

La memoria del teatro: tensiones entre *performance* y escritura

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

La teoría se ocupado en los últimos tiempos de pensar el teatro como arte ligado con la conservación del pasado de una comunidad. Eso está muy bien y tiene el mérito de responder a la corrección política que se ha instalado en los más diversos sectores de la acción discursiva durante la cultura actual de la memoria. El objetivo de mi ponencia será ingresar en esa problemática, pero acotando el campo de observación al fenómeno que llamaremos *memoria del teatro*. El propósito de mi trabajo no será, pues, examinar la *memoria en el teatro*, entendida como los distintos modos (la transtextualidad, por ejemplo) en que la actividad de la memoria colectiva o individual puede activarse en la práctica del teatro a semejanza de otras prácticas artísticas. Se intentará, más bien, pensar al teatro mismo en relación con la memoria de la cultura; abordar las consecuencias que tenga, para la memoria cultural, el hecho de que se defina al teatro de diferentes maneras atendiendo a sus posibles modos de producción y circulación. Así entendida, la indagación del tema, que se hará acudiendo —sintéticamente— a teorías de investigadores y a teorías de creadores, requiere tener en cuenta un contexto que resulta fundamental para entender casi toda teoría y casi toda práctica del teatro desde el siglo XX porque afecta a la consolidación misma de la autonomía del campo teatral, pero también a los vínculos entre teatro y literatura. Me refiero, lógicamente, a los debates en torno de la condición performativa o literaria del teatro. A partir del examen de ese contexto, se describirá el teatro en tanto un dispositivo de memoria que pone en juego complejas relaciones entre preservación del pasado y olvido, escritura y *performance*.

Palabras clave

Teoría del teatro - Memoria - Olvido - Escritura - *Performance*

En los últimos tiempos, las más variadas prácticas culturales han tendido a pensar su relación con la memoria. La teoría del teatro no ha sido ajena a esta predisposición y pueden rastrearse en ella los tópicos y los sistemas de valores que

han ido consolidándose en el pensamiento de hoy. En general, esos estudios sobre memoria y teatro suelen coincidir en un punto: aunque el tratamiento del tema no involucre para nada las calamidades históricas y los hechos socio-políticos que han motivado la urgencia de una cultura actual de la rememoración, los argumentos se ven igualmente afectados por ella y por su axiología: si es factible destacar los vínculos del teatro con la pervivencia del pasado mucho mejor porque indirectamente eso contribuye a otorgar al teatro una posición eufórica en el estado presente de la cultura.

La primera de las convicciones que subyacen a este trabajo tiene que ver con lo anterior. Mi trabajo asume desde el principio que el fenómeno que se propone pensar debería quedar por fuera de esa configuración cultural de la memoria porque en realidad no guarda relación directa con ella. Es más, conviene dejarlo al margen de los sistemas de valoración dominantes hoy en día a propósito de la memoria social porque examinar la *memoria del teatro*, que es justamente nuestro objetivo, requiere no perder de vista los vínculos complejos que tiene el teatro con el recuerdo, pero también con el denostado olvido. La segunda convicción importante es que el tratamiento del tema necesita considerar como trasfondo la ya vieja polémica entre la versión literaria del teatro y la versión escénica porque la forma en que se entienda la memoria del teatro pone en juego las tensiones entre escritura y *performance*. En un momento de la exposición, llegaremos a oponer estas dos tendencias tal como se han opuesto efectivamente en la historia del pensamiento. Sin embargo, el antagonismo se planteará solo para relativizarlo después. A estas alturas, cuando ya está clara e institucionalmente consolidada la autonomía del teatro respecto de la literatura, creo es posible preguntarse todavía por qué el teatro y la literatura son prácticas diferentes, pero también tratar al menos de intuir por qué han sostenido relaciones tan estrechas a lo largo de la historia. O, con mayor precisión, ¿por qué la escritura y la *performance* han sostenido a lo largo de la historia relaciones tan estrechas en el seno del teatro?

1. ¿Cuál es el objeto de indagación? ¿A qué llamamos la *memoria del teatro*?

Para explicar la especificidad del fenómeno que se indagará, empezaré por vía negativa y comentaré un trabajo que adopta un ángulo diferente. Recordando las clásicas tesis de Halbwachs (1950), Josette Féral (2005: 15-19) dice que “la memoria del teatro se sitúa entre lo subjetivo y lo colectivo, en el cruce de una fenomenología de la conciencia subjetiva y de una sociología de la memoria colectiva”. En toda representación teatral, la memoria se manifiesta en dos trayectos: el de los hacedores de la escena y el del espectador. La memoria de autores, directores, actores, se compone, en primer lugar, de los saberes, los textos, las imágenes, las formas artísticas y las experiencias de vida que recuerdan, los cuales irrigan la actividad creadora. Del otro lado, el espectador recibe la obra sobre la base de “saberes previos, recuerdos, evocaciones, afectos que el espectáculo convoca”. Así, “la memoria del espectador encuentra, a través de la obra, la memoria (y el imaginario) del director y de los otros hacedores del espectáculo”.

Esta evidencia del trabajo de la memoria, ya sea en su faceta individual (afectos, experiencias de vida) ya sea que involucre el costado cultural y colectivo del fenómeno (saberes previos, textos, imágenes, formas estéticas), no es específica del teatro, sino que se da en todo proceso de creación y recepción artísticas. Podría decirse que Josette Féral se ocupa de la *memoria en el teatro*, para distinguir su enfoque del que pretendemos emprender aquí.

Pensar la *memoria en el teatro* significa examinar, en diversas teorías o prácticas teatrales, cómo operan los actos de memoria que el teatro comparte con otros fenómenos artísticos. En cambio, indagar la *memoria del teatro* implica fijarse en las misiones que pueda cumplir para la cultura el funcionamiento mismo del teatro en tanto dispositivo de memoria o de olvido. Supone pensar al teatro mismo en relación con la memoria de la cultura; abordar las consecuencias que tenga, para la memoria cultural, el hecho de que se defina al teatro de diferentes maneras. En definitiva, tal como lo entendemos aquí, adoptar como asunto la memoria del teatro implica dejar fuera toda preocupación por el pasado individual o colectivo en tanto *objeto* de la representación para enfocarse en los *medios* y los *modos* de producción y circulación que pone en juego el dispositivo teatral.

2. Textocentrismo vs. escenocentrismo: oposiciones entre escritura y performance

En un libro titulado *The Haunted Stage*, Marvin Carlson se acerca al objeto de análisis que acabamos de definir. Carlson (2003) sostiene que el teatro está más vinculado que otras prácticas culturales con la recuperación del pasado y denomina *ghosting* (“aparición de fantasmas”) a eso que se experimentaría en el teatro más que en ninguna otra parte¹. En el centro de su posición, se encuentra la idea de que ese vínculo del teatro con la memoria se encuentra motivado por el modo de circulación mismo del teatro, que permite la reactualización de textos o historias de otras épocas en el presente. A pesar del culto moderno a lo nuevo y a la originalidad, la relación del teatro con la conservación del pasado habría persistido y en él se cifraría una suerte de naturaleza del arte dramático, que merece llamarse en opinión de Carlson “un mecanismo para la constante recirculación de la memoria cultural” (8) o, con palabras que toma de Joseph Roach (1996: 3), “una búsqueda de originales, condenada de antemano al fracaso, por medio de la prueba constante de suplentes” (en Carlson 2003: 2).

¹ Como la genericidad y otras formas transtextuales, la “aparición de fantasmas” consistiría en “la aplicación selectiva de la memoria a la experiencia” (Carlson 2001: 6) en los procesos de producción y recepción. Solo que “a diferencia de las operaciones de recepción que involucra el género (también, por supuesto, de mayor importancia en el teatro), en las que los miembros del público encuentran un caso nuevo pero claramente diferente de un tipo de producto artístico que ya han encontrado antes, la aparición de fantasmas (*ghosting*) presenta algo idéntico a lo que han encontrado antes, aunque ahora en un contexto un tanto diferente” (8).

Pero hay por lo menos dos maneras de aproximarse al problema de la memoria o, mejor dicho, dos polos extremos. Uno de ellos pone el acento en el resultado, identifica la finalidad de la memoria con la perpetuación de su objeto y con el almacenaje, y se detiene sobre todo en lo que se conserva y en su disponibilidad. El otro se acerca a la memoria en su carácter de proceso y está más dispuesto, por lo tanto, a conceder sus funciones al olvido y a las modelizaciones que experimenta el material por vía de la representación o la generación de imágenes. El desarrollo de Carlson se inclina más al primero. Privilegiando el modo de producción y circulación dominante en la tradición moderna (el traslado de un texto preexistente y persistente a la condición física, presencial y provisional de la escena), centra el desarrollo de su libro en los actos de recuperación del pasado, hace un primer plano de lo que permanece y deja un poco en las sombras la necesaria contracara del fenómeno.

Para evidenciarlo mejor, basta comparar la opinión de Carlson con lo que dice, por ejemplo, Alain Badiou, aun partiendo de la misma idea de un texto que luego será llevado a la escena para su presentación:

El teatro es un *acabamiento*. El texto de teatro, o si se quiere el poema teatral, es solamente virtual o abierto. No es atestado como texto de teatro sino por la representación. El teatro propiamente dicho es la virtualidad de la Idea *advenida* en la actualidad perecedera del escenario (Badiou 2005: 122).

La idea-teatro está, en el texto o el poema, *incompleta*. Puesto que está allí retenida en una suerte de eternidad. Pero justamente, mientras está sólo en su forma eterna, la idea-teatro no es *todavía* ella misma. La idea-teatro sólo adviene en el tiempo (breve) de la representación. El arte del teatro es sin duda el único que tiene que completar una eternidad por lo que le falta de instantáneo. El teatro va de la eternidad hacia el tiempo y no a la inversa. (...) Él es esto: una idea eterna incompleta en la prueba instantánea de su acabamiento (Badiou 2005: 138-139).

El modelo de memoria que arroje el análisis depende en buena medida de la concepción de teatro que constituya el punto de arranque para pensarlo y del modo en que se comprendan las relaciones del acontecimiento escénico con la escritura. Inicialmente podemos distinguir dos posiciones extremas recurriendo a los opuestos "escritura y actuación", como hace García Barrientos (1981)², o al binarismo entre

² "Lo peculiar de la escritura es, pues, que fija, *espacializa*, es decir, objetiva: produce algo independiente de quien lo produce y capaz de trascenderlo en el espacio y en el tiempo. (...) En el polo opuesto, como siendo lo contrario de una escritura, aparecen, encabezados por el teatro, espectáculos como el circo, los toros o el concierto. En todos ellos es imposible separar

“textocentrismo” y “escenocentrismo”, en términos de De Marinis (1997). Dentro de una noción del teatro apegada a la escritura, la puesta en escena puede llegar a identificarse con la simple ilustración o la “aparición fantasmal” de un texto, de una historia y de unos personajes eternos que preexisten a la representación. Aparte de Carlson, podemos encontrar otro ejemplo de esta orientación en lo que dice Maurice Halbwachs (1939) acerca de la misión cultural que desempeña la sociedad de los actores en relación con la memoria colectiva. Al memorizar y repetir los textos del pasado, la sociedad de los actores, de manera comparable a la sociedad de los músicos, constituiría un grupo de memoria, su función sería la de mantener vivo el sentido de los textos y organizar el respeto hacia ellos bajo la forma de un espectáculo. Por el contrario, el teatro que insiste en su carácter performativo suele acentuar la calidad efímera del acontecer escénico, pone en primer plano la materia de la que está hecho —el cuerpo presente del actor— y encarna una memoria viviente, que coexiste con la inminencia del olvido y la desaparición. Por poner un par de ejemplos, esa es la tendencia que puede encontrarse en Peter Brook (1996: 15) cuando afirma que “el teatro es siempre un arte autodestructivo, y siempre se escribe en el viento”, y cuando destaca las transformaciones y las novedades que la escena es capaz de aportar a los textos del pasado más que, como había dicho Halbwachs, el respeto hacia ellos y la continuidad de sus sentidos en el presente³. Mucho más cerca

la obra de arte del artista. Son artes que *mueren* como el hombre y con el hombre que las crea o las sustenta. Son las artes o espectáculos *humanos* por excelencia, que acompañan al hombre en su más íntima dimensión, la temporalidad abocada a la muerte.

(...) Las escrituras, por el contrario, nacen precisamente como intentos de superar ese destino mortal, pero de superarlo en la materia carente de vida. Todas las escrituras se fijan en materiales inertes. La materia del teatro, en cambio, es el hombre vivo” (García Barrientos 1981: 29).

³ Cabe aquí una breve referencia a la poética teatral de Brook y al extraño vínculo que establece con la cuestión de la memoria, sobre todo en lo que atañe a su modo de concebir el trabajo del actor. Siguiendo a Georges Banu (1987) y según el tipo de memoria que se ponga en juego, Josette Féral distingue tres clases entre las “teorías de la representación” de los teatristas. La primera corresponde a la “memoria del yo”, incluye en las técnicas del actor un abordaje psicológico de la memoria y tiene su máximo representante en Stanislavski con su recurso a la “memoria afectiva”. Las teorías de la segunda clase —las de Copeau, Meyerhold o Brecht— promueven una “memoria del teatro” o una “memoria de las formas artísticas” que invita al actor a investigar gestos, movimientos, modos de expresión del pasado para redescubrirlos y reinventarlos en el presente (Féral 2005: 19-25). Si la teoría de Stanislavski se juega en el terreno de la memoria individual y supone un criterio psicológico, la segunda modalidad alude a la memoria cultural y reclama saberes de orden histórico, e incluso sociológico en la medida en que se trata de actualizar conocimientos inscriptos en el campo teatral, es decir, en el dominio de la sociedad especializado en el teatro. Pero Banu (1987) y Féral (2005: 23-25) ubican la teoría de Peter Brook en una tercera clase que invoca una extraña y contradictoria “memoria de los orígenes”, tanto más asombrosa cuando se observa su enorme productividad en las prácticas del siglo XX: en Grotowski, por supuesto, la fuente principal de Brook, pero también en Artaud, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba. Esta “memoria de los orígenes”, que viene a sumar al asunto de la memoria una dimensión antropológica, no acude, en teoría, a ningún recuerdo que pueda ser localizado en el pasado personal o cultural

de nosotros, Ricardo Bartís ha afirmado que “el teatro es una performance volátil, una pura ocasión”, que “es algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza” (2003: 116). Ese es también el tenor de algunas opiniones que pueden leerse en los estudios que subsumen el teatro dentro del concepto más abarcador de *performance*. Para Peggy Phelan (1993: 146 y ss.), por ejemplo, la *performance* “obtiene su existencia a través de la desaparición”: “se arroja a la visibilidad —en un presente maníacamente cargado— y desaparece dentro de la memoria, en el reino de la invisibilidad y del inconsciente, donde elude regulación y control”.

En conclusión, y simplificando un poco, una concepción del teatro que otorga un lugar prioritario a la escritura suele poner el acento en la conservación; una idea del teatro más vinculada a lo puramente escénico tiende a rehabilitar el papel que juega el olvido y, si concede algún lugar a los textos en el proceso creador, se inclina a destacar más bien la renovación de los sentidos del texto, la liberación o incluso la violencia que debería ejercerse sobre ellos. Un teatro ligado a la escritura tiende a parecerse a un dispositivo para las continuidades y la subsistencia del pasado. Un teatro centrado en la *performance*, a un dispositivo donde todo episodio viejo puede tener mucho de nuevo por la acción del olvido.

El resto de este trabajo examinará los matices y las comunicaciones que no solo es posible rastrear entre esos opuestos, sino también deseable, creo yo, porque esos antagonismos ya han dado —con justicia— los resultados que esperaban producir en nuestra cultura.

3. Comunicaciones entre escritura y *performance*

—su objetivo no es, a decir verdad, la recuperación de pasado histórico alguno—, sino que implica más bien una buena dosis de olvido con la finalidad de que el actor encuentre —¿o reencuentre?— una naturaleza inmanente del teatro, una esencia perdida que estaría grabada en su cuerpo, una suerte de gen actoral. Como explica Davini, a la teoría de Peter Brook subyace desde un principio la oposición entre naturaleza y cultura. La vitalidad del teatro estaría abrumada por los hábitos escénicos y las ritualizaciones de la cultura. La tarea del actor sería olvidar, despojarse de las convenciones, para aprender a confiar en su instinto y hacer salir a la superficie la naturaleza que yace escondida en su interior. Es una visión del aprendizaje que desconfía de los métodos, ya que no propone ejercicios ni técnicas para la consecución de fines en la puesta en escena. Sin embargo, paradójicamente, que el actor logre confiar en su instinto requiere de un complejo entrenamiento. La preparación del actor no consistiría, pues, en cómo hacer, sino en cómo permitir que emerja lo que ya estaba ahí desde siempre (Davini 2007: 66-68), lo cual recuerda bastante a la memoria natural de la *anamnesis* platónica. **Pero aquí es sobre todo el cuerpo el que “recuerda”, y el proceso se halla precedido de un olvido voluntario que es necesario practicar, y no de un olvido inevitable que habría que revertir, como en Platón.**

Este último tramo de la exposición debe mucho a dos libros que apenas alcanzaré a mencionar en el desarrollo: *Leteo. Arte y crítica del olvido*, de Harald Weinrich, y *Mal de archivo*, de Jacques Derrida. La cuestión consistirá en relativizar las dos proposiciones que hemos contrapuesto hasta aquí para observar:

- ¿Por qué puede decirse que la *performance* guarda relación con lo efímero, pero también con la continuidad y la perduración?
- ¿En qué sentido puede decirse que la escritura no está ligada solamente con la conservación, sino también con el olvido?

Lo primero me parece mucho más evidente y fácil de ver. Un modelo puramente performativo del teatro guarda también un espacio para los trazos de memoria y para la conservación del pasado, sobre todo si se atiende a los procesos de producción y circulación relativos al hacer escénico, y no únicamente al carácter efímero de un acontecimiento teatral singular. Mejor dicho, incorporar tales aspectos al análisis exige resituar las relaciones entre la preservación y el olvido, lo permanente y lo mudable, en un terreno de mayor complejidad, que excede la mera oposición. Cuando se piensa en la etapa de los ensayos o en la serie de funciones que se suceden mientras una obra dura en cartel, surge un patrón de regularidad que, en mayor o menor medida, genera algún tipo de concierto con la sensación de pérdida que se atraviesa al presenciar una ocurrencia singular del espectáculo, experiencia de la desaparición que constituye el ritmo propio del acontecer. Esta dimensión de estabilidad que se superpone a la vivencia del instante —con más o menos intensidad según la propuesta estética de la obra o los hábitos del público, entre otras variables— también forma parte de las representaciones que se hace nuestra cultura sobre el teatro, de una idea performativa del teatro y del conjunto de presuposiciones que pone a funcionar el espectador. Por eso dice Richard Schechner que “la performance significa ‘nunca por primera vez’. Significa ‘por segunda vez y *ad infinitum*’. La performance es ‘conducta dos veces actuada’” (2000: 108).

Aun cuando se alude a una memoria frágil, atada a la fisicalidad de la escena y a las condiciones del cuerpo y de la voz, la relativa estabilidad que es factible advertir en el trayecto que va de función a función promueve postular también, si no necesariamente un texto literario precedente o un registro exterior al cuerpo y al aparato psíquico de los actores, al menos la existencia de algún dispositivo de memoria —un guión de acciones o *script* cognitivo, por ejemplo— que permita sostener ese patrón de variable regularidad y para cuya conformación juega un rol indispensable el proceso de ensayo. Ni obligadamente surgido de la labor con un texto literario anterior, ni necesariamente confiado a la fijeza de un escrito, ese guión de acciones o esa “partitura” es, sin embargo, susceptible de escribirse. Puede asentarse sobre un soporte material durante el tiempo de los ensayos o después, puede dar lugar a un registro o a un documento que sea archivable. Aunque su archivación, claro está, ocasione un cambio significativo en la naturaleza de ese dispositivo de memoria,

lo que quiero destacar aquí es que tal vez el paso de ese patrón de regularidad a la fijación de un texto escrito no sea tan inmotivado.

¿Por qué, entonces, las posturas y los gestos escenocéntricos tienden a extremar las relaciones de la *performance* con lo efímero? Me parece encontrar una explicación posible en los presupuestos que subyacen a la concepción teatral que esas teorías procuraban suplantar: la del teatro como una práctica primordialmente literaria que busca en el espectáculo la representación de los sentidos que ya están en el texto —el respeto hacia ellos o su solemne conmemoración— y que hace de la escena una ilustración, deficiente por fugaz e imperfecta por hallarse encarnada en el cuerpo. Esta idea recoge únicamente lo que la escritura tiene de conservación en el terreno de la memoria cultural, pero desplaza las consecuencias de borramiento que también provoca la escritura por lo que tiene de olvido. No es extraño, en consecuencia, que la reacción escenocéntrica tienda a identificar la escritura con la memoria cultural, con la permanencia opresora del sentido o con la memoria sin más, y que reconozca lo propio de la escena en el olvido, en una memoria viviente que cohabita con lo mudable y con lo efímero, o en la mística de una memoria antropológica que se libera del peso agobiante y de los mecanismos de control de la memoria cultural, es decir, del archivo.

Pero Harald Weinrich recuerda que la escritura es una herramienta que opera a la vez por memoria y por olvido. Para explicarlo, retoma la clásica diferencia entre “memoria natural” —mental, oral, “inscripta” en los sujetos— y “memoria cultural”. La cultura escrita promueve la conservación respecto de la memoria cultural y genera un agigantamiento del archivo, pero al mismo tiempo permite el olvido en el interior de la memoria natural (Weinrich 1999: 130 y ss.). Si la Modernidad reformula el carácter indispensable de la memoria natural y reclama la liberación de espacio mental para el desarrollo del pensamiento, es porque en parte delega la pulsión retentiva en la escritura. En el mismo sentido apunta Derrida, si se me permite recortar injustamente su texto, cuando describe lo que caracteriza a la escritura, o a todo archivo, en tanto instrumento dependiente de un lugar físico, un soporte exterior que lo haga visible:

(...) El archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la *anamnesis* en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria” (Derrida 1997: 19).

De allí que la pulsión de muerte anide en el interior del archivo: “en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción (...) introduciendo *a priori* el olvido y lo archivólico en el corazón del monumento” (19-20). Llevando las cosas al terreno que nos conviene, podríamos decir que la insistencia misma en la fugacidad de la *performance*, su

pretendida espontaneidad, sus lazos con lo nuevo y con lo inédito, el olvido de los textos, la liberación de los sentidos del texto que proclaman las teorías escenocéntricas son codependientes de la escritura. Es la cultura escrita, en definitiva, la que ha permitido que el texto trabaje contra sí mismo.

Como le gusta repetir a Harald Weinrich (1999), el pensamiento sobre la memoria está lleno de paradojas. Puede que el vínculo del teatro con la repetición y la restauración del pasado, con la escritura incluso, esté motivado desde el principio por la naturaleza instantánea del acontecimiento teatral y su tendencia a la pérdida. O, al revés, que las razones para estrechar los lazos del teatro con lo efímero se hayan visto incrementadas en algún momento por las fuerzas que lo llevaron a la fijación, pero también al olvido, que propicia la escritura.

Bibliografía

Badiou, Alain (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.

Banu, Georges (1987). *Mémoires du théâtre*, Paris, Actes Sud.

Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.

Brook, Peter (1996) [1968]. *The Empty Space*, New York, Touchstone.

Carlson, Marvin (2003) [2001]. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Michigan, University of Michigan Press.

Davini, Silvia A. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

De Marinis, Marco (1997) [1988]. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.

Derrida, Jacques (1997) [1995]. *Mal de archivo*, Madrid, Trotta.

Féral, Josette (2005). "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo". Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires, Galerna, 15-30.

García Barrientos, José Luis. "Escritura y actuación: Para una teoría del teatro". 1981. *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*. Madrid: RESAD / Fundamentos, 2004. 19-49.

Halbwachs, Maurice (1939): "La mémoire collective chez les musiciens". *Revue Philosophique* 127: 136-65. En línea:

http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_musiciens/memoire_coll_musiciens.pdf (30 de mayo de 2007).

— (1950): *La mémoire collective*, Paris, PUF.

Phelan, Peggy (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. London / New York, Routledge.

Roach, Joseph (1996). *Cities of the Dead*, New York, Columbia University Press.

Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría & prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Weinrich, Harald (1999) [1997]. *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela.