

LA OPERACIÓN COLLAGE-MONTAJE COMO PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE LAS ARTES VISUALES Y LAS ARTES ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS

Alejandra Morales

Resumen

Tomando como punto de partida la tesis de Gregory Ulmer quien sostiene que el collage se convirtió en el elemento determinante y onnipresente en las artes del siglo XX, este artículo intentará explicitar el modo en que la operación collage-montaje se trasladó desde las artes visuales a las artes escénicas, convirtiéndose en uno de los principales lenguajes del arte contemporáneo. Y, ubicándonos en este marco, ensayaremos la posibilidad de explorar algunos de los rasgos de este lenguaje, asumiendo el collage como un recurso que se instaló en el ámbito artístico en contra del reinado de la obra de arte orgánica —aquella que apela a los ideales clásicos de orden, unidad y homogeneidad— para afirmar y proclamar la presencia de lo fragmentario, heterogéneo, contradictorio y confuso, aspectos de la realidad que tradicionalmente fueron invisibilizados por la lógica del pensamiento racional. **Palabras claves:** Collage, Arte moderno, Teatro contemporáneo.

1. El collage como ruptura radical con los lenguajes artísticos tradicionales

Desde fines del siglo XIX, diversos artistas —visuales y escénicos— manifestaron su desconfianza ante las obras que se planteaban la finalidad de reproducir la realidad, disponiendo los signos de modo de construir un relato claro y coherente acerca de alguna dimensión de nuestro mundo. El collage es uno de los primeros recursos que se integró al terreno del arte con la intención de elaborar objetos que eludieran los criterios de representación y significación tradicionales, encabezando la lista de los procedimientos a partir de los cuales la vanguardia artística comenzó a transgredir los principios que hasta ese momento definían la producción y recepción artísticas. Efectivamente, la decisión de tomar (recortar) un elemento pre-existente para montarlo en un nuevo contexto —en una superficie plástica— pasó a llevar

algunos de los valores artísticos más tradicionales, iniciando un proceso autorreflexivo que, conjuntamente a la expansión de procedimientos como el fotomontaje o el ready-made, impulsarían el desarrollo de lenguajes radicalmente nuevos. Por un lado, la trama fragmentada que se dispone a partir de los diversos elementos que conviven al interior de un collage permitió que el artista pudiera escapar de la lógica del cuadro —entendido como un espacio unitario y continuo—. Por otro lado, la recontextualización de elementos extraídos de la vida cotidiana —que no habían sido elaborados por el propio artista— comenzó a destruir la noción tradicional de obra de arte —que hasta entonces se presentaba como un producto puro y singular de una subjetividad—, reemplazándola por una noción crítica respecto de ésta.¹

Pero algo que resulta especialmente relevante para nosotros es que los efectos del collage lograrían ir más allá de los límites de la institución artística, dado que inauguró un modo de construcción en el lenguaje que también tendría insospechadas repercusiones a nivel de la comunicación social. En relación con este punto, partiremos subrayando que la heterogeneidad del collage no se limita a la operación compositiva, sino que también se extiende a nivel de la significación, por lo que no sólo puso en crisis las formas de representación tradicionales, sino que también dio curso a un modo más complejo de interpretación, el cual, desde nuestra perspectiva, todavía nos ofrece un interesante ámbito de discusión. Dejando esto planteado, en este artículo intentaremos explorar el modo en que este procedimiento organiza la producción de sentido, partiendo de la base que en la misma medida en que el collage atenta contra los esquemas de percepción habituales^{3/4} y el intelecto ve afectados sus modos de proceder acostumbrados^{3/4} se activan dimensiones del organismo que permanecen dormidas en el marco de los procesos puramente intelectuales, lo que se presenta como una oportunidad para extender nuestros medios de conocimiento y comunicación más allá de los límites que tradicionalmente habían sido definidos por el pensamiento racional.

Aunque la integración del collage en el terreno del arte nos lleva hacia la línea más racional e intelectual de la vanguardia, para profundizar en este punto

1 Como vocero de lo fragmentario, uno de los principales rasgos del collage es exhibir el encuentro de lo radicalmente diverso, lo que permitió que el artista eludiera la unidad del cuadro tanto a nivel constructivo como a nivel signifiante. A nivel constructivo, el collage pone un énfasis paródico en las nociones de composición y acumulación, produciendo el resquebrajamiento de la unidad del cuadro. A nivel signifiante, el collage no produce una síntesis que permita unificar el significado de la obra. Por el contrario, se plantea como una destrucción de las relaciones de sentido tradicionales —basándose en conexiones lógicas^{3/4}. De este modo, el collage representó un atentado definitivo contra el reinado de la obra de arte orgánica, la cual había definido la relación que Occidente construyó con la representación artística desde la Antigüedad griega. Como señala Peter Burger (2010: 80), la descomposición de la unidad de la obra de arte involucró un cuestionamiento consciente ^{3/4}e incluso destructivo^{3/4} de su coherencia e independencia. Mientras la obra orgánica busca producir una impresión global (los elementos sólo tienen sentido en conexión con la totalidad dada por la obra), la obra inorgánica le da un elevado grado de independencia a cada elemento, los que pueden ser interpretados en conjunto o por separado. Por lo tanto, difícilmente se puede hablar de una totalidad de sentido de un modo tradicional.

debemos remontarnos a las elaboraciones desarrolladas por los cubistas a principios del siglo XX, asumiendo que el desarrollo del collage no sólo respondió a la intención de superar los imperativos definidos por la poética de la mimesis, sino también a la necesidad de darle forma a las nuevas concepciones acerca de la percepción que se habían difundido desde la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, resulta fundamental la tesis desarrollada por los cubistas de que un objeto nunca es captado por el sujeto de manera total ni unitaria, pues sólo podemos acceder a éste desde una de sus perspectivas, la que, a su vez, altera decisivamente la realidad observada. Ante ello, la “deformación cubista” (la deformación de un objeto en la medida en que es percibido desde distintas perspectivas) se nos presenta como un ejercicio de análisis y síntesis que buscaba reflexionar y recrear nuestra visión de la realidad. Dentro de la misma lógica, podemos pensar al collage cubista como el inicio de un proceso que influiría decisivamente en la renovación de nuestras experiencias perceptivas, dado que promovió pautas para disponer y significar las imágenes que nos permitieron comprender que una imagen sólo representa un punto de vista en medio de una realidad que por naturaleza nos resulta inaccesible.

De entre las muchas posibilidades que estas premisas abrieron sobre la superficie plástica, uno de los primeros efectos del collage fue estimular una profunda exploración a nivel del lenguaje artístico, abriendo una veta sumamente fructífera dentro de las artes visuales. Por un lado, la posibilidad de insertar fragmentos reales de un objeto dentro del soporte reformuló los criterios de representación tradicionales, permitiendo que un fragmento de un objeto pre-existente actuara como un signo que resumía muchas de sus características ³/₄ lo que produjo un desplazamiento desde lo simbólico a lo indicial³/₄. Y como el fragmento prestado dejaba huellas físicas de la fase constructiva de la obra, la superficie del cuadro también se dispuso como el soporte para la formulación de una teoría acerca de la representación artística ³/₄ lo que promovió el desarrollo de una vertiente más conceptual dentro de las artes visuales³/₄. Pero, aunque lo que más se suele destacar del cubismo es haber promovido el desarrollo de los movimientos abstractos y de muchos de los ejercicios del arte conceptual, nosotros queremos centrarnos en un punto que excede el ámbito de las artes visuales y nos introduce directamente en el modo en que el collage consiguió reconstruir nuestra relación con la realidad.

Como sugerimos previamente, las diversas operaciones abiertas por el collage nos han permitido confirmar que la realidad nunca se nos ofrece de manera unívoca, clara ni estable. Muy por el contrario, que ésta se nos presenta de manera difusa e incluso contradictoria, poniendo en tensión todos los criterios de conocimiento que se nos han inculcado. Y como la mezcla simultánea de una serie de elementos heterogéneos actúa en contra de la clausura del sentido, el collage nos saca del suelo firme construido por las definiciones sociales, hasta hacernos rozar el terreno del sinsentido, todo lo cual socava el piso en el cual se sustentan nuestras concepciones acerca del mundo, alterando profundamente nuestra disposición hacia las cosas. Por estas y otras razones, el collage se presenta como un desafío para el espectador, el cual,

ante el extrañamiento inicial, debe activar formas de comprensión no habituales, a partir de las cuales se produce el destello de realidades invisibles e indecibles, que lo liberan ^¾aunque sólo sea por algunos instantes^¾ de las reglas impuestas por el pensamiento racional.

2. Hacia un nuevo teatro, a través de un nuevo lenguaje

La investigación en el lenguaje que se promovió a partir del collage no se limitó al terreno de las artes visuales, sino que se expandió a casi a todos los ámbitos de la cultura contemporánea, entre ellos al teatro, el que, intentando conquistar nuevos medios de representación y comunicación, comenzó a superar los criterios del ilusionismo tradicional, para reconstruir profundamente la realidad de la escena. Uno de los caminos que tomó el teatro de vanguardia fue un espectáculo construido a través de la mezcla de imágenes y situaciones extraídas de diversos orígenes, a partir de lo cual se buscaba que el espectador abandonara la esfera de las significaciones habituales y se sumergiera en un mundo más amplio que aquel que se articulaba a partir del recorte de un solo fragmento de la realidad. El teatro de Bertolt Brecht, por ejemplo, desarrolló un espectáculo inusual y sorprendente, que logró desarticular las formas de representación y recepción tradicionales. Los medios elaborados por Brecht no sólo cuentan las sofisticadas estructuras representacionales que le son tan características ^¾como la estrategia del *teatro dentro del teatro* o la inserción en escena de discursos, teorías o conversaciones^¾, sino también, la exploración de los diversos problemas escénicos a través de operaciones que nos remontan directamente a estrategias como el collage —entendido como la transferencia de materiales de un contexto a otro— y el montaje —pensando en la diseminación de estos préstamos en un nuevo emplazamiento—.²

Por otro lado, la influencia de algunas de las figuras que marcaron la discusión artística durante el siglo XIX —como Wagner, Nietzsche, Mallarmé o Isidora Duncan— también impulsó al teatro del siglo XX a reconquistar su raíz ritual y colectiva, convocando modos de comunicación más directos que aquellos que se sustentaban en la distancia contemplativa, la identificación psicológica y la correcta comprensión del sentido articulado por la trama de la obra, todo lo cual impulsó el desarrollo de un nuevo modelo de teatro, en el cual la mezcla de diversos lenguajes artísticos adquirió un lugar protagónico. De la mano de los simbolistas, el teatro del siglo XX le fue dando cada vez más relevancia a la dimensión plástica de los movimientos y de las imágenes, confrontando el excesivo protagonismo que tradicionalmente había asumido el contenido de las obras, lo que permitió rescatar

2 A propósito del principio de la extrañeza brechtiana, Jacques Rancière señala: “su efecto juega sobre los elementos que hicieron la fortuna artística y política del *collage* y del fotomontaje: el impacto sobre una misma superficie de elementos heterogéneos, incluso conflictivos” (Rancière, 2011: 31).

y explorar las potencialidades significantes del espacio, la luz, los cuerpos, los objetos, los materiales y las formas. Y, dado que la acumulación de diversos medios se convirtió en un elemento determinante, el carácter fragmentario de la puesta en escena comenzó a hacerse cada vez más evidente.

En el marco de las vanguardias rusas, Brecht y Meyerhold se plantearon la puesta en escena como una especie de almacén, intentando darle al teatro el dinamismo y la complejidad de la acción cinematográfica, todo lo cual actuaba en contra de los supuestos clásicos de unidad, armonía, linealidad y conclusión. Por otro lado, los futuristas y dadaístas también aportaron a la destrucción de las formas escénicas tradicionales, proponiendo la acumulación de recursos de muy diversa naturaleza, cuyo único eje de articulación sería la posibilidad de perturbar y dislocar a los espectadores. Los futuristas desarrollaron un modelo inorgánico, que se sostenía en la simultaneidad de diversas formas y medios de expresión —como improvisaciones, declamaciones, poesías, manifiestos, obras plásticas, danza o piezas dramáticas—³. Los dadaístas también organizaron sus puestas en escena a partir de una trama azarosa, conformada por una serie de momentos que se sucedían sin ninguna hilación lógica o dramática, todo lo cual proclamaba las posibilidades de lo fragmentario, la desarticulación de la coherencia y el privilegio del sinsentido.⁴

Profundamente influenciado por los gestos del dadá, el surrealismo le dio un nuevo carácter a las imágenes, las palabras, los objetos y los cuerpos, instalando la tesis de que la verdadera comunicación no pasa por el entendimiento sino que opera a un nivel impulsional, lo que hace depender el sentido de la obra tanto del modo en que el director orienta la recepción del espectador como de la creatividad inconsciente con que éste administra los estímulos que recibe⁵. Buscando que la puesta en escena logre significar a través de diversas vías, el teatro surrealista explotó la capacidad asociativa de los signos, organizando las imágenes al modo fragmentario en que se disponen los elementos bajo la lógica del sueño, lo que introdujo al espectador en un territorio oscuro e incontrolable. En relación con este tipo de operaciones, creemos que el modo en que la vertiente del teatro contemporáneo, que sigue la huella del surrealismo, trata las imágenes y los pensamientos produce una textura que se asemeja mucho más al collage⁶ que a una trama de acontecimientos lógicamente

3 “La alternancia de piezas dramáticas con manifiestos, exposiciones, danza, etc. introduce el principio del «collage» en la escena. La unidad de las artes deja de ser entendida como «fusión» para realizarse como «Mescla»” (J. Sánchez, 1999:67).

4 A partir de 1920, Kurt Schwitters —uno de los padres del collage— organizó diversas veladas dadaístas, las que se organizaban a modo de un espectáculo multimedia, sobre la base de discursos y lecturas, las que eran acompañadas de complicados juegos de luces y sonido. Su idea es crear un teatro de la realidad, que prolongara su proyecto “Merz” a partir de la integración y la mezcla de todo tipo de elemento de la vida cotidiana dentro del espectáculo.

5 “La tradición surrealista en todas sus artes responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados mediante la yuxtaposición radical (el “principio del collage”)” (Susan Sontag, 2008: 345).

6 A propósito del teatro surrealista, José Sánchez sostiene: “da lugar a ciertos descentramientos,

estructurados, lo que, como ya había sido anticipado por Antonin Artaud, ha abierto amplias posibilidades a nivel de la recepción. Al respecto, Hans-Thies Lehmann comenta: “El cine y el expresionismo coinciden con el surrealismo en privilegiar una articulación que se basa en una técnica de edición y un *collage*/montaje que exige y explota la *versatilidad* de la capacidad asociativa de los receptores. Mientras el espectador del teatro moderno practica una habilidad en continuo crecimiento para relacionar lo heterogéneo, la propagación de relaciones deviene cada vez más irrelevante y el ojo cada vez más impaciente se contenta con alusiones cada vez más escasas” (Lehmann, 2013: 115).

Poniendo en evidencia la gran influencia de Brecht y Artaud en las artes escénicas contemporáneas, artistas como Tadeus Kantor, Pina Bausch, Robert Wilson o Romeo Catelluci, han asumido las premisas de un teatro ceremonial —que se expresa a través de fuerzas, fantasmas y visiones— para convocar el poder de aquellas imágenes que nos hablan desde voces desconocidas, las cuales también se articulan con las múltiples voces que conviven al interior de nuestra cultura visual, lo que suscita un tejido denso, que se expande en múltiples direcciones. Este tipo de creadores disponen los elementos al modo de una poesía del movimiento, el espacio y la luz, cuya combinatoria descansa fundamentalmente en la gran variedad y densidad de sus imágenes. Como en un coro de imágenes, la escena conjuga múltiples motivos, figuras y susurros, desplegando un ritmo más que una semántica, todo lo cual actúa a favor de ese mundo indecible que se oculta detrás de las palabras. En este nuevo marco, la mezcla de elementos cotidianos y elementos insólitos —como la iluminación, las máscaras, los maniqués o los vestuarios— empujan al espectador hacia una lógica pre-racional, que lo libera de los principios perceptivos construidos por el entendimiento y hace emerger ese fondo que sólo se expresa cuando el inconsciente construye su propio discurso.⁷

que permiten la insinuación de formas próximas al collage y a la contaminación (...). (A su vez), algunas realizaciones escénicas, no ligadas a lo dramático, proponen interesantes transformaciones y estrategias compositivas que se desplazan claramente del montaje al collage” (José Sánchez, 1999: 87).

⁷ Tadeuz Kantor fue un director teatral que se vio profundamente influido por el lenguaje de los happenings —una especie de collages animados—, manifestando un particular interés por aquellos materiales que se presentan como despojos de la realidad cotidiana, lo que lo llevó a darle una nueva vitalidad a los objetos, imágenes y pensamientos que quedan con el paso del tiempo. Y nutriéndose de las posibilidades que había abierto el objeto encontrado y el collage dentro de las artes visuales, le dio un especial rendimiento a la capacidad que poseen los elementos extraídos directamente de la realidad para movilizar la memoria y darle entrada a la acción de lo inesperado. La obra de Robert Wilson, por su parte, es un ejemplo del modo en que los espectáculos teatrales se acomodaron a las operaciones del montaje cinematográfico, al mismo tiempo que se nutrían del lenguaje de los nuevos medios tecnológicos, valiéndose de un acervo de imágenes casi infinito para construir múltiples combinatorias. Paralelamente, la relectura que Wilson desarrolló respecto del uso de la sombra en el teatro de Artaud lo habilitó para transmutar el carácter negativo atribuido a las sombras —lo oculto— dentro de nuestra cultura —una cultura que tradicionalmente ha aspirado a la visibilidad absoluta—, permitiéndole incluir en escena múltiples destellos de ese mundo que habita más allá del lenguaje. Al igual que Wilson, la danza-teatro de Pina Bausch valoró la dimensión

Como podemos apreciar, estas puestas en escena no suelen seguir una estructura narrativa ni una progresión lineal, dado que su composición consta de una trama fragmentada, que se construye a partir de una serie de episodios, imágenes y textos. A su vez, ellas se basan en un método acumulativo, que permite que los distintos elementos y lenguajes que se conjugan en su interior puedan expandirse en múltiples direcciones. Sobre la base de esto, podemos concluir que la operación collage-montaje se juega en escena por lo menos a 3 niveles: visual, compositivo y constructivo. Visual, al montar imágenes extraídas desde diversas realidades y en diversos formatos. Compositivo, al mezclar elementos y lenguajes de diversa naturaleza, yuxtaponiendo sus respectivas progresiones —las que pueden o no coincidir en algún punto—. Constructivo, al abrir la posibilidad de que creadores de diversas manifestaciones artísticas desarrollen una línea autónoma, aportando a la puesta en escena desde distintas direcciones.

Al igual que el collage que desarrollaron los dadaístas y surrealistas previamente, las producciones teatrales que se valen de múltiples fragmentos de la experiencia individual y cultural para romper con la linealidad del discurso y ampliar sus posibilidades de significación promueven la convivencia de múltiples perspectivas acerca de un mismo fenómeno, lo que involucra un rechazo consciente y crítico a la pretensión de que la obra de arte representa una determinada verdad acerca del mundo. Y dado que ningún elemento que se introduce en la trama parece funcionar como signo sin referirse a otro elemento que no está presente, estas puestas en escena remiten paralelamente a distintos planos de la realidad, lo que les da la oportunidad de atentar contra cualquier discurso de carácter totalizador. A través de este tipo de operaciones, las artes escénicas se han adentrado en la lógica atea del flujo y la transformación, promoviendo arreglos experimentales que hacen proliferar diversas capas de sentido, lo que les permite desestructurar las formas de comprensión tradicionales, abrir nuevos canales para la interpretación y alcanzar algunos destellos de aquella realidad que excede los límites de lo pensable, lo que, desde nuestra perspectiva, convierte al collage en un recurso que ha permitido que los artistas contemporáneos continúen interrogando nuestra compleja relación con la realidad.

plástica del cuerpo, el poder evocativo de la palabra y la capacidad compositiva del gesto, para propiciar arreglos experimentales que le permitieran yuxtaponer múltiples fragmentos de la realidad y de la imaginación. De este modo, la coreógrafa alemana convirtió sus puestas en escena en un espacio capaz de absorber todos los desechos de experiencias, pensamientos y sensaciones que atraviesan la percepción individual para articular una trama de gran densidad a nivel del sentido. Los espectáculos de Romeo Castellucci, por su parte, también se estructuran a partir de una trama fragmentada, que aúna dispositivos visuales, sonoros e incluso olfativos, apelando a una dimensión de la comunicación que parece depender del modo en que las imágenes, los objetos y los cuerpos perturban los modos de comunicación tradicionales, lo que, al igual que Robert Wilson y Pina Bausch, se nos presenta como la irrupción avasalladora de múltiples realidades entrelazadas.

3. Un teatro de imágenes sueltas, como mezcladas al azar

Aunque actualmente se insista en que el collage sólo ha derivado en una mezcla inconsistente de una serie de significantes vacíos, nosotros estimamos que la capacidad que posee este procedimiento para enfrentar de manera crítica la construcción de un texto ha estimulado el deseo de los artistas contemporáneos por producir un texto infinito, abierto a múltiples intervenciones, las cuales pueden desencadenar relaciones incontrolables e inesperadas, que convocan una disposición inusual por parte de los espectadores. Como ya sabemos, el collage consiste fundamentalmente en el injerto de un elemento extraído de la realidad, el cual, en la medida en que es recontextualizado, pierde gran parte de su sentido original. Y como la trama heterogénea en que el elemento se reinserta crea un nuevo contexto de interpretación, el texto construido por el collage logra esquivar la estabilidad y unilateralidad de los signos, lo que no sólo admite la convivencia de una multiplicidad de significados, sino que también le permite situar la comunicación en diversos planos —incluyendo esas reacciones silenciosas que surgen en el cuerpo del espectador al enfrentarse a un modo de percepción que no le es habitual—. A un nivel operativo, el collage abre la oportunidad de rastrear la superficie de las imágenes e identificar algunas “aberturas” a partir de las cuales todo discurso podría desmembrarse, por lo que se encuentra en condiciones de exponer las debilidades y contradicciones de cualquier discurso. A un nivel más sensorial, estas aberturas también tienen la capacidad de estimular dimensiones del organismo que escapan a la acción del intelecto, lo que, desde nuestra perspectiva, produce una amplificación de nuestro sistema perceptivo, dándonos algunos destellos de aquellas realidades silenciosas que exceden los límites del lenguaje.

Cuando los cubistas incorporaron elementos del mundo real sobre el soporte nos permitieron construir nuevas conexiones con el objeto representado —ni ilusionistas ni realistas—, produciendo una extraña convivencia entre el arte y los objetos de la vida cotidiana. Y cuando los dadaístas descubrieron que el elemento montado lograba desorganizar el contexto en el que se insertaba, afectando la ilusión de realidad y de sentido que generalmente producen las imágenes, nos entregaron una posibilidad para sacar al espectador de la lógica de significado que se estructura a partir del reconocimiento de los códigos, despertando la capacidad de juego que generalmente mantenemos reprimida. Sobre la base de este tipo de procedimientos, el collage ha hecho emerger un mundo que se ubica más allá de las nociones de verdad y sentido que tradicionalmente han definido los límites de la representación, el conocimiento y la comunicación. A su vez, nos ha ayudado a demostrar que el imperio del código no es absoluto, pues existen zonas de la realidad que no se pueden reducir a las reglas a partir de las cuales el pensamiento conceptual y el lenguaje verbal han articulado nuestra relación con el mundo.

El mundo difuso en que nos introduce el collage parece ser el resultado de que los distintos elementos que ingresan en su interior se pueden traspasar,

rechazar o fundir, lo que contamina, deforma y transforma, cualquier tipo de discurso. Consistentemente, el discurso desarticulado e inconcluso —pues no existe centro, unidad ni síntesis— que lo caracteriza, deja entrever que cualquier camino de sentido sólo involucra un recorrido posible —pero nunca una certeza—. Bajo estas circunstancias, la operación collage-montaje ubica al espectador en un terreno pantanoso, el cual, aunque no parece llevarlo a ninguna parte, le da la oportunidad de redescubrir lúdicamente los medios con que cuenta para percibir y explorar su realidad. En relación con este punto, me voy a permitir terminar este artículo con un fragmento extraído del alucinante texto de Frederic Nietzsche “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, lo que no sólo se justifica en la dificultad que todos solemos encontrar al momento de intentar concluir un texto, sino también y, principalmente, por el estímulo que significó para mí en la elección del collage —y las posibilidades que este procedimiento abrió para las artes contemporáneas— como uno de mis objetos de estudio favoritos: *“Esa monstruosa viguería y andamiaje de conceptos, a los que de por vida se aferra el hombre menesteroso para salvarse, para el intelecto liberado es sólo un tinglado y un juguete para sus obras de arte más osadas: y, cuando los destruye y confunde los pedazos, y recompone irónicamente, apareando lo más ajeno y separando lo más próximo, pone de manifiesto que no necesita de aquellas muletas de la indigencia y que ahora ya no es por conceptos que se rige, sino por intuiciones. Ningún camino regular conduce desde esas intuiciones a la región de los esquemas espectrales, de las abstracciones: la palabra no está hecha para ellas, el hombre enmudece al verlas o habla en copia de metáforas prohibidas y ensambles inauditos de conceptos, para corresponder de modo creador, aunque sólo sea mediante la destrucción y el escarnio de las antiguas barreras conceptuales, a la impresión de la poderosa intuición presente”*.

Bibliografía

- Artaud, Antonin (2005) *El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Burger, Peter (2010), *Teoría de la vanguardia*, Las Cuarenta, Buenos Aires.
- Lehmann, Hans-Thies (2013), *Teatro posdramático*, Paso de Gato-Cendeac, México.
- Nietzsche, Friederich (1994), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Editorial Tecnos, Madrid.
- Rancière, Jacques (2011), “Las desventuras del pensamiento crítico”, en *El espectador emancipado*, Manatíal, Buenos Aires.
- Sánchez, José Antonio (1999), *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla, La mancha.

- Sánchez, José Antonio (2012), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Paso de gato, México.
- Sontag, Susan (2008), “Los happenings: un arte de la yuxtaposición radical”, en *Contra la Interpretación y otros ensayos*, Debolsillo, Buenos Aires.
- Ulmer, Gregory (1988), “El objeto de la poscrítica”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (compilador), Kairos, Barcelona.