



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Recursos escenográficos en *Don Quichotte. Solo provisoire* (2009), de Dominique Boivin

Marigno Vazquez, Emmanuel

Recursos escenográficos en *Don Quichotte. Solo provisoire* (2009), de Dominique Boivin

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 2, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793012>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.13>

Recursos escenográficos en *Don Quichotte. Solo provisoire* (2009), de Dominique Boivin

Scenic resources in *Don Quichotte. Solo provisoire* (2009), of Dominique Boivin

Emmanuel Marigno Vazquez
Université de Lyon, Francia
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.13>
Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793012>

Recepción: 04 Junio 2017
Aprobación: 08 Agosto 2017

RESUMEN:

Este artículo analiza la obra *Don Quichotte. Solo provisoire* (2009) del dramaturgo francés Dominique Boivin. A partir de un aparato crítico inspirado en la filosofía y sociología postmodernas se intenta plantear la cuestión de los recursos escenográficos de esta obra, su pertenencia genérica y el papel del cuerpo del actor en tanto que transcribe y transmite un mensaje sociocultural contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, postmodernidad, cuerpo tecnológico, cuerpo sociológico.

ABSTRACT:

This article analyzes *Don Quichotte. Solo provisoire* (2009) of the French playwright Dominique Boivin. From a theoretical system inspired by the postmodern philosophy and sociology it is tried to raise the question of the scenic resources of this work, his generic property and the role of the body of the actor while he inscribes and transmits a sociocultural contemporary message.

KEYWORDS: Cervantes, Postmodernity, Technological body, Sociological body.

INTRODUCCIÓN

Don Quichotte. Solo provisoire es una reescritura quijotesca transmedial francesa de 2009 creada por Dominique Boivin, actor y director nacido en 1952, y que pertenece a una generación de dramaturgos postmodernos, para quienes la coreografía y el uso de pantallas —entre otros recursos escénicos— cobran una particular relevancia en el propósito estético y ético, ambos orientados hacia hermenéutica metateatral y sociocultural.

Formado en la «Nouvelle danse française» de los años 70 por Carolyn Carlton, Dominique Boivin se interesó también por el *Tanztheater* —danza teatro— impulsado por Pina Bausch, y acabará fundando en 1981 su propia compañía de teatro «Beau geste», dejando claro el arraigo en la expresión corpórea encarnada en una semiótica coreográfica. Veremos en qué medida la virtualización o descorporeización ¹ del cuerpo en este tipo de teatro que añade a la coreografía el recurso a la pantalla sigue un concepto antimimético en que la obra no habla de la realidad de por sí, sino que hace del teatro una realidad como principal objetivo metateatral. A la inversa, destacaremos los procedimientos a partir de los cuales el cuerpo social siempre intenta expresarse culturalmente encarnándose en el cuerpo biológico del actor.

Declara el director en distintos paratextos querer mostrar a un don Quijote intimista, enfrascado en sus locuras, un don Quijote que podría simbolizar a cualquier espectador porque para Dominique Boivin la vida es una sucesión de fracasos y locuras. Desde las aproximaciones de Brohm veremos pues según qué formas poéticas el cuerpo social se encarna en el cuerpo biológico del actor ². Y, completando esta teoría, destacaremos también los significados políticos de esta «ritualización» ³ —en palabras de Berthelot— del cuerpo social en formas semióticas dramáticas. A partir de este vaivén entorno a la figura quijotesca, entre realidad y ficción, territorio dramático, sociocultural y biológico, intentaremos analizar *este corpus-theatrum-mundi* postmoderno. Tras poner de realce en un primer tiempo el conjunto de los recursos escenográficos

en sus aspectos más generacionales y singulares, intentaré demostrar luego que el espectáculo de Boivin va mucho más allá de lo que pretende el artista. ¿En qué medida la locura del protagonista hipotextual está cobrando aquí un sentido contextual? ¿En qué medida este cuerpo ficcional cobra un significado simbólico para con el cuerpo real? Dicho de otra forma ¿no estará brotando en este teatro postmoderno una forma de humanismo digital arraigado en la dialéctica cervantina?

1. ¿HAPPENING, PERFORMANCE O HIBRIDEZ?

La multitud de personajes que pueblan el palimpsesto quijotesco desaparece en Boivin: El sustantivo «Solo» del título ya le adelanta al espectador que no habrá más que un personaje en el escenario, o sea, el protagonista. Antagonistas y demás personajes secundarios no encarnarán los pormenores de la diégesis hipotextual. De hecho, Boivin decide descontextualizar el palimpsesto, despojarlo de su función —entre otras cosas— de reflejo sociocultural, y condensar su obra en el valor filosófico y transcendental resumido en el título epónimo de la novela cervantina. Precisemos que, en contadas secuencias teatrales, unas citas iconográficas implícitas —masas gráficas o lienzos proyectados en pantalla— pueden sugerir la figura de Dulcinea o Sancho Panza, pero el débil grado de recurrencias las vuelve anejas y secundarias. Entendemos en estas condiciones que la riqueza de las problemáticas estéticas y éticas del texto príncipe se halla aquí concentrada en el tema de la locura de don Quijote. Con todo, esta concentración temática da lugar a una dilatación de recursos estéticos que experimentan recursos escenográficos, visuales en particular.

Como lo señalamos anteriormente, Boivin encarna en el personaje de don Quijote el contexto sociocultural del receptor, a la vez que multiplica en pantalla y bajo una infinidad de formas al protagonista. El escenario se vuelve un espectáculo de imágenes transmediales, en el que interfieren el personaje del espectáculo en vivo, pero también su imagen filmada en directo y proyectada en una pantalla bajo la forma de sombras chinas que se van deformando, multiplicando, asociando, etc. La obra de Boivin se enmarca en lo que Pavis identifica como un «*théâtre d'images*» y que define en tanto que

[...] mise en scène qui vise à produire des images scéniques, généralement d'une grande beauté formelle, au lieu de faire entendre un texte ou de présenter des actions physiques «en relief». L'image est vue de loin, en deux dimensions, aplatie par la distance et par la technique de la composition ⁴.

En este tipo de obra postmoderna, el texto se vuelve en efecto secundario, lo mismo que la estructura, y predomina la idea o sensación de lo efímero, de lo cambiante, de lo que irrumpe en el *hic et nunc* ante nuestra mirada en forma de *happening* o *performance*, aspectos reivindicados en el adjetivo «provisoire» incluido en el título. En la obra de Boivin estas avenencias artísticas irrumpen en el escenario, como por efecto de locura y con cierta comicidad, imperando aquí la idea de experimentación. Igual que en la novela hipotextual, el drama hipertextual funciona de modo lacaniano, la obra se contempla a sí misma, mediante distintas «mises en abyme» iconográficas que generan una clara reflexión metateatral ⁵. Boivin consigue aquí una síntesis entre dos prácticas dramáticas de lo efímero: *el happening* y *la performance*. Recuerda Jérôme Dubois que el happening nace en 1952 en los Estados Unidos «*mélant peinture, danse, poésie, musique, films, diapos, disques, radio, etc.*» ⁶ o sea precisamente los recursos estéticos de Boivin en su obra (Figs. 0 y 1).



FIGURAS 0



FIGURAS 1

Sin embargo, el *happening* «se déroule dans des lieux réels tels qu'un parking, un supermarché, une rue...»
⁷ cuando lo de Boivin está puesto en escena para las tablas, lo cual lo traslada por otros aspectos hacia la *performance*, definida como

une forme plus consensuelle [...] qui se forme à l'orée des années 1970 et met en scène l'action d'un artiste ou d'un duo d'artistes, mais rarement plus. A la différence du happening, l'intention vise un événement structuré dans sa forme, ne serait-ce que parce que le public est à sa place de spectateur⁸.

Vemos entonces que Boivin retoma los recursos del *happening* (distintos lenguajes de semiótica visual, ausencia de historia, contenido en forma de «tableau», etc.) pero insertándolos en un marco espacial teatral entendido como lugar específico de representación.

2. LOS RECURSOS HÍBRIDOS DE BOIVIN EN DON QUICHOTTE. SOLO PROVISOIRE.

2.1. El sonido

El componente sonoro no procede del texto, totalmente ausente como señalado anteriormente, y es de subrayar que los contados elementos vocales proceden de voces en off que nada tienen que ver con el texto de Cervantes. Consta la materia sonora de una rica variedad de fuentes: natural —gritos y voz de tenor—, artística —guitarra, tambor y teclado— y artificial —como por ejemplo distintos sonidos metálicos que remiten por el ritmo a ambientes agobiantes y amenazadores que, en determinados momentos de la obra, sugieren tragedias de la historia más reciente y presentadas como una forma de locura, pero colectiva ésta.

Otra forma de sonido serían los movimientos silentes de don Quijote por el escenario, como un guiño al cine en blanco y negro, aún anterior a Orson Welles. Un sonido presente por su ausencia, en particular en el *excipit*, cuando la pantalla se va fracturando, desmembrando, deconstruyendo, desvaneciéndose incluso para ser trasladada fuera del escenario por el propio personaje (Fig. 2), antes de que éste se deconstruya a su vez ante el público deshaciéndose de los dos elementos que le definen: una pértiga en forma de lanza y un par de botas.



FIGURA 2

2.2. Los recursos transmediales

El material dramático de esta creación remite en efecto a diversas artes como el baile clásico y contemporáneo, el cómic, el grabado, la pintura o la ópera. Esta hibridez plástica cobra un valor artístico y semántico tanto más importante cuanto que se ubica en lugares claves de la obra. Por ejemplo, la obra se clausura con una voz en off que canta «ne pleure pas mon gros Sancho» (Fig. 3), cita implícita al cuarto canto del quinto acto de la ópera de Massenet:

*Ne pleure pas Sancho, ne pleure pas, mon bon.
Ton maître n'est pas mort. Il n'est pas loin de toi.
Il vit dans une île heureuse Où tout est pur et sans mensonges.
Dans l'île enfin trouvée où tu viendras un jour. Dans l'île désirée, O mon ami Sancho!
Les livres sont brûlés et font un tas de cendres.
Si tous les livres m'ont tué Il suffit d'un pour que je vive
Fantôme dans la vie, et réel dans la mort.
Tel est l'étrange sort du pauvre Don Quichotte.*



FIGURA 3

La hetero-cita introduce en la obra las nociones de «vida» y «muerte», pero también de «verdad» y «mentira» y por fin de «realidad» e «irrealidad». En suma, la problemática cervantina de «lo verosímil» y la «veracidad»: en otras palabras, Boivin está investigando en cómo expresar en este siglo XXI una verdad ética dentro de una mentira estética.



FIGURAS 4



FIGURAS 5

El cómic, también presente en la obra (Fig. 4), retoma el personaje norteamericano de Mickey, ratón antropomórfico nacido en los Estados Unidos en 1928. Mickey encarna otra figura popular que conoció todas las evoluciones tecnológicas de los medios de comunicación visual, medios que lo modernizaron y reescribieron —cine mudo en blanco y negro, cine en color, pasando por los corto y largometrajes, la ópera hasta llegar a las nuevas tecnologías y videojuegos—. Una especie de duplicación de la figura de Mickey es la «vaca que ríe» (Fig. 5), otra imagen popular que introduce en Solo *provisoire* las cuestiones de risa y «mise en abysme». Mickey, la Vaca que ríe y don Quijote forman pues un rizoma semiótico híbrido, una representación deconstruida de prototipos contemporáneos populares que cruzan el espacio-tiempo mudándose de forma estética. Recordemos por ejemplo las series de obras de estilo Pop Art inmortalizadas en los años 1980 por Andy Warhol.

La hibridez semiótica produce por momentos una sensación de aparente locura, como si faltase una arquitectura o lógica entre tanto material plástico presente en el escenario, aunque el lenguaje de fundido cinematográfico al que recurre el video articule formalmente los distintos recursos empleados. También la propia lógica del espectador participa en una forma de coherencia entre tantos componentes visuales; por ejemplo, se entiende que las disparatadas botas, el óleo con la armadura y la barra de hierro introducen en el escenario la noción de «épica» y de «caballero andante» (Fig. 6).



FIGURA 6

Todas estas artes gráficas están presentes mediante videos grabados y óleos que le brindan al espectador una especie de panorama diacrónico que arranca con temas clásicos como las vanitas presentes con cráneos y demás esqueletos, hasta géneros más modernos como el pop art de Mickey.

2.3. La luz

La luz consta de un espectro cromático que implica colores cálidos —amarillo y naranja— y colores fríos —azul—. A estos juegos cromáticos se juntan valores que se declinan desde el blanco hasta el negro pasando por toda una paleta de grises. Ambas fuentes de luces, generan un sistema enunciativo propio, que arranca en el blanco del íncipit hasta el azul crepuscular del final (Fig. 7), pasando por el amarillo y naranja, con toques de marrón.



FIGURA 7

El sentido de este cromatismo de Boivin parece arrancar en la nada para topar con otra nada, pasando todo por momentos de humor y risa encaminados al fracaso. Aunque este idiolecto cromático sea característico de Boivin, es preciso señalar que se enmarca dentro de unas experimentaciones compartidas por toda una generación postmoderna, como lo vemos en *Ich Bin don Quijote* de Lisie Philip (2006) o *Don Quichotte du Trocadero* de José Montalvo (2013), por ejemplo.

Además de la función semiótica, la luz desempeña un papel estético y plástico. Los juegos de clarooscuro esculpen el espacio escénico, y junto con distintas texturas de luces, orientaciones de focos, etc. se revela también la plasticidad del decorado. La luz es medio de comunicación y finalidad plástica; se trata de experimentar acerca de la percepción y recepción dramática, a la vez que se disfruta de estos juegos de luces en la representación.

2.4. El uso de pantallas

Distintas pantallas introducen en el escenario imágenes que se han rodado fuera. Un espacio exterior virtual irrumpe en el espacio interior y ficcional del escenario. Se enfrentan así dos espacios de estatuto y plasticidad tajantemente diferentes, generan una hibridez —o tensión—. Toda una generación⁹ practica hoy mediante un espacio digitalizado, nuevas formas de ficcionalización teatral. Este teatro de tramoya tecnológica con múltiples pantallas en las que personajes se desmaterializan volviéndose luz y sonido, como una especie de alegoría postmoderna, recuerda aquel «teatro total» del que hablaba Paul Claudel¹⁰. La contaminación transmedial genera un propósito inter-discursivo que define de nuevo los modos de comunicación, de percepción y recepción.



FIGURA 8

La dialéctica de la pantalla constituye el núcleo del lenguaje escenográfico. Distintas pantallas ocupan el escenario: una pared blanca en la que se proyectan videos en blanco y negro a la vez que la figura del protagonista en forma de sombras chinas (Fig. 8); el mismo escenario constituye una pantalla negra brillante en la que se refleja cuanto acontece en ella.

2.5. El vestuario y el decorado

Poco se puede precisar acerca de un vestuario minimalista, ceñido en un traje negro donde se proyectan tantas imaginaciones como espectadores asistiendo al espectáculo. Apenas enriquece el vestuario una lechuguilla con función temporal, como para ubicar al receptor en el siglo XVII. Sin embargo, todo un vestuario digital y virtual recorre las pantallas, relacionado con la época del hipotexto textual, lo cual introduce en el espectáculo un propósito temporal. En realidad, ningún decorado presencia realmente esta obra, excepto las virtuales obras artísticas proyectadas en pantallas: unos marcos dorados, el retrato de Francisco Iro de Francia, unos paisajes en forma de grabados proyectados (Fig. 9), etc.



FIGURA 9

2.6. El espacio-tiempo

El espacio-tiempo cobra una función claramente metateatral, pues el espectador asiste a su paulatina construcción al principio lo mismo que presencia la deconstrucción final, incluidas las distintas fases de cambios escenográficos todo a lo largo del espectáculo.

Voluntariamente despojado y yermo, este espacio-tiempo es una continuación de algo que habían experimentado por la década de los años 30 y 40 Jerzy Grotowski y Jean Vilar en su teoría del «*théâtre pauvre*»¹¹. Cuanto más campo visual en el escenario mayor implicación mental del receptor, que acaba volviéndose co-autor de Dominique Boivin y co-actor de quien encarna el personaje.

En determinados momentos, este espacio también se vuelve agujero negro que lo absorbe todo: vestuario, decorado, luz, personajes, sonido, etc. De hecho, pocos elementos materiales presencian este espacio, limitándose a una barra de metal que podría ser la lanza de don Quijote —pero no únicamente—, un anecdótico par de botas, un saco de basura y poco más. Se afirma rotundamente aquí una estrategia de despojo, técnica heredada del «espacio vacío» desarrollado por Peter Brook en la década de los 70¹².

Este juego de deconstrucciones espacio-temporales plantean la cuestión de la frontera entre el territorio de lo ficcional y de lo real. La creación de espacio-tiempos dentro de otros espacios-tiempos multiplica los puntos de vista y borra la frontera entre la realidad y la ficción, lo verdadero y lo falso.

Esta polifonía acerca de las nociones de espacios, flujos, fronteras e hibridez genera una dialéctica sobre otros espacios, socio-culturales y políticos por ejemplo. Se trata de incitar al espectador a que analice su propia relación con un compartido espacio institucional, oficial, verdadero.

3. DEL CUERPO BIOLÓGICO AL CUERPO SOCIOLÓGICO

Ya señalaba en la introducción la importancia de las tesis de Brohm y Berthelot, herramientas útiles para destacar el fenómeno de encarnación de las formas socioculturales en el cuerpo del actor y, viceversa, la hermenéutica política de las estrategias poéticas de la escenificación.

Haré hincapié aquí en la importancia del género al que pertenece *Don Quichotte. Solo provisoire, entre happening y performance*. La primera genera como hemos visto un «pliegue» deleuziano que «implica» una diversidad de recursos plásticos, serie que le «explica» al receptor contenidos de tipo socio-cultural. Estas «contaminaciones» poéticas, o «hibrideces»¹³ van creando un espacio nuevo, lo que llamara más tarde François Jullien un *entre-deux*¹⁴.

Aquí, el propio cuerpo del actor —y también director— es el que acaba encarnando los elementos que constituyen la esencia dramática. Vestido de negro, el actor concentra en su cuerpo toda la expresión y el sentido dramático. El lenguaje corpóreo se sustituye al lenguaje textual. La imagen retórica se encarna en el cuerpo del actor y el ritmo de las frases, párrafos y capítulos lo traducen las figuras coreográficas, expresiones escenográficas inspiradas en Marcel Marceau y diversificadas luego por Stéphane Braunschweig y Stanislas Nordey.

El cuerpo se vuelve aquí architexto dramático, se va transfigurando en imágenes difundidas en pantallas, imágenes que se mezclan a otras de otros ámbitos artísticos —foto, grabado, óleo, etc.— algo parecido a aquel «*signe long comme une lettre*» que comentaba Michel Foucault¹⁵. Este concepto de «cuerpo poético» que analiza Jacques Lecoq¹⁶, se desenvuelve aquí por todo el espacio escénico, cediéndole paso el teatro textual al teatro gestual y visual. Recordemos las obras de Peter Handke, como caso extremo, en que solo se dispone de acotaciones escénicas, sin texto alguno.

Se trataría ahora de eludir qué sentido transmiten todos estos elementos escenográficos, qué significa este cuerpo vestido de negro que gesticula por un espacio desierto, un cuerpo que recorre realidades digitales

y virtuales, un sentido del que se puede suponer que supera la mera expresión de aparente locura del protagonista.

Don Quijote está en efecto rodeado de cuerpos «descorporizados» en términos de Simonot, proyectados —incluso el suyo— en distintas pantallas repartidas por el escenario; esta deconstrucción física genera un cuerpo tecnológico que crea una distancia que a su vez suscita una dialéctica abstracta en el receptor en tanto que cuerpo biológico y cuerpo sociológico. El archicuerpo tecnológico vale como proyección y alegoría del cuerpo colectivo¹⁷ que se reconoce en su hibridez en la forma *entre-deux* de esta obra postmoderna¹⁸.

La obra transmite sin lugar a duda un mensaje metateatral de corte socio-cultural. Dos símbolos, una mano creadora y un pie aniquilador, generan una dialéctica de tipo ético. Ya en el incipit, la lanza de don Quijote (Fig. 10) cumple con la función de frontera entre unos valores en blanco y negro repletos de simbolismo ontológico. Don Quijote irrumpe en el escenario y con su lanza roza las tablas y parece trazar rayas en este espacio vacío, como un territorio mental en el que define una frontera abstracta entre dos categorías de valores morales.



FIGURA 10

Esta dialéctica implícita y silente, la retoma de modo explícito una voz en off que plantea una problemática poética. La poesía, entendida en sentido aristotélico de «creación», viene presentada como un «combate», una «lucha» según la voz. En este momento preciso (Fig. 11) es cuando sale al escenario el molino de viento proyectado en pantalla.



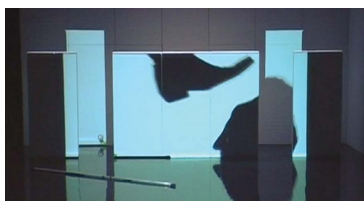
FIGURA 11

Don Quijote parece personificar aquí la «lucha» por nuevos modos de creación. La voz en off sin embargo no precisa quien es este aludido enemigo. El espectador —o mejor dicho el *espectator*— debe, implicándose en la exegesis, formular pues hipótesis propias: ¿la materia como enemigo del poeta que debe forjar, labrar, trabajar? ¿Determinado tipo de enemigo sociocultural o político al que se intenta denunciar de modo solapado?

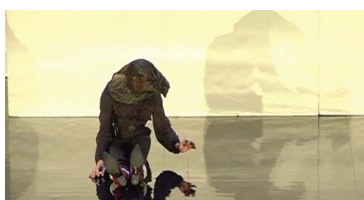


FIGURA 12

No se sabe exactamente, pero, en todo caso, dos concepciones de la poesía irrumpen en este escenario: primero la poesía amatoria materializada en el video por un hermoso retrato de mujer —quizá Dulcinea— a la que acompaña una rosa roja y, en un segundo tiempo, una poesía comprometida de tipo político sugerida por la voz en off con la palabra «le politique». Irrumpe entonces indirectamente en el escenario un posible cuerpo político, de algún modo opresor, y contra el que debe luchar la poesía (Figs. 13 y 14). Opresión representada aquí por el pie que pisa la cabeza del que parece ser don Quijote; también podría ser opresión el saco de basura que sale de la boca del personaje y que se pone en la cabeza —¿sociedad de consumo, locura generada por el mundo contemporáneo?—. Posible denuncia de las opresiones también podría ser este cuerpo quijotesco que en la pantalla se va transformando en un cuerpo híbrido de perro antropomórfico, mediante el juego de sombras chinas.



FIGURAS 13



FIGURAS 14

La perspectiva interpretativa pues, podría ser la de una lucha poética de lo humano en contra de los intentos de deshumanización, la resistencia de una armonía apolínea que serían las artes gráficas, el cine, la literatura, la música, etc. contra una desorganización dionisiaca, enloquecedora y aniquiladora. El molino de viento, monstruo contra el que lucha el poético don Quijote, sale al escenario acompañado por la voz en off, que llama al levantamiento de la poesía contra estas políticas deshumanizadoras.

CONCLUSIONES

Arraigándose en el hipotexto cervantino, Dominique Boivin crea un hipertexto dramático en que se esfuerza por formular nuevas propuestas de corte estético y ético, lo mismo que Cervantes había hecho en su tiempo.

A partir de una propuesta metateatral, el dramaturgo galo experimenta un sistema de híbrides transmediales que generan un propósito inter-discursivo de orientación sociocultural.

El ámbito teatral, lugar donde dialogan distintas perspectivas, funciona como un laboratorio de investigación dramática, en que las nuevas humanidades transmediales intentan crear un nuevo humanismo digital, arraigado en los clásicos en general y en Cervantes en particular, implicando al receptor como coactor y coautor de este nuevo reto posmoderno.

BIBLIOGRAFÍA

Berthelot, Jean-Michel, «*Corps et société (problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps)*», *Cahiers internationaux de sociologie*, LXXIV, 1983, pp. 119-131.

Brohm, Jean-Marie, *Corps et politique*, Paris, Jean-Pierre Delarge/Editions Universitaires, 1975.

- Brook, Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977.
- Claudé, Paul, *Mes idées sur le Théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.
- Deleuze, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- Dubois, Jérôme, *La mise en scène du corps social. Contribution aux marges complémentaires des sociologies du théâtre et du corps*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Duret, Pascal, y Roussel, Peggy, *Le corps et ses sociologies*, Paris, Nathan, 2003.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Jullien, François, *L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité (Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité)*, Paris, Galilée, 2012.
- Lecoq, Jacques, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Paris, Actes Sud, 1999.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Simonot, Michel, «Art de la scène, art du numérique: enjeu dramaturgique, enjeu de représentation, enjeu de position», en *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, dir. Colette Tron y Emmanuel Vergès (dirs.), Paris, L'Entretemps, 2005, pp. 59-70.
- Vilar, Jean, *Le Théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975.

NOTAS

1.
Me refiero al concepto «personnages décorporés»; ver Simonot, 2005, p. 62.
2.
Brohm, 1975.
3.
Berthelot, 1983.
4.
Pavis, 2002, p. 373.
5.
Por cierto, la incertidumbre como tal no es un hallazgo del teatro postmoderno, Luigi Pirandello ya lo había introducido, pero el interés aquí son las formas dramáticas de lo efímero, la actualización del lenguaje de lo inestable.
6.
Dubois, 2007, p. 161.
7.
Dubois, 2007, p. 161.
8.
Dubois, 2007, p. 162.
9.
Christoph Marthaler, Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier, Franck Castorf, Deborah Warner, Krystian Lupa o Krzysztof Warlikowski: como vemos, esta gramática semiótica de la pantalla sobrepasa fronteras lingüísticas y culturales, volviéndose un nuevo modo de percepción y recepción universal.
10.
Claudel, 1966.
- 11.

Vilar, 1975.

12.

Brook, 1977.

13.

Deleuze, 1988.

14.

Jullien, 2012.

15.

Foucault, 1966.

16.

Lecoq, 1999.

17.

Brohm, 1975.

18.

Dubois, 2007 y Duret/Roussel, 2003.