

***Corpus liminale: Un diálogo oblicuo entre Jean-Luc Nancy
y el procedimiento *soplido* en los ensayos de la obra
Amor, fuga y variación***

Simón Cuadros Infante
Universidad de Chile
Chile

Advertencias a modo de introducción

Resulta preciso, antes de adentrarse en el entramado reflexivo-procesual que me propongo desarrollar, constatar supuestos necesarios que permitan orientar la lectura del texto y su forma. Entendido los márgenes que recortan, sitúan y orientan el presente artículo, me decido a constatar brevemente ciertos horizontes, metodologías y rendimientos que en la investigación buscó tramar, para luego dar paso a los “mensajes” que componen el presente escrito y su ejercicio reflexivo en diálogo con *Corpus* de Jean-Luc Nancy.

En primer lugar, quisiera detenerme en la inscripción del/los objeto(s) a estudiar. Para realizar la investigación que deseo, me detendré en dos experiencias respecto del proceso de creación de la obra *Amor, fuga y variación*¹ (2024), en la que formé parte como actor. Primero, y en gran parte del artículo, me centraré en cierto procedimiento de exploración, que aquí llamaremos *soplido*, trabajado en algunos ensayos del proceso –uno que luego estaría presente de manera constante en la misma puesta en escena–. Por el otro, y a manera de reflexiones conjuntas hacia el cierre, trabajaré brevemente sobre un par de pasajes de un texto escrito a dos manos, junto a Millaray Lobos, que formaría parte del prólogo de la obra, pero que, finalmente, se quedó en el proceso; no obstante, que guardaba estrecha relación con el procedimiento y la reflexión de su utilización, además, ahora, con un especial vuelo a propósito de las tramas y diálogos que aquí busco desplegar.

Entonces, me permito esbozar una primera pregunta con la que interrogar dichas experiencias y/o expresiones del proceso: ¿qué produce el procedimiento *soplido* en el cuerpo

¹ Obra dirigida por Millaray Lobos, en base al texto *La reunificación de las dos Coreas*, de Joel Pommerat, estrenada en el Teatro Nacional Chileno (2024), y con una segunda temporada en la Sala Agustín Siré (2025) del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH).

del actor, o más aún, en el *actor en tanto cuerpo*? La pregunta busca presentarse como una apertura que no solo de pie a un entramado de interrogaciones específicas respecto a las dimensiones que me interesa relevar en la experiencia con el trabajo de dicho procedimiento, sino, más aún: es un disparador desde el cual podré realizar los diálogos específicos que me propongo entablar con Nancy y su obra, *Corpus*. Esto a propósito de las preguntas y reflexiones cruzadas que su lectura derrama hacia los rendimientos del *soplido* como procedimiento, y el texto “prólogo” como auto-reflexión de estos en una etapa determinada del proceso creativo. En este sentido, me interesa levantar ciertas categorías, usualmente utilizadas para comprender el fenómeno teatral en tanto recepción, desplazándolas hacia los procesos de ensayo de la obra y las luces que dichas categorías pueden arrojar sobre los rendimientos del procedimiento *soplido*.

Con ello, y en línea de las advertencias –sino, justificaciones– necesarias para orientar al lector, me propongo ensayar aquí una hipótesis: el *soplido* como procedimiento de exploración escénica releva, a través de la emergencia de su desestabilización, estados de *liminalidad* en el cuerpo del actor y su lugar de enunciación autorreflexivo en el *actor en tanto cuerpo*, potenciando estados de presencia en el trabajo del actor en el ensayo, tensando la relación del personaje como máscara del actor y, luego, del actor como máscara del cuerpo. En este sentido, el diálogo con Nancy me permitirá un *relieve del filosofar* particular, uno que posee derroteros distintos a los de una teoría de la actuación o incluso de la recepción de su práctica: busco aquí un relieve reflexivo del recuerdo que produce tensiones entre un adentro de la experiencia y un afuera de su abstracción, de sus rendimientos tanto en mi cuerpo como en lo observable en los cuerpos de mis compañeros, ejercicios somáticos y empáticos toda vez que, como dijera el mismo Nancy, “es un cuerpo el que ve un cuerpo” (35).

Por último, quisiera realizar una suerte de aclaración, tanto metodológica como formal. La manera de aproximarse al análisis y reflexión en torno al procedimiento, y sus rendimientos en el *actor en tanto cuerpo*, será dialogando con la idea “bruta” de su hacer. La misma imagen del procedimiento, que no es más que el *soplido* del texto por parte de un compañero a otro, se traduce, aquí, en este nuevo ejercicio reflexivo, en la transmisión de la investigación a través de “mensajes”, o *soplos* (si quisiéramos hacer el eco) y los desplazamientos que su re-articulación (o re-presentación) supone.

Es importante hacer el énfasis: no se trata, pues, de un texto de investigación tradicional, que consista en el despliegue de un marco teórico que me permita, en una segunda

instancia, hacer ingresar de la mano al lector a la utilización de dicho marco sobre el objeto y uno de sus “pedazos”. Más bien, busco ensayar una forma de pensar y reflexionar sobre uno (o varios) de esos “pedazos” –particularmente, el procedimiento *soplido* y, en menor medida, el texto “prólogo”– a través de un escrito que, a partir de palabras y conceptos que del estudio de este procedimiento surgen, permita realizar ciertos diálogos con Nancy, así como otros autores, para desarrollar el derrotero reflexivo que me propongo: una suerte de filosofar del *actor en tanto cuerpo* (con la experiencia y su reflexión como punto de partida o disparador). Es decir, marco teórico y análisis estarán siempre cruzados, atravesados e imbricados. De esta manera, los conceptos y sus lindes servirán como una forma de estabilizar, temporal y provisoriamente, cierta aproximación a lo que en los ensayos se jugaba, a lo que aparecía, y a lo que (me) quedó. Me permitiré *tocar*, a ratos de forma fragmentada y heterogénea, ciertas categorías para pensar problemáticamente en instancias de exploración, creación y autopercepción del actor, del cuerpo del actor, o, insistiendo una vez más, del *actor en tanto cuerpo*.

Por último, es importante resaltar la obra que de forma entrecruzada irá guiando la presente reflexión. *Corpus* de Jean-Luc Nancy será, entonces, desde donde, a través de estos “mensajes” y la urgencia de su interrogación, levantaré y desplegaré categorías, nociones, reflexiones y alcances respecto de las dimensiones que, del proceso de creación, el procedimiento *soplido* y el texto procesual del “prólogo” de la obra me interesan tramar.

En ese sentido, este ejercicio no se trataría para nada de un estudio acabado *sobre* el *Corpus* de Nancy² con la obra *Amor, fuga y variación* como objeto, y tampoco su utilización a modo de marco teórico rígido y abarcador en el despliegue de sus conceptos sobre el objeto: constaría, más bien, de un *tocar*, de un dirigirse, a través de aquellos “ecos”, entre una lectura oblicua de *Corpus* y lo que mi experiencia del proceso de creación me permite pensar sobre el cuerpo y el actor. Un *tocar* que es un ensayo, de formas de *espaciar* conceptos y experiencias, desplazarlos y encontrar sus límites, vectores, tangentes y colisiones.

² Probablemente el uso laxo de sus proposiciones es demostración de aquello, incluso cierto nivel de desplazamiento que se moverá en una delgada línea entre aperturas reflexivas con alcances insospechados y un vaciamiento de sentido que termine por desarticular el valor mismo de su utilización. Intentaré mantenerme recostado sobre la primera posibilidad, o, al menos, habitar sus límites con el peligro de caer del otro lado, no sin antes haber ensayado formas de “mantener el equilibrio”.

Primer mensaje: Me(moria/ todología)

Quien escribe no toca a la manera de una captura, del agarrar de la mano (...), sino que toca al modo del dirigirse, del enviarse al toque de un afuera, de algo que se hurta, se aparta, se espacia.
J-L. Nancy (2010, 18)

Si pienso, frente al espacio en blanco, “Memoria”, pienso: el ejercicio de *escribir el recuerdo*. Y esto no puede sino significar intentar *tocar* el recuerdo, en la urgencia de su desaparición. Ahora, ¿qué es tocar? ¿cómo tocar aquel recuerdo? Tocar el presente de una elaboración en descomposición, toda vez reconstruida, toda vez traicionada. *Dirigirse* al vacío, y ensayar formas de llenarlo. Ensayar formas de aproximarse a aquella descomposición, resistirse a su extinción a la vez que constatar su desaparecer, su pérdida, su vaciamiento. Entonces, si *escribo* “Memoria” frente a un espacio ya no en blanco, a un vacío que empieza a llenarse, *pienso*. Escribir el pensar, pensar el tocar, tocar el recuerdo de un cuerpo, o, lo que, es más, tocar el *cuerpo del recuerdo*. Y ese recuerdo es, necesariamente, también este escribir, esta elaboración: la imposibilidad de aislar y distanciar el proceso que se busca *tocar* de la propia escritura de ese *tocar*; la imposibilidad (sino más bien, el sinsentido) de pensarlo como procesos escindidos y diferenciados.

Una lectura oblicua sobre el recuerdo, a través de mensajes fragmentados y heterogéneos, es un *dirigirse* al cuerpo, una *discreción* hacia aquel lugar que habita en las discusiones sobre el actor y *su* cuerpo; olvidando, en dichas discusiones, la potencia del *actor en tanto cuerpo*. No busco, entonces, trazar las dimensiones del cuerpo en esta reflexión desde lo entendido como aparato técnico del actor, sino, más bien, me propongo interrogar al personaje (independiente de su grado de referencialidad) como “máscara” del actor para luego indagar en un siguiente nivel; a saber, en el que el actor se presentaría como “máscara” del cuerpo, como parte de su extensión y los vaciamientos que aquella *fractura* supone, incluso antes de su puesta en escena (o su puesta en vacío, que es igual).

Finalmente, la forma de aproximarse a la experiencia es la del recuerdo, la de sensaciones y afecciones que percibí como cuerpo y que percibí “viendo” otros cuerpos. Su relieve e indagación, será a través de una interrogación *inductiva* de dichas sensaciones y afecciones a través de marcos conceptuales y especulativos sobre las categorías que emergen de la escritura, que me permitan, por lo tanto, partir de pequeñas apreciaciones en torno al

procedimiento para llegar a reflexiones generales de la relación cuerpo-actor. De esta forma, me propongo ensayar maneras de pensar, no técnica, sino filosóficamente las relaciones y tensiones entre las nociones de cuerpo y actor con derroteros inciertos guiados por la apertura que el procedimiento y la especulación de su potencia produce en el cuerpo, y en el cuerpo del presente texto.

Segundo mensaje: El cuerpo, el soplido y la falla

el texto mismo abandonado, dejado sobre su límite. No es una “caída”, eso ya no tiene ni alto ni bajo, el cuerpo no está caído, sino completamente al límite, en el borde externo, extremo y sin que nada haga cierre.
J-L. Nancy (2010, 14)

Durante los ensayos de la obra *Amor, fuga y variación* (2024) —incluso previo a la decisión de montar *La reunificación de las dos Coreas*— realizamos diversas exploraciones escénicas y actorales guiadas por la directora, Millaray Lobos, para trabajar estados de presencia particulares a la hora de enfrentar la “puesta en escena” del cuerpo. Dentro de estas, una en particular llamó mi atención: los “angelitos” (llamado así por la directora durante el proceso). Este procedimiento de exploración constaba del *soplido* de texto por parte de un compañero a otro —ya sea en el oído, o de forma mediada, como una llamada telefónica—, siendo enunciado por este último. El ejercicio es, relatado de esta manera, bastante simple, incluso podría uno pensar que, desprovisto del “encuadre” en tanto procedimiento de exploración, es una práctica habitual entre actores y actrices, más aún, por ejemplo, en etapas de formación, ahí donde la exposición si bien “resguardada”, es doble: la exposición propia del actor frente al espectador se cruza con la exposición propia del estudiante frente al profesor.

Y es que, en esa naturalidad o extraña cercanía que posee el procedimiento con experiencias de ensayo que llevo/llevamos en el cuerpo, resulta interesante pensar cómo, de cierta manera, el *soplido* guardaba cierto correlato con aquella antigua práctica (en vías de extinción) del “apuntador” en un teatro de otro tiempo. Patrice Pavis, en su famoso diccionario, al constatar su inminente desaparición, releva, luego, aquella sencilla no obstante compleja labor:

El apuntador, o la apuntadora, ayuda a los actores en dificultades hablando «en un soplo», articulando bien, pero sin gritar, desde bastidores, o desde una abertura, camuflada por la concha, en el centro del proscenio (...) Observando a los actores, el buen apuntador debe ser capaz de anticiparse al error o la dificultad e intervenir en el momento adecuado. (49)

Me interesa la idea de “dificultad” que comportaría la imagen del apuntador. Ahí donde un actor, en medio de la escena, vulnerable, expuesto, olvida su texto y se enfrenta a un vacío en el escenario, en el tiempo que transcurre entre su última palabra dicha y aquella siguiente palabra, esquivando de memoria, que no puede sino ser salvada por “el apuntador”. Apuntar. Apuntar que es, de cierta manera, siguiendo con Nancy, una forma de aquel *tocar* de la escritura: dirige, no a la manera de un agarrar, sino a la forma de hurtar, por un momento y desde el interior sin ser notorio, el texto, su especialización, para que el actor vuelva sobre sí, para *devolver el cuerpo al alma* (haciendo el juego de palabras).

Es jugar, sin quererlo ni buscarlo, a una peligrosa apertura donde la “máscara” del personaje cae y deja al actor enfrentado a su pura exposición, lo que, es más, el actor expuesto permite, entre ranuras, la sugerencia del cuerpo, ese que es “nuestra angustia puesta al desnudo” (Nancy, 2010, 12). Ese breve momento, esa laguna que posee una abismal *durée* a la que todo actor y actriz se ha enfrentado, ahí donde aparece la *falla* del cuerpo. Pero no es la falla en tanto equivocación o error, es el lugar de la falla en tanto límite del cuerpo expuesto a la apertura que ha producido en un espacio que se constituía como lleno.

Los cuerpos no son de lo “pleno”, del espacio lleno (el espacio está por doquier lleno): son el espacio *abierto*, es decir, el espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el *lugar*. (Nancy, 2010, 16)

Lo interesante, ahora, es el contraste que aparece entre aquella experiencia compartida del actor-apuntador frente a lo que produce el procedimiento del *soplido* (o “angelitos”) —más allá de la evidente distancia que se juega en aquel actor hipotético sobre el escenario y nuestros cuerpos “haciendo” el ensayo en el proceso de creación—. Permítaseme formularlo de la siguiente forma: ahí donde el actor se enfrenta, de cierta manera, al *lugar de la falla* en

dicha experiencia, cabría interrogar en *dónde* se ubica esa *falla* en el procedimiento del *soplido*, cual no aparece a propósito del “abismo” de la laguna mental; cabría, pues, justamente, interrogar *el lugar* de esa falla.

Durante los ensayos, el procedimiento aparecía, de cierta manera, como una forma de desestabilización. Sus formas de aparición eran, casi siempre, siempre distintas; sin embargo, todas llegaban a lo mismo: un actor, parado en escena, era interceptado por otro quien comenzaba a “soplarle” un texto (de diversa naturaleza en cada caso). Transmitiendo lo que escuchaba, el “interceptado” se enfrentaba a una desestabilización de su lugar en escena y su lugar de enunciación. Aquel espacio que usara se encontraba ahora invadido por otro cuerpo, y su *ego* enunciante se encontraba ahora fragmentado: una voz que tras de sí le “soplaba” lo que debía transmitir en presente.

En este sentido, el procedimiento, en comparación al apuntador, comporta un ejercicio desplazado de aquella falla: esta no ocurriría en el momento que transcurre entre la última palabra dicha y el *soplido* que devuelve al cuerpo su tranquilizadora y segura “máscara”, más bien es el inicio de aquel *soplido*, y su insistencia, la que perturba la proto-máscara que comporta el actor antes de “entrar a escena” (o a los umbrales representacionales internos del propio ensayo, en este caso).

No deviene del error o la laguna, sino, más bien, se *acopla* al lugar de enunciación del actor o, directamente, lo omite, fragmentando en pedazos aquel cuerpo que comparece ante la voz del *soplido*, el retumbar significativo que produce al interior, y la enunciación dislocada que se tensa entre el *cuerpo enunciante*, *el soplido al interior del cuerpo* y *el cuerpo del soplido*. El lugar de la falla en el cuerpo aparecería, entonces, en la dislocación que el *soplido* produce en el *ego* enunciante, ese que fragmenta el lugar de la enunciación, o, más bien, en su enunciación se fragmenta (fragmentación enunciada, evidenciada). Entonces, si es que “La enunciación del ego no solamente *tiene* lugar. Mejor aún, *es lugar*” (Nancy, 2010, 23), la dislocación que produce el *soplido*, transformaría el *ego* fragmentado en el *lugar de la falla*. Uno que, quizás, es el lugar propio del cuerpo, a decir, una inevitable caída por su propio peso, toda vez que

El cuerpo es la gravedad. Las leyes de gravitación conciernen a los cuerpos en el espacio. Pero ante todo el cuerpo pesa en sí mismo: en sí mismo ha descendido bajo la ley de esta gravedad propia que lo ha empujado hasta el punto en que se confunde su carga. (11)

Entonces, si queremos interrogar el *lugar de la falla*, habrá que realizar un primer desplazamiento categorial. Este respondería al *hurto* de la teoría de la performance para pensar el proceso de ensayos y, particularmente, lo que en el procedimiento *soplido* se juega bajo mi lectura/experiencia. Y es que resultan particularmente interesantes los alcances que, al hablar sobre las tensiones entre *discurso* y *performance*, Mauricio Barría establece en la relación entre la *omisión* del cuerpo bajo un paradigma cartesiano de su comprensión y la “amplificación” de dicho suceso al “*exponer al límite de su tensión la materialidad del cuerpo del actor o performer*” (Barría, 50), y sigue:

La falla como el accidente nos instala en la experiencia radical del suceder, es la sorpresa ante lo inesperado o no calculado (...) El fracaso del cuerpo es la falla, la experiencia de deformación, amputación o corte que se marca como memoria del límite. (51)

Es entonces entender, como dirá Barría, el cuerpo en tanto *chiasmo* (siguiendo a Merleau-Ponty) como “límite y fracaso, en tanto transgresión, de la representación” (51) toda vez que el cuerpo, se presenta para el actor, como el límite de la representación, pues “el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (Sánchez, 322). No obstante, Barría hará la distinción del lugar que ocupa la *falla* en la performance frente al teatro, toda vez que la performance operaría de manera tal que cuenta con la falla, la busca y la produce, el teatro jugaría, a la inversa, con el intento de evitarla (52) o, al menos, una vez presentada, intentando ocultarla o salvarla (como sería nuevamente el caso y propósito del “apuntador”).

Ahora bien, cabe al respecto declarar entonces la diferencia que se jugaría en el procedimiento *soplido* en los ensayos, aún como parte de un proceso de obra teatral (es decir, que busca evitar la falla), en una dimensión y objetivo del trabajo que estaría mucho más cercano a los rendimientos de la falla en la performance como la pensara Barría. La aplicación del procedimiento estaba, como mencioné en un comienzo, orientado a producir estados particulares de presencia en el actor, buscando justamente enfrentar y habitar los desplazamientos, quiebres, discontinuidades y desarmes que el mismo procedimiento producía en el actor al que le soplaban.

Sería un procedimiento que podemos pensar desde lo que Grotowski propusiera como la *vía negativa*. Un procedimiento que, en tanto ejercicio actoral, más que buscar las maneras “correctas” del hacer, estaría orientado a presentar en el actor las tensiones y obstáculos que le son propias frente al ejercicio y que le permitieran, luego, eliminarlas o superarlas (94). Es decir, volviendo sobre la distinción hecha por Barria, buscaría, intencionalmente, producir la *falla* en el ensayo como parte constitutiva de este, para luego superarla y poder *evadir la falla* frente al espectador en la experiencia de la obra.

Respecto al *soplido* es justamente eso lo que se jugó: intencionar la *falla* del *ego* enunciante a través de la dislocación del ser enunciado que permitiera una apertura tal hacia ese lugar de la *falla* y, por lo tanto, la apertura del cuerpo, toda vez que dicho procedimiento como ejercicio se transformó, luego, en un procedimiento escénico que –si bien no eximido del acecho de la *falla*– buscaba una contención y conducción estable del *soplido*, tanto de quien sopla como, por sobre todo, de quien enuncia el *soplido*.

Ahora, ¿qué hace *aparecer* en el actor el procedimiento del *soplido* en el ensayo, en el espacio que buscaría justamente la *falla*? En primer lugar, habría que constatar que, como he venido sugiriendo, se produce en el actor a quien soplan un quiebre en su *ego* enunciante que no puede sino significar el quiebre del sentido de lo enunciado. Pero no el sentido del texto, sino el sentido en tanto disputa de su lugar de enunciación, ahí donde aparece el actor expuesto y, con él, su cuerpo que no puede sino desbordarse del sentido (en la vía de un vaciamiento). Y es que, entonces, lo primero que hace *aparecer* el procedimiento del *soplido* es el lugar de la enunciación que intenta contener, sin éxito, algo que no le es posible capturar por completo en la emergencia de su desplazamiento. Toda vez que eso que intenta contener, a saber, el cuerpo del actor, no tiene lugar en los marcos que a cada instante el actor busca recuperar sobre la apertura que ha generado, pues, volviendo sobre Nancy:

Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni “el espíritu” ni “el cuerpo”. Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite –borde externo, fractura e intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia. Abertura, discreción. (2010, 17-18)

De esta manera, el procedimiento permite –antes de entrar en discusiones de presencia y representación (ya abordaré dichas dimensiones)– volver a *ver* cada vez y de distinta

forma el cuerpo del actor o, lo que, es más, ver al *actor en tanto cuerpo*. Representa, entonces, una aporética potencia, pues, al tiempo que permite un *acercamiento* a la emergencia de los obstáculos que al actor a quien soplan se le presentan, permite, a su vez, como dijera Nietzsche, un “Alejarse de las cosas hasta que ya no se vea mucho lo que les es propio y tener que agregarles mucho al mirarlas, *para continuar viéndolas*” (2018, 240), seguir viendo, entonces, aquellas “fracturas del sentido” que el cuerpo expone cada vez (Nancy, 2010, 22).

Ahora cabría entrar, a propósito de las categorías recién enunciadas (presencia y representación), en la tensión que he venido sugiriendo a propósito de la relación actor-cuerpo. Para ello, trabajaré sobre dos dimensiones que se juegan en el cuerpo del actor, apreciables en la experiencia de recepción de una obra, pero, como me propongo, intensificadas, en su *aparecer*, en el proceso de ensayo con procedimientos de exploración como el *soplido*. Estas dimensiones son: i) el personaje como máscara del actor; ii) el actor como máscara del cuerpo.

Tercer mensaje: El personaje... ¿máscara del actor?

Pero, por supuesto, se adivina la formidable angustia: “he aquí” no es, pues, seguro, hay que asegurarlo. No consta que la cosa misma pueda estar ahí. Ahí, donde nosotros estamos, tal vez no sea nunca otra cosa que reflejo, sombras flotantes. (...) ¿qué es éste, quién es el cuerpo? Éste que os muestro, ¿pero todo “éste”? ¿todo lo indeterminado del “éste” y de los “éste”? ¿Todo eso? Tan pronto es tocada, la certidumbre sensible vira hacia el caos, hacia la tempestad y todos los sentidos se trastorman.
Nancy, 2010, 10

Si bien hasta el momento no he hablado plenamente de “personaje” (pues el mismo procedimiento *soplido* aparece en una instancia, diremos, anterior a la plena constitución en escena de este), el ingreso en esta discusión, es decir, la relación personaje-actor, me permitirá luego tramar los rendimientos que me interesa relevar respecto al procedimiento *soplido* en relación a la tensión actor-cuerpo. Entonces, ¿qué es el personaje al actor? y, lo que, es más, ¿qué luces arroja lo que el personaje es al actor sobre lo que el actor es al cuerpo? Permítaseme, primero, de forma sucinta, entrar en la primera pregunta, para luego tramar la segunda y su respectivo lugar en todo este enredo de categorías y lecturas a propósito de un sencillo, no obstante, radical procedimiento como el *soplido*.

Recordemos que “personaje” posee un origen en común con “persona”, pues ambos provienen del griego “prósopon” (πρόσωπον) el cual remite directamente a la máscara que se utilizaba en las representaciones de la Grecia clásica. Es más, el desarrollo de la noción se orientaría a pensar la “máscara” (más allá de su dimensión material) en tanto “ilusión” de una “persona humana” (Pavis, 334). De esta forma, el personaje aparece como la “máscara” que figura la ilusión de la convención teatral en su sentido más clásico: ese que está parado ahí no es *él*, es un *otro* puesto *sobre él* (o *desde él*).

Ahora bien, pensemos que dicha idea está anidada bajo un paradigma de comprensión específico, el moderno de la escisión cuerpo-mente, aquello que Le Breton describiera como el “modelo de la máquina” de paradigma cartesiano, en donde “el cuerpo no es más que una constelación de herramientas en interacción, una estructura de engranajes bien ordenados y sin sorpresas” (2021, 101). Más aún, volviendo sobre la búsqueda de la *omisión* del cuerpo, para el paradigma cartesiano el cuerpo representa “el cadáver en suspenso en el que el hombre no sabría reconocerse” (93).

Sin embargo, con la urgencia de la fenomenología (entre otros campos y discusiones), ya entrados al siglo XX, dicho paradigma de comprensión sobre el cuerpo fue quedando obsoleto, con lo que, giro performativo mediante respecto del teatro y las artes escénicas, las discusiones en torno al lugar y estatuto del personaje y el actor tomaría otros caminos y posibilidades respecto de la relación. Frente a ello, Fischer-Lichte diferenciará entonces, a propósito de esta nueva perspectiva en base a una *estética de lo performativo*, entre la dimensión referencial (o semiótica) y la dimensión performativa (o fenomenológica) del cuerpo del actor (197). Entonces, lo que se jugaría cada vez en los ejercicios de *corporización* del actor no sería un ocultamiento de su cuerpo fenoménico, o incluso su modificación para llegar a un estado irreconocible por debajo del signo, sino, a saber; que dichos ejercicios serían el resultado del cruce entre ambas dimensiones del cuerpo, el de la referencia y el de la performance, que en conjunto constituyen el ejercicio de *corporización* del actor (295).

En este sentido, el actor está siempre habitando ambas dimensiones de su extensión, independiente de las intensificaciones de una u otra (ya sea la función referencial como pudiese ser en el teatro stanislavskiano, o bien, la función performativa, como pudiese ser en lo que generalmente se entiende por *biodrama*). Si lo pensamos desde quien observa, habría que constatar lo siguiente, junto a Nancy:

Ver un cuerpo no es precisamente captarlo en una visión: la vista misma ahí se relaja, ahí se espacia, no abarca la totalidad de aspectos. El “aspecto” mismo es un fragmento del trazado areal, la vista es fragmentaria, fractal, con eclipses.
(2010, 35)

De esta forma, antes de pensar en la experiencia de la obra, el actor entra a los ensayos a jugar, consciente o inconscientemente, aceleraciones y desaceleraciones, intensificaciones o estabilizaciones de las dos dimensiones con las que su cuerpo-actor carga al momento de “entrar a escena”, o a la escena de la expectación que, a su vez, comporta el ensayo. Por ello, incluso ahí donde no se pretende un personaje en algunos ejercicios de exploración (como en el caso del *soplido*), el cuerpo del actor, puesto en la escena de la expectación comporta siempre e inevitablemente una dimensión referencial. Luego, cuando se llevaba a cabo el procedimiento *soplido* en el ensayo, estaba operando, necesariamente, un intento por desestabilizar la dimensión referencial, aún en su imposibilidad. Ahí donde el *ego* enunciante se fragmentaba, se fragmentaba, entonces, su función referencial, no en vías de una supresión, más, bajo la premisa de producir, a través de la búsqueda de la *falla*, estados de presencia que permitieran intensificaciones del cuerpo fenoménico del actor y, por consecuencia, de su apertura.

Cuarto mensaje: El actor, máscara del cuerpo

Pero es en la tiniebla, y él mismo como tiniebla, donde el cuerpo ha sido concebido. Ha sido concebido y conformado en la caverna de Platón, y como la caverna misma: prisión o tumba del alma. La encarnación hace penetrar el principio en aquello que lo oscurece y lo ofusca. El cuerpo es primero que todo concebido en la angustia de esta asfixia. El cuerpo-caverna es el espacio del cuerpo viéndose desde dentro (...)
J-L. Nancy (2010, 49)

Ahora bien, ¿qué implica aquella intensificación del cuerpo fenoménico del actor en el procedimiento *soplido*? Lo que he venido tramando responde justamente a comprender, acaso, una dimensión que está más allá del cuerpo fenoménico del actor, o, más bien, lo que constituye su fractura en tanto actor, a decir, de un impulso primordial del *ser-en-el-mundo*,

pues como dijera Nancy “El existente quiere ponerse en escena y ese querer (deseo, pulsión, como se quiera) pertenece al existir mismo.” (2013, 317).

Luego, por más débiles o desprovistas de intención que sean las dimensiones referenciales del cuerpo del actor, existe una referencialidad propia de la dimensión fenoménica de su cuerpo en tanto actor: la referencia a su impulso de poner a la vista su desplazamiento. Ya lo advertía Nietzsche: “El actor es también el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de otros cuerpos y otras almas” (2014, 64). Sabemos, sin embargo, que no es por medio de otros cuerpos, pues su cuerpo es su única y propia extensión, no obstante, el impulso del que habla Nietzsche de forma particular, y del que habla Nancy de forma transversal es, de cierta manera, el impulso por representar y representarse. Sin embargo, siempre y en todo momento desde su cuerpo, pues “la condición humana no es solamente espiritual, sino, en primer lugar, corporal. El cuerpo es la condición humana del mundo, es el lugar sensible en que el flujo incesante de las cosas se traduce [posiblemente] en significaciones precisas” (Le Breton, 2010, 37).

Cuando me paro en escena, aunque sea en el clásico estado “neutro”, en el espacio de ensayo, desprovisto de toda operación escénica de referencialidad, estoy, en algún sentido, orientado y dirigido a la representación. Como dijera Nancy, si pienso en mi existencia puesta en escena, es decir, mi ser-en-el-mundo puesto a la vista, “Poco importa el número de personajes, la intensidad de la iluminación, el aspecto del decorado: se trata de una llegada en presencia y se trata de *representación* en ese sentido, es decir, de una intensificación de la presencia” (2013, 318).

Entonces, siguiendo estos pasos, me permito pensar que hay, inextricablemente, aún en su urgencia fenomenológica, un borramiento del cuerpo cuando lo pensamos –de nuevo, volviendo sobre el paradigma cartesiano que describe Le Breton– como herramienta o como materia habilitante de mi puesta en escena, de mi puesta a la vista. Sería la condición paradójica del cuerpo del actor, toda vez que “El cuerpo desaparece allí en donde la representación se ofrece como el transparente soporte de su disponibilidad” (Rojas, 54). De esta forma, el cuerpo del actor comparece a la necesidad de su representación, exigida por su puesta en escena, no en el teatro, sino en el mundo en general, de su arrojar al existir contemporáneo. Luego, la pregunta por cómo “aparece su cuerpo en el entorno político”, que responde a una “cuestión de técnica y práctica del autodiseño, una cuestión a la que ya nadie puede escapar” (Groys, 35) se agudiza en el espacio del ensayo como intensificación de la puesta a la mirada,

como reificación de la máscara que diseñamos para nosotros, y que potenciamos con la *máscara-actor* como cuerpo habilitado para su metamorfosis.

¿Qué acontece entonces en ese ejercicio de enmascaramiento del cuerpo para la mirada? Ahí es donde entenderé al actor como máscara del cuerpo, toda vez que su puesta a la vista implica un grado de contención y dirección de su *ser-cuerpo* que, inevitablemente, se transforma en la referencia de su puesta en vista. Lo que habilita un procedimiento de exploración como los soplidos, es cierta deconstrucción de la *máscara-actor*, pues los desplazamiento y fracturas del *ego* enunciante de las que he hablado implican una apuesta particular del cuerpo en relación a su producción de presencia toda vez que, el cuerpo, dispuesto en el *lugar de la falla*, permite exposiciones que le otorgan *lugar* al cuerpo del actor, o, como propongo pensar, al *actor en tanto cuerpo* y su imagen. Insistiendo con los ecos de Nancy:

El entre-los-cuerpos no reserva nada, sólo la extensión que *es* la *res* misma, la realidad areal según la cual ocurre que los cuerpos están expuestos entre sí. El entre-los-cuerpos es su tener-lugar de imágenes. Las imágenes no son apariencias, aún menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en borde, la glorificación del límite y del resplandor. (2010, 82-83).

Esa puesta en el mundo, que es, necesariamente, la puesta en la mirada es lo que se jugaba en el procedimiento del *soplido*. Bajo una *vía negativa* del trabajo, se buscaba que el actor a quien le soplaban habitara la desestabilización que el *soplido* suponía a propósito de su comparecer, ahora, ante un entre-los-cuerpos que no le permite reservar nada de la máscara en tanto actor con la que contaba antes de la *falla*. Es en ese sentido que el ejercicio potenciaba estados de presencia particulares, a saber, procesos en lo que, como dijera Gumbrecht “se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos” (11). En este caso, hablamos de procedimientos, a decir, el *soplido* en tanto objeto como vehículo de dicho estado de presencia y como habilitador de la apertura del cuerpo, del *actor en tanto cuerpo*, a propósito de su extensión producida por el *lugar de la falla* que le es propio y necesario, lugar que es, en el trabajo del *actor en tanto cuerpo* con el procedimiento *soplido*, un lugar de umbrales, es decir, de estados de liminalidad.

Quinto mensaje: Liminalidad del cuerpo, autorreflexividad de un prólogo

Hic et nunc, hoc est enim... Aquí, ahora, es decir, según este espacio, este latido, esta fractura de la substancia que es el cuerpo existente, la existencia absolutamente corporal. Yo soy, cada vez que soy, la flexión de un lugar, el pliegue o el juego por donde eso (se) pro-fiere.
Nancy, 2010, 23

Ahora, para anudar las reflexiones que he ido tramando respecto al procedimiento *soplido* en relación a discusiones en torno al actor y el cuerpo, cabe entrar, finalmente, en la noción de *liminalidad* para comprender lo que en las dimensiones del cuerpo se juega con el procedimiento. Para ello –como comenté en un comienzo–, reflexionaré sobre el texto “prólogo” escrito junto a Millaray Lobos, para arrojar ciertas luces sobre lo que, en el proceso de ensayo, con este procedimiento, se pensaba: algo que le permitirá a dicho texto, aun habiéndose quedado en el proceso, y no siendo parte de la obra, tener una particular potencia en tanto autorreflexión de su inscripción.

Cuando hablamos de liminalidad, en el estado de cosas actual, es imposible que no nos asalte inmediatamente el trazo generado desde Van Gennep, pasando por Victor Turner hasta Erika-Fischer Lichte quien rescatará el concepto (ya no desde el estudio de los rituales) para pensar en las maneras en que una *estética de lo performativo* piensa en la producción y experiencia de lo liminal.

Para sintetizar aquel recorrido, debemos partir desde los hallazgos de Turner que, siguiendo a Van Gennep, constata en las experiencias rituales la aparición de un estado o transe particular en el cual se produce “una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes, las costumbres, las convenciones y el ceremonial” limbo en el que “las características del sujeto ritual (el pasajero) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero” (102). Este limbo, sería aquel estado de *separación* del sujeto que habla Van Gennep, que Turner acuñara como “liminaridad” o “liminalidad”. Lo que Fischer-Lichte luego comprenderá, desde el mismo Turner, como el estado *betwixt and between*, uno que conlleva cierta

experiencia de la crisis, [que] se vive en primer lugar como transformación física, como modificación del estado psicológico, energético, afectivo y motor. Y a la

inversa, puede ser la conciencia de los cambios físicos la que sea capaz de producir un estado umbral, a veces incluso en forma de crisis. (352)

Es en este sentido que el procedimiento del *soplido* supone la producción de estados de liminalidad, toda vez que la fragmentación y desestabilización de la que he hablado produce transformaciones físicas concretas en el actor a quien le soplan. Relaciones afectivas y energéticas particulares con los lugares de enunciación que se tensan: la del cuerpo referencial del actor que comparece en escena y se da a la mirada, la del cuerpo fenoménico del actor que habita la *falla* que a la interna produce el *soplido* en el lugar enunciante, y el *cuerpo del cuerpo*, que deja entre ver, en la extensión de su aparecer, la intensificación de la presencia que produce el procedimiento.

De esta forma, el procedimiento *soplido* permitiría, al *actor en tanto cuerpo*, habitar tensiones *entre los cuerpos que lo conforman* en un estado de crisis, un estado que está constantemente produciendo, en *él*, una experiencia liminal de su *ego* enunciante, su cuerpo y el entre-cuerpos que representa en conjunto al actor que le sopla; es decir, y volviendo sobre la triada que propuse en un comienzo: la ahora inestable experiencia de liminalidad, a decir, “la tensión entre campos ontológicos diversos” (Dubatti, 16) como el *cuerpo enunciante*, el *soplido al interior del cuerpo* y el *cuerpo del soplido*.

Aparece una pregunta, largamente dejada de lado, pero ahora inevitable: esta fragmentación, desplazamiento, *falla*, liminalidad y todos los apellidos puestos que produce el procedimiento del *soplido*, ¿es igual en cada caso independiente de su forma de aparecer y la mediación del *soplido* con el cuerpo a quien le soplan un texto? ¿Es lo mismo si el *soplido* es al oído por un *otro* cuerpo o si es mediado por una llamada telefónica? Cabe destacar que esta también fue una de las formas de aparición del procedimiento: un actor en escena, con audífonos puestos, en una llamada abierta con un actor fuera de escena (que no estaba *puesto a la vista*) era *invadido* por el *soplido* de texto a través de la llamada. Este procedimiento fue puesto en práctica en los procesos de ensayo, llegando a constituir el “puntapié” inicial para pensar y elaborar el texto “prólogo” junto a Lobos, si bien acortado y simplificado en su escenificación en tanto obra, manteniendo el procedimiento como motor del prólogo. Entonces, volviendo sobre la pregunta: sí y no.

Si, en la medida que los efectos mencionados que sobre el cuerpo tiene el procedimiento se producen en una u otra forma de su aparición (sea inmediata con el actor soplando

al oído, o bien mediada por la llamada). No obstante, la llamada produce una suerte de relieve del efecto, toda vez que, implica la realización de una “ausencia” (la de quien sopla) que está, cada vez, intencionando ejercicios de presencia en el cuerpo del actor que enuncia el *soplido*. Para destrabar esto, interrogamos, finalmente, el texto “prólogo” del proceso, que aún cuando no llegara al montaje final, constituye el lugar primero de la interrogación que luego tendría el prólogo puesto en escena en la obra.

En el texto “prólogo” del proceso, un actor da la bienvenida a los hipotéticos espectadores que asisten a la obra. En él, divaga sobre su lugar y pertinencia en el espacio que habita en escena y el porqué de este encuentro (el teatral). Dice el *Primer yo*³: “Se supone que yo debiera entrar a pararme y decir algo, en este espacio, este espacio que es como un lugar, que juega a *ser* un lugar... un pliegue”. Evidencia, entonces, su lugar de enunciación, toda vez que sugiere la conciencia de su comparecer a la mirada, de su puesta en escena. En este sentido el texto “prólogo” posee una dimensión autorreflexiva a todas luces clara, toda vez que la obra, a través del texto, “parece saberse obra (...) [exaltando] el carácter consciente de la obra en tanto tal” (Insunza, 31).

La conciencia es tal que no solo haría referencia al contexto de la enunciación (el teatro), sino, además, volviendo sobre Nancy, pone en evidencia el lugar de enunciación mismo como pliegue, es decir, como un *yo* que, toda vez que se enuncia, produce la “flexión” o “pliegue” de un lugar (2010, 23). Entonces, luego de resaltar la condición de *encuentro* entre un “nosotros” (en tanto actores) y los espectadores hipotéticos, el *Primer yo* comienza a evidenciar la fragmentación del lugar de enunciación que está operando. Dice:

Esto que estoy diciendo de esta manera, a través de esta voz y de este cuerpo lo digo acá, porque en realidad yo no puedo estar acá. Mi identidad no está acá.

Yo no estoy aquí, este cuerpo que ustedes ven es, en verdad, un pliegue más, una interfaz, pero es también verdadero. Está. Y está mediante otros.

Yo estoy “entre” cosas, siempre oblicuo, nunca “inmediato”.

Desde el momento en que hablo, ya no estoy aquí, me consumo... y me voy bien lejos. No sé adónde, pero sí a un afuera de este afuera (tiempo).

³ Forma en que se nombra al primer cuerpo que entra y habla al público en el texto “prólogo”.

Esto para que, luego, mientras ambos siguen enunciando el texto en simultáneo, “entre” a escena –es decir, sea puesto a la mirada– el *Segundo yo*, actor que estaba oculto soplando el texto al *Primer yo*, actor que hasta ahora era quien comparecía frente al espectador hipotético levantando las reflexiones sobre el “encuentro” teatral. Esta era una forma entonces de ordenamiento y conducción de la *falla*. Aquello que apareció en el procedimiento del *soplido* trabajado en los ensayos, constituía el primer lugar de interrogación que la obra buscaría levantar. La instalación de una experiencia liminal de los cuerpos a propósito de una apuesta autorreflexiva que el mismo procedimiento comportaba, tanto en el ensayo, como en su eventual puesta en escena.

Es decir, habría un doble movimiento del procedimiento, toda vez que, atendiendo lo que al interior del cuerpo del actor produce el *soplido*, pone en escena su desplazamiento, evidenciando la fragmentación de enunciación y del *ego* enunciante que supone. Es la puesta a la vista de la *falla* en la que el *actor en tanto cuerpo* se enfrenta a la mirada, aquella que no puede sino significar su apertura y exposición, pues, “en los ojos del otro me veo a mí mismo mirando y, en consecuencia, también mirado; y siempre según esta fundamental extraversión que no me permitirá jamás verme y que por eso mismo me expone absolutamente” (Nancy, 2013, 326).

De esta manera es que pienso, no solo el texto prólogo como autorreflexión, sino, además, el procedimiento mismo del *soplido* como impulso autorreflexivo en los ejercicios de exploración en los ensayos, toda vez que, en la desestabilización y fragmentación de la enunciación, es consciente de su puesta a la mirada; sea esta mirada la de la directora, buscando exaltaciones de presencia en escena, o, la de los espectadores hipotéticos, enfrentados a la autoconciencia de la obra. Aparece, entonces, no solo la condición liminal del *actor en tanto cuerpo* en la exploración de procedimientos como el *soplido*, sino, además, la autorreflexión que implica el lugar de la *falla* del *ego* enunciante a propósito de su fragmentación. La conciencia y exaltación sobre los estados que se están jugando, disputando y apareciendo entre el cuerpo y el actor, o, una vez más, del *actor en tanto cuerpo*.

Último mensaje: Hacia un (im)posible cierre y conclusiones

si nosotros hablamos del cuerpo, hablamos de lo que es todo lo contrario de lo cerrado y de lo acabado. Con el cuerpo, nosotros hablamos de lo que es abierto e infinito, de lo que es lo abierto de la clausura misma, lo infinito de lo finito mismo.

J-L. Nancy (2010, 85)

Si el cuerpo es todo lo que no cierra, como dice Nancy, las prácticas escénicas del cuerpo, tanto en sus etapas de exploración como de escenificación y recepción son, a su vez, de todo lo abierto. No quiere decir que estas estén siempre bajo el signo de la apertura, más bien, la apertura es una condición siempre latente en toda práctica que supone un cuerpo y la articulación de su lugar de enunciación. Es en este sentido que me ha interesado levantar reflexiones a propósito del cuerpo desde la experiencia del trabajo sobre el procedimiento *soplido*.

Como he intentado erigir, el procedimiento del *soplido* en la etapa de exploración en los ensayos aparece como una forma de volver patente dicha apertura. Toda vez que un cuerpo se pone en escena (incluso siendo un espacio de ensayo), se pone en escena una tensión de lugares de enunciación de aquel cuerpo, a saber, como los he declarado; el cuerpo referencial del actor, el cuerpo fenoménico, y el *cuerpo del cuerpo*.

Estas fronteras no suponen, como hemos visto, estadios rígidos del actor en el que “hace uso” de uno u otro lugar de enunciación, más bien, en procedimientos como el *soplido* podemos ver que los tres lugares están constantemente en tensión, y que existen ciertas formas de relevar y exacerbar estados de presencia a propósito de la apuesta por la *falla* de uno o los tres lugares de enunciación del actor: el procedimiento *soplido* como una de sus, espere-mos, tantas posibilidades.

Habrà que insistir, eso sí: lo que me propuse y he desarrollado a lo largo de estas páginas no supone ser, evidentemente, un estudio del procedimiento desde una perspectiva técnica de la actuación, ni tampoco una lectura rígida y unívoca de lo que en el procedimiento se jugaba. Más bien, lo que me propuse es, desde el procedimiento y mi experiencia tanto por dentro (vivencia) como por fuera (observación), la posibilidad de un relieve del filosofar en la búsqueda de lindes y colisiones de las formas de nombrar y comprender la relación cuerpo-actor de manera más abarcadora, más no universal.

En este sentido, el procedimiento mismo y algunos de los vectores de reflexión aquí elaborados pueden ser impugnados por otras reflexiones prácticas desde la técnica, o bien, pueden ser potenciados y/o replegados sobre otras nociones y ejercicios que vengan a nutrir una reflexión tanto teórica como práctica (en la aplicación del procedimiento) de la relación del actor con los elementos propuestos: cuerpo, enunciación, falla, referencia, etc.

Podríamos, por ejemplo, volver sobre aquella noción que apareciera en el texto “prólogo” cuando habla del “pliegue del cuerpo” enunciante (es decir, del que está ausente y que habla a través del que enuncia) como “interfaz”. La posibilidad de pensar, entonces, el procedimiento *soplido* y su trabajo desde el lugar mediado de una llamada (ya no desde el *soplido* al oído) en relación a otros procedimientos y recursos que vengan a mediar el entre-cuerpos puede ser desarrollado en futuras investigaciones teórico-prácticas que vengan a instalar la posibilidad de pensar el cuerpo, en este tipo de ejercicios, en tanto cuerpo-interfaz.

Por el momento, me limitaré a llegar hasta acá, pensando en las aperturas que de per se genera el procedimiento a la hora de pensar el lugar que ocupa el cuerpo en el trabajo del actor en el ensayo –insisto– no en función de la técnica o el entrenamiento, sino en las dimensiones de relación y comprensión que de sus expresiones y sus exposiciones. Esto, pensado a través de ciertos procedimientos (como el *soplido*) que permiten tensar los lugares de enunciación de un cuerpo en escena y, lo que, es más, del *actor en tanto cuerpo*, puesto a la mirada, abierto en la extensión que produce el *lugar de la falla* buscado, y que no puede sino significar la imposibilidad de su cierre en un proceso de exploración actoral.

Bibliografía

- Barría, Mauricio. *Intermitencias. Ensayos sobre teatro, performance y visualidad*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014.
- Dubatti, Jorge. *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética*. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Trads. D. González y D. Martínez. Madrid: Abada editores, 2017.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
- Groys, Borys. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra editora, 2014.
- Gumbrecht, Hans. *Producción de presecia: lo que el significado no puede transmitir*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, A.C., 2005.
- Insunza, Iván. *Sobre el teatro contemporáneo. Artículos-ponencias-colaboraciones*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2024.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Trads. J. Gorraiz y N. Del Frari. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.
- . *Cuerpo sensible*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2010.
- . *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- Nietzsche, Frederich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf, 2014.
- . *La ciencia jovial*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso, 2018.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós editorial, 2007.
- Rojas, Sergio. «El des-encuentro del cuerpo en la representación.» *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Ed. Mauricio Barría y Francisco Sanfuentes. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2009.
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Editorial Paso de Gato, 2012.
- Turner, Victor. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Editorial Taurus, 1988.