- El tiempo presente: la nada

El tiempo del arte, como también el tiempo de toda experiencia estética, sería un tiempo de absoluta indiferencia a esa lógica de producción, rendimiento, optimización o eficacia. Es en ese sentido que habría que pensar el tiempo del teatro, como un espacio que en la convocatoria de cuerpos presentes detiene la lógica del tiempo y propicia un aparecer estético que se apodera de la experiencia del tiempo, pues, como piensa Seel, “Podemos reunirnos en el café para urdir una conspiración, o dejar que su atmósfera nos inunde” (Seel, 2010: 59). Podemos pensar esa distancia como un problema de exceso de medida de tiempo y de desaparición del tiempo, consecutivamente.

Atender el aparecer estético es una ruptura del tiempo lineal y acumulativo, nada hay detrás, nada hay delante, condición de la experiencia, como afirma Sartre (1961) al definir como *nada* ese instante en que el ser experimenta el presente como un permanente desplazamiento de pasado y futuro, de lo que *ya* no es y de lo que *aún* no es. Sin embargo, aun adscribiendo a esa lógica, es evidente que la experiencia, a través de la medida del tiempo, invisibiliza o suprime esa forma de experimentarlo, entonces, la suspensión de la medida, propiciada por la experiencia estética en su indiferencia a esa administración del tiempo como unidad, traería a experiencia la conciencia de esa *nada* que, se podría definir a su vez, como una especie de totalidad donde se fusionan tiempo y espacio y en la cual “dejamos a un lado el afán exclusivo de determinar y obrar efectos. Nos liberamos de esa sujeción. Nos reservamos para el presente. Nos dejamos raptar rumbo al presente.” (Seel, 2010: 58). Por lo tanto, “La percepción estética es una forma radical de estancia en el aquí y en el ahora” (Ídem.). La radicalidad del aquí y el ahora, en términos de Seel pensando en el aparecer estético, o la *nada*, en términos de Sartre pensando en la experiencia del ser, se podrían pensar como estados distintos de la misma cosa, según niveles de intensidad o perspectiva.

4.- El tiempo de la escena: el ocio

En definitiva, lo que se intenta establecer es que el recorte espacio-temporal que propicia el teatro traería otro tiempo posible a la experiencia, más allá del tiempo acumulativo de la historia, más allá de la lógica del rendimiento del tiempo productivo y más allá de la reproducción de ambos tiempos en la construcción diegética. Entonces, ¿de qué modo el ocio permite pensar una escena de radical oposición a esa lógica del tiempo?, dicho de otro modo, ¿es posible pensar una escena del ocio?

Para acercarnos a este asunto, es preciso volver al tiempo y sus concepciones desde el teatro. Según Lehmann, en coincidencia con Gouhier, “Para el teatro lo más importante es el tiempo vivido, la vivencia del tiempo que comparten los actores y espectadores” (Lehmann, 2013: 299). Este tiempo en común presenta cierta resistencia o dificultad de ser medido, en ese sentido, este tiempo tiene relación con la diferencia que hemos hecho más arriba, concebida por Lehmann desde la distinción que establece Henri Bergson “entre el tiempo objetivable y mensurable (*temps*) y la *duración* (*durée*)” (Ídem.). El teatro tendría la capacidad de suspender la experiencia medida del tiempo a través de ciertas operaciones: “una repetición obstinada, un estatismo aparente, una inversión de la sucesión causal” (Íbid: 307). Elementos de la puesta en escena - como estos u otros similares - suspenderían, de alguna manera, el transcurrir medido del tiempo. Las unidades de medición, al menos, se pondrían en crisis, aun quedando intacto el tiempo de la ficción. Para Lehmann, incluso es posible caracterizar la crisis del drama como una crisis del tiempo.

Lehmann propone diferenciar entre cinco tiempos distintos, el del texto, el del drama, el de la acción ficticia, el de la escena y el del “performance text”, sin embargo, lo que interesa establecer aquí no son las dimensiones de los tiempos posibles en el teatro, sino una concepción radical de un tiempo sin medida productiva, histórica o comunicativa en oposición a la concepción global de tiempo de un teatro dramático. Por lo tanto, se debiese imaginar un teatro radicalmente desprovisto de drama para pensar una radicalidad de la *duración*, una hipótesis donde no sólo el tiempo del drama se distancie del tiempo del teatro, sino que se suprima el tiempo del drama.

5.- El tiempo vacío: el deseo

Habría que imaginar una escena vacía y vaciada, habría que imaginar la escena como una página en blanco, sin tradición, sin experiencia previa que dicte algún parámetro, imposible quizás, imaginable sin duda. Habría que perderse en la *nada* de la escena para dejar entrar el vacío en la experiencia. Jugando con el título del texto de Peter Brook, habría que pensar “el tiempo vacío”. Una cosa como esa permitiría el ingreso de ángeles contemplativos y de demonios devoradores, donde se conjuga contemplación del vacío y deseo sin objeto. Un buen ejemplo, al menos de lo que es posible imaginar, es una escena de danza contemporánea, allí el tiempo inventa sus propias medidas y en cuanto las funda las transforma, radicalizando la obsolescencia de la medida más que generando un vacío de medida, pues la danza contemporánea “antes que repetición de lo mismo, es la inducción de un sujeto en suspenso, creador del espacio y del tiempo en que se produce” (Le Breton, 2010: 110). Habría que recordar la distinción que establece Deleuze (2004) entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo para pensar en ese vacío posible como manifestación de “estado puro” del tiempo que “pierde los estribos”. Los estribos no serían sólo la utilización del tiempo como unidad en el mundo diegético, sino también el hecho de que la correspondencia entre el tiempo de la producción y el tiempo del drama configuren una concepción única del tiempo, arrojándonos, finalmente, a la idea de que vivimos un solo tiempo, una realidad, un mundo posible, ¿el mejor de todos?

6.- El tiempo invertido: la mediación

Quizás, es preciso agregar que la experiencia estética en el teatro, al entenderla, insisto, no por la experiencia frente a un objeto estético solamente, sino por el recorte y distancia que genera del cotidiano y su *concepto vulgar de tiempo*, comporta una exaltación inherente del *tiempo* como radicalidad del *ahora*. El efímero *saber* de las prácticas escénicas, aquel que se genera en la simultaneidad de producción y recepción, aquel que ocurre mientras *dura* y acaba cuando acaba, posee en sí esa exaltación. Las artes escénicas, en ese sentido, nunca han puesto en desequilibrio la inversión de tiempo del artista y del espectador en tanto presencia. Boris Groys propone pensar ese desfase de esfuerzo y tiempo en artes visuales a propósito del desarrollo tecnológico y la aparición de la fotografía y el video digital. Primera escena: “Después de que el artista hubiese dedicado largo tiempo y mucho esfuerzo a la creación de una pintura o una escultura, al espectador se le permitía consumir su trabajo sin mucho esfuerzo y con una sola mirada.” (Groys, 2012: 23). Luego, segunda escena, a partir del surgimiento de la fotografía y el *ready-made* el artista “se posicionó a sí mismo en el mismo nivel que el espectador en términos de una economía temporal” (Ídem.). Tercera escena, surgimiento de la cámara digital, “el espectador debe ahora dedicar más tiempo a mirar las imágenes, que el artista a producirlas.” (Ídem.). En ese sentido, diríamos: en artes escénicas el desequilibrio de trabajo, tiempo y energía no existe previo a la idea misma de escena, existe previo a un modelo particular de producción, una vez más: el dramático. Aunque, por otro lado, podamos pensar la propuesta de Groys más allá del acontecer del hecho escénico. Lo que en un montaje tradicional podía significar un periodo de 6 meses (por dar un plazo convencional) en ensayos o trabajo previo, puede reducirse en la medida que se incorporan dispositivos que ponen en tensión el aquí y ahora del teatro. Podríamos entender esto como un desplazamiento de estrategias que borra la frontera entre proceso y obra. Los elementos ya no son necesariamente prediseñados y predispuestos para ser *re-presentados* en la “obra”, sino preparados o seleccionados para ser *presentados*. Que mejor ejemplo para esto que el arte de performance donde la inversión de

tiempo previa es considerablemente menor a la del teatro e incluso en algunos casos nula. “Actor” y “espectador” están allí en pleno equilibrio de inversión de tiempo, al punto de convertirse en “participantes” tanto los unos como los otros. El tiempo no sólo los reúne, sino que, además, en ese equilibrio de inversión, les arrebató su rol definido. Llevando aún más allá el asunto podemos pensar en las performances duracionales, donde esta relación sufre una exaltación a la vez que “tematiza” el tiempo en la medida que pone en evidencia la duración.

Volvamos sobre la obsolescencia, esa caducidad instantánea sería borroneada por la diégesis sin poder concretar tu desaparición, pues, unidades, medidas, cadenas de producción y programación de noticiero no pueden suprimir la idea de que “el tiempo es lo que ‘no es’” (Derrida, 2015: 49) y, de ser, no es más que *instante* o es siempre *ahora* y aun así “Si se piensa el tiempo a partir del ahora, hay que concluir que el tiempo no es” (Ibíd: 50). El principal argumento aquí es el mismo que revisamos en Sartre: “El ahora se da, a la vez, como lo que *no es más* y lo que *no es todavía*” (Ídem.), la emergencia de esa forma de experimentar el tiempo es la que permite pensar la presencia en un teatro de “el tiempo vacío”, de una radicalidad capaz de poner en duda el hecho de que “La escena teatral siempre ha oscilado entre la inmediatez y la mediación, la realidad y la ficción” (Féral, 2016: 15). Diríamos, en el teatro, el tiempo como duración es una bomba en los cimientos de la mediación, la escena del ocio es una declaración de guerra contra el drama.

7.- El tiempo del rito: el margen

Si bien hemos intentado establecer características y, sobre todo, distancias entre el tiempo de la escena y el tiempo del teatro dramático en términos radicales, parece pertinente detenernos en algunos asuntos distantes de esa radicalidad pero que, de todos modos, “traen agua a nuestro molino”. Fischer Lichte, a propósito del problema de la temporalidad, repara en la progresiva desaparición de los intermedios o de la subida y bajada del telón: “Sin duda la renuncia al telón y a los descansos tiene que ver tanto con el realce del bucle de retroalimentación autopoietico como con la emergencia de la materialidad” (Fischer-Lichte, 2011: 264). Elementos tan específicos como estos permiten pensar buena parte de la crisis del drama moderno y el ingreso de nuevos problemas al teatro. Si el teatro no produce artefactos sino acontecimientos, habría que pensar cuando comienzan y terminan éstos. Para pensar ese ingreso y salida del “margen” que propicia la “obra” y, en general para pensar el teatro como acontecimiento, Fischer-Lichte utiliza la idea de liminalidad propuesta por Arnold van Gennep y desarrollada por Victor Turner para pensar los ritos de paso. La autora repara en las estrategias desarrolladas por Richard Schechner y otros directores para trabajar con las fases preliminares y posliminares. Ingresó aquí otro problema en torno al tiempo.

Podemos pensar el reemplazo de la utilización del telón por estas estrategias, sin embargo, surge necesariamente la pregunta por el inicio y término de ese acontecer. Podemos concebir, primero que nada, esa frontera como un territorio y, en ese sentido, renunciar rápidamente a establecer un límite claro de inicio y fin, pero, podemos también, pensar los elementos que constituyen “obra” antes y después de la misma. En ese sentido, podemos entender, por ejemplo, los materiales de difusión de un montaje. Si entendemos estos espacios no sólo como meras estrategias publicitarias, sino como parte de la obra o al menos como parte del discurso del autor, habría que preguntarse por las expectativas tanto del artista como de los potenciales espectadores. Un ejemplo, cuando la difusión de la obra

Realismo de Teatro de Chile declara que en la obra se está: “Entendiendo el escenario como un lugar para poner a prueba conceptos surgidos del pensamiento filosófico contemporáneo”, podemos imaginar que supone en sus posibles espectadores ciertas competencias, al menos, en torno a la filosofía contemporánea³. Luego, el potencial espectador que se encuentra con un texto como aquel debe decidir qué hacer con eso, si instruirse al respecto, leer, ver algún documental sobre filosofía, etc., sea como sea, diremos: la obra ya ha comenzado.

Fischer-Lichte aborda también el tiempo posterior al acontecimiento cuando reflexiona en torno al potencial transformador del teatro en tanto rito, cuánto demoran en reestablecerse los marcos de interpretación que el teatro o la performance han logrado suspender, si vuelven a su estado anterior, se fijan en el uso dado en la experiencia o sufren pequeños ajustes. Diremos: la obra aún no ha terminado.

8.- El tiempo de la experiencia: la ausencia

Rancière, a propósito de un artículo en torno a la obra de Alfredo Jaar y en consecuencia argumentativa con otros textos anteriores, propone que aquella idea de que estamos saturados de imágenes de guerra, hambre, masacre, etc. no es tal. Más bien de lo que estaríamos saturados, a través de los medios de comunicación-información, es de un ordenamiento particular de informaciones y voces de expertos de todo tipo hablando de imágenes que en realidad nunca vemos: “Se les acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario” (Rancière, 2014: 74), Luego, entonces: “No se trata, así, para el artista, de suprimir el exceso de imágenes, sino de poner en escena su ausencia” (Ibíd: 71). Al proponernos el tiempo como punto de acceso al teatro contemporáneo y a un tipo radical de teatro fuera del drama, una afirmación como ésta resulta de suma resonancia.

Suprimamos la imagen de guerra y pongamos en su lugar la experiencia y específicamente la experiencia-tiempo. Diríamos, no estamos, como se cree, saturados de experiencias⁴, mucho menos de experiencias-tiempo. Estamos saturados de modos particulares de entender la experiencia (de consumo) y de sus modos de ordenarlas. Entonces, diríamos, para el artista no se trata de suprimir la idea de experiencia sino de poner en escena su ausencia, el teatro dramático colabora en ese ordenamiento de las experiencias. Pensemos, entonces, en qué consiste poner en escena la ausencia de la experiencia-tiempo. Pues, lo primero sería tomar la distancia radical respecto al drama, como hemos propuesto en estos párrafos, luego, “tematizar”, así como lo hacen las performances duracionales, el problema del tiempo en -y a través de- la experiencia. Una escena sin tiempo como medida pone en escena la ausencia de la experiencia-tiempo en la vida cotidiana y pone a los individuos tanto *frente* como *en* esa experiencia, exigiendo de ellos todo de lo que están dotados: “iguales ojos para ver, oídos para escuchar y cerebros capaces de conectar imágenes, sonidos y significaciones”. (Ibíd: 74). Esa puesta en escena de la ausencia es un ordenamiento variable de materiales para experimentar el tiempo, no el reforzamiento de un modo particular de ordenamiento de la experiencia. Se trata de un tiempo que hacen juntos actores y espectadores, el ocio es aquí la manifestación más radical de esa ausencia: “Mientras la teatralidad apelaría a un tipo de estructura de eficacia del tiempo, con diferentes niveles de complejidad, la performance sería un trabajo sobre la

3 Alguien podría argumentar que la experiencia teatral no se basa sólo en la interpretación, estaríamos de acuerdo, sin embargo, no podemos pretender, a estas alturas de la discusión, que el teatro, ni la danza incluso, sea “pura” experiencia sensible.

4 Es interesante constatar al respecto como restaurantes, barberías o boutiques han incorporado el término “experiencia” para definir el producto que ofrecen.

omisión del tiempo (un tratamiento del tiempo)” (Barría, 2014: 24). A través de ese ocio la escena estaría en su máximo potencial en tanto arte, estaría, en términos de Adorno (2004), siendo más que nunca la antítesis social de la sociedad. Visto así, las artes escénicas son la antítesis temporal del tiempo.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Balme, C. (2013). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes.
- Barría, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (2015). *Tiempo y presencia*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Féral, J. (2016). *Teatro y violencia ¿Una mediación imposible?* Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Gouhier, H. (1956). *La esencia del teatro*. Buenos Aires: Estudios Teatrales N° 1, Ediciones del Carro de Tespis.
- Groys, B. (2012). De la imagen al archivo-imagen -y de vuelta. El arte en la era de la digitalización. En A. Castillo y C. Gómez-Moya (Eds.), *Arte, archivo y tecnología* (pp. 13-25). Santiago: Universidad Finis Terrae.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago: Metales Pesados.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Rancière, J. (2014). El teatro de imágenes. En Alfredo Jaar. *La política de las imágenes* (pp. 69-89). Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Rella, F. (1992). *El silencio y las palabras*. Barcelona: Paidós.
- Ruiz, R. (2000). *Poética del Cine*. Santiago: Sudamericana.
- Sabato, E. (2003). *La resistencia*. Buenos Aires: Booket.
- Sartre, JP. (1961). *El ser y la Nada*. Buenos Aires: Iberoamericana.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz Editores.
- Sontag, S. (2012). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Szczygiel, M. (2011). *Gottland*. Barcelona: Acantilado.