


1994

Ello dispara de Fermín Cabal: Hacia una configuración posmoderna del espacio textual/teatral

Sharon G. Feldman
University of Richmond, sfeldman@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), [Performance Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Feldman, Sharon G. "Ello dispara de Fermin Cabal: Hacia una configuración posmoderna del espacio textual/teatral." In *De lo particular a lo universal: El teatro español del siglo XX y su contexto*, edited by John P. Gabriele, 230-39. Vol. 2. Teoría y práctica del teatro. Madrid: Vervuert, 1994.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Sharon G. Feldman
University of Kansas

ELLO DISPARA DE FERMIN CABAL: HACIA UNA CONFIGURACION POSMODERNA DEL ESPACIO TEXTUAL/TEATRAL

Ya que estamos llegando al final (o, al *desenlace*) del siglo XX, casi se ha convertido en tópico la idea de señalar - semiológicamente hablando - la relación dinámica que existe en el teatro entre el texto y la representación de ese texto. Si vuelvo una vez más a esta dicotomía histórica, no es para establecer - como han hecho algunos semiólogos¹ - un modelo comunicativo que plantee la posibilidad de una relación dialéctica entre los dos términos, sino para observar hasta qué punto el teatro posmodernista plantea una ausencia y una imposibilidad de tal relación. Anne Ubersfeld propone la posibilidad de ver el género teatral como una especie de "inversión crítica" de la misma noción de la representación, ya que el objetivo más concreto del teatro es el de construir un modelo "real" (o sea, realizar una imagen concreta) a partir de una construcción ilusoria. Según esta perspectiva, la ejecución textual-literaria de esta construcción imaginaria no constituye un elemento esencial en la realización de este proceso (10).

De modo paralelo, el arte posmoderno característicamente se ocupa de la problemática de la representación; emprende una interrogación ontológica de la autoridad cultural, de las fuerzas hegemónicas (y políticas) que intentan gobernar la manera en que se representa un mundo - sea real o ficticio.² En el teatro, como ha destacado Jacques Derrida en uno de sus estudios sobre Antonin Artaud, esta noción de autoridad cultural se extiende y se atribuye al texto dramático (y también, al autor, y al director, etc.) - es decir, al *locus* del *Logos* teatral, a la sede de la tiranía del Verbo sagrado. Por lo tanto, si el posmodernismo se define como "condición"³ bajo la cual aparece una serie de síntomas que sugiere una crisis de autoridad, pues esto también implicaría un cambio de actitud radical hacia la relación entre el texto y la representación. En efecto, durante la época de la posmodernidad, la dicotomía dinámica de texto/representación ha llegado, por extensión, a convertirse en una *tensión* entre palabra e imagen, realidad e irrealdad, irreproducibilidad y

1 Ver, por ejemplo, Keir Elam y Patrice Pavis (*Languages of the Stage*).

2 Sobre este punto, ver Brian McHale y Craig Owens.

3 Ver Jean François Lyotard.

reproducibilidad, teatralidad y presencia, y *re-presentación* y presentación.⁴ Éstos son algunos de los síntomas que aparecen en el teatro como consecuencia de las circunstancias culturales de nuestra sociedad actual - llamada "posindustrial", y "consumista", sociedad "de los medios de comunicación de masas", "del espectáculo", "del capitalismo multinacional", etc. (Jameson 113).

¿Cómo se capta la sensación de vivir en este mundo "esquizofrénico"⁵ en el cual a veces un simulacro de la realidad llega a aparecer aun más real que la realidad misma? *Ello dispara*, una obra reciente de Fermín Cabal, de título apropiadamente crítico e indeterminado, es una pieza "experimental" que parece buscar respuestas a esta pregunta, pues no sólo representa una tentativa en el teatro español actual de llegar a una estética que capte escenográficamente la condición posmoderna, sino que también sugiere la misma futilidad de esa tarea. Escrita en 1990 y estrenada ese mismo año en el Teatro Español (en Madrid), bajo la dirección de Angel Ruggiero, es una obra que pone de relieve y problematiza la complejidad de relaciones entre el texto, la representación y el espacio teatral que nace como producto de las condiciones culturales actuales.

El texto de *Ello dispara*, publicado en 1991, contiene un prólogo escrito por Cabal, donde el dramaturgo comenta el sentido metaliterario del título, alusión autorreflexiva al proceso de la creación teatral y al problema de la representación. Dice el dramaturgo: "Cuando escribo, me parece que trato de asir unas imágenes que brotan por el mero hecho de invocarlas. . . . Yo corro tras ellas tratando de fijarlas en el papel y no siempre lo consigo" (10). También afirma Cabal que, a pesar de que a él le parece la mejor de sus obras, la recepción general de la producción de *Ello dispara* no fue muy favorable (9). Sin embargo, las críticas aparecidas en la prensa (incluso, en la revista *El Público*) - quizás, sin darse cuenta - han señalado la presencia en esta obra de un cúmulo de rasgos incongruentes que, efectivamente, caracterizan el teatro posmodernista de hoy día, como, por ejemplo, el de Robert Wilson, Richard Foreman o Lee Breuer. Se ha dicho que *Ello dispara* es "ambiguo, vacío; que el autor no llega al fondo ni por las claras ni por las oscuras; que es más bien un guión cinematográfico, o un serial televisivo [y Cabal ha trabajado en estos dos medios], o un docudrama, o un pastiche del subgénero policiaco; que el autor renuncia a . . . la palabra coherente, que se limita a mostrar lo externo de una pavorosa oscuridad moral;

4 Ver John Birringer, Robert W. Corrigan, Régis Durand, Josete Féral, Patrice Pavis y Chantal Pontbriand.

5 Término que emplean Jean Baudrillard y Frederic Jameson.

que la trama es fragmentaria . . .”; y que se consume “dos tercios de la obra en la reiterada exposición de una situación única” (Cabal, “Prólogo” 8).

Efectivamente, al contemplar esta obra, el espectador se encuentra ante una disolución completa de todo tipo de coherencia dramática con respecto a los personajes, la trama, el espacio y el tiempo. Los personajes carecen de profundidad psicológica y parecen resistir cualquier especie de análisis psicológico. La trama, aunque sea muy difícil de precisar, trata de un grupo de “terroristas del Estado” que está preparando un atentado contra un árabe (Abdul Fuyad) quien, según el telediario ha sido “uno de los principales comerciantes a través de los que la industria española ha exportado grandes contingentes de armas a países del Tercer Mundo” (74). El jefe del grupo terrorista, Don Julio, es un hombre casado, aficionado a los interrogatorios policíacos de índole sado-masoquista. Finca, la esposa de don Julio, navega por el espacio escénico cumpliendo y repitiendo una serie de ritos domésticos cotidianos (planchar, lavar, fregar, preparar el desayuno, etc.). Mientras tanto, Lorena, amante de don Julio, y también una de las terroristas del grupo, se encarga de escuchar (con unos auriculares) y traducir (del árabe al castellano) las conversaciones telefónicas de Fuyad. Durante su estancia en Madrid, Fuyad habla por teléfono con sus socios comerciales, con su familia de algún país lejano, y con una agencia de prostitutas. Menéndez, otro terrorista, se ocupa de montar y desmontar el aparato técnico para poder intervenir en la línea telefónica de Fuyad. Ramón, el novato del grupo terrorista, acepta un soborno de diez millones de pesetas que le ofrece Fuyad, y acaba muerto por haber traicionado al grupo. Al final de la obra, la verdadera identidad de Ramón se pone en cuestión y se abre a una ecuación indeterminada e irresoluble cuando la voz locutora de un informe televisivo afirma que el muerto ha sido identificado como un tal Aurelio García Sánchez, suboficial del ejército, sospechoso de haber tenido “una posible relación con los grandes negocios del tráfico de armas” (74).

Dentro del “espacio textual”⁶ de *Ello dispara*, se puede detectar la presencia de un comentario implícito sobre la llamada “crisis de la palabra” - crisis del locus tradicional de la autoridad en el teatro. La versión escrita (literaria) de la obra es un texto híbrido, bilingüe, que alterna entre la lengua castellana de los terroristas y la lengua árabe que hablan Fuyad y sus interlocutores. La traducción del árabe al castellano (supuestamente compuesta por Lorena) se encuentra en unas glosas al pie de las páginas del texto escrito. Esta situación textual plantea en seguida una serie de preguntas en cuanto a la representación. Por ejemplo: si los árabes no son entidades

6 Empleo este término a la manera de Ubersfeld, para referirme al espacio concreto del texto impreso tanto como al espacio imaginario construido a partir de ese texto.

visibles (desde el punto de vista del espectador), ¿serán por lo menos audibles sus conversaciones? Y si el espectador escucha estas conversaciones, ¿escuchará la versión auténtica árabe que escucha Lorena con sus auriculares, o escuchará la traducción castellana? Como resultado de esta situación textual paradójica, el lector (director, actor, etc.) se encuentra ante un texto que conscientemente elude la posibilidad de una transferencia directa (y tradicional) a la escena. De esta manera, la estructura glosada del texto dramático problematiza radicalmente la relación entre texto y representación, desafiando esta relación y subvirtiendo la autoridad de la palabra escrita.

Esta problemática textual corresponde, por extensión metafórica, al subtexto político de la obra. Mientras que el texto establece un cuestionamiento de la noción de la representación *teatral*, la situación que plantea la trama sugiere una interrogación paralela en cuanto a la representación *cultural*; es decir, implica una subversión de los discursos autoritarios culturales del mundo occidental que tradicionalmente reparten al árabe (al Otro) el papel del terrorista, y al europeo el papel de la víctima. Aquí, no se trata simplemente de dar la vuelta a esta situación, sino de vaciar el poder significativo de los signos, hacer que sea más evidente al espectador el proceso (politizado) de la representación cultural y su colusión con la autoridad. En esta situación de crisis posmoderna de los discursos monolíticos, van derrumbándose las diferencias culturales. El espectador no encuentra con quién identificarse (en el sentido del teatro clásico y naturalista) ya que no sabe quiénes son los héroes (los buenos) y quiénes son los malhechores. Por un lado, Fuyad puede ser un financiero saudí y "buen hombre de familia", y por otro, puede ser un traficante de armas. Los terroristas, por un lado, parecen estar trabajando por el beneficio del estado español, y por otro, parecen unos asesinos cuyas vidas vacías solamente consisten en la vigilancia y la violencia. (Y, precisamente, en cuanto al caso de Ramón, el espectador posiblemente se preguntará, ¿es terrorista o es militar?) A lo largo de la obra, se van haciendo cada vez más patentes al espectador las semejanzas entre esta pieza ficticia y el famoso Caso Amedo de la España real y actual. Al final, cuando Ramón ya ha sido detenido por sus camaradas, don Julio comenta con ironía: "Ni Amedos ni Domínguez ... Aquí se juega limpio. Sin ley pero limpio" (71).

Ello dispara es una obra que tiende a suprimir la noción de la discursividad, para recrearse en el valor y el poder de la imagen visual. Esta desconfianza en la palabra, y esta actitud ambivalente en cuanto al valor y a la integridad del sistema lingüístico, representa una manifestación de lo que llama Bonnie Marranca "el teatro de imágenes"; teatro en el que se refleja el mismo culto de la imagen visual que existe en nuestra sociedad actual. Como resume José Luis Alonso de Santos:

Estamos inmersos en una civilización de la Imagen. Cine, Publicidad y Televisión han creado unos hábitos en el receptor de comunicación visual por Imágenes. Y este bombardeo constante a que estamos sometidos por "la imagen", va a provocar unos cambios psicológicos que crearán una radical modificación en el universo del arte, de las comunicaciones y de la cultura. (4)

Durante la puesta en escena de *Ello dispara*, el espectador tanto como los mismos personajes se sujetan a este tipo de bombardeo informativo, a un tecno-*collage* comunicativo que fielmente evoca el mismo tipo de acumulación de imágenes con el cual uno se enfrenta en el mundo real de la sociedad actual. La obra se representa en un espacio único, invariable, dividido en varias piezas - habitación, baño, cocina, salón - pero, esto no significa que estas piezas corresponden necesariamente al mismo apartamento ni al mismo plano espacio-temporal. Entre los objetos que pueblan el "espacio teatral",⁷ están, a plena vista del espectador, un televisor con aparato de vídeo, una radio, un teléfono, un magnetofón y una máquina fotográfica Polaroid. La trama está saturada de incertidumbre y ambigüedad, ya que el espectador frecuentemente se entera de los hechos a través de unos medios comunicativos secundarios que son infinitamente susceptibles a una llamada "política" de la representación (por ejemplo: las traducciones de las conversaciones telefónicas y el reportaje del telediario). El espectador posmoderno, ya familiarizado con estos mecanismos contemporáneos de la comunicación de masas, sabrá (o debería saber) de antemano que no puede fiarse de ellos. Como indica Umberto Eco, "If in everyday communication ambiguity is excluded, in aesthetic communication it is deliberate; and in mass communication ambiguity, even if ignored, is always present" (140). Por lo tanto, la trama de *Ello dispara*, desarrollada a base de estos medios comunicativos, jamás llega a concretarse por completo - ni en la escena ni en la conciencia de espectador - y resulta una labor infinitamente frustrante el intentar precisarla.

En algunos momentos claves de la obra, Cabal emplea unas estrategias típicamente posmodernas - el pastiche y la apropiación - para encajar la trama dentro de un diálogo intertextual con los elementos comunicativos del espacio teatral. Por ejemplo, en una ocasión, algunos de los personajes miran el vídeo de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de Pedro Almodóvar (29), película que contiene una serie de alusiones a unos terroristas shiítas. Resulta, entonces, que la obra de Cabal no es una configuración autónoma y única (a la manera modernista), sino que su creación está arraigada en una estética de citación y de montaje en la cual se recurre a otras obras

7 Empleo este término a la manera de Ubersfeld, para referirme al espacio escénico y al espacio del espectador en su conjunto.

culturales para crear una obra nueva. Aquí, Cabal crea un nuevo marco representacional dentro del espacio de la obra, una especie de *mise en abyme* de la metacomunicación que consta de una película dentro de una obra teatral. De este modo, los personajes se convierten en espectadores y el espectador del plano "real" del espacio teatral, se encuentra en la situación paradójica de estar contemplando a unos que están contemplando a otros. Con la creación de este "dilema estético" (para utilizar el término de Frederic Jameson), se subraya la imposibilidad y la futilidad de intentar captar una imagen del mundo contemporáneo, pues la imagen verdadera de este mundo se escapa hasta el infinito a la vista del espectador.

Curiosamente, en un debate que apareció en *Primer Acto* en 1980, Cabal parece hacer una evocación prefigurativa del tipo de obra que diez años después iba a intentar crear cuando declara: "el lenguaje en el que ahora participan las últimas generaciones de espectadores está más emparentado con la imagen, con la televisión, con los medios de comunicación de masas" (52). En el mismo debate, José Monleón nota que este tipo de teatro, construido a partir de la imagen visual, tiende a reducir el valor del argumento, mientras que plantea "otras formas y otros contenidos de la comunicación" (55). Esta lucha constante en contra del logocentrismo teatral también implica, (como nota Derrida con respecto a la obra de Artaud) una lucha en contra de la repetición y la reproducibilidad. En vez de *re-presentar* un texto definitivo e indeleble, se trata aquí de la presentación pura. Si la definición del género teatral depende de alguna manera de su carácter espontáneo, y de su existencia en el tiempo como hecho único y efímero, entonces, en el caso del posmodernismo, el teatro se orienta hacia una contemplación auto-reflexiva de su propia falta de permanencia. Propone, como indica Patrice Pavis, una estética de impermanencia y una exaltación de la presencia y de la inmediatez de la experiencia teatral (Marranca), de "the here and now" (como señala Chantal Pontbriand [158]). Pavis, también alude a la situación paradójica que acompaña este planteamiento posmodernista: "The work, once performed, disappears forever. Paradoxically, it is during the age in which technical reproducibility is nearing perfection, that one becomes aware of the nonreproducible and ephemeral nature of theatre, and the futility of trying to reproduce the score so as to reproduce the performance" (16).

En *Ello dispara*, existe, precisamente, una tensión ontológica entre lo irreproducible y lo reproducible, entre lo irrepitable y lo repetible. Por una parte, la obra se enfoca en la facultad de reproducibilidad de la imagen que caracteriza la cultura posmoderna, y en la fascinación de esta cultura con lo plenamente visible. La realidad, como indica Jameson, se transforma en una serie de imágenes a través de la mediación tecnológica, y la realidad se percibe como una sustitución constante de imágenes (y

a veces incluso, de "imágenes de imágenes"). "El mundo", como afirma Ramón en un momento en la obra, "parece una colección de postales". "De cromos", añade Lorena (55). Como señala Pavis, aparece en el teatro posmodernista, un fenómeno conceptual innovador, análogo a la memoria de un ordenador, mediante el cual la escena teatral funciona como un depósito de información capaz de evocar y de repetir de manera inmediata e instantánea pedazos de información, paradigmas lingüísticos e imágenes visuales (15).

El espectador que contempla la pieza de Cabal se enfrenta con un despliegue literal, concreto, virtual, de esta capacidad reproductora y repetitiva que se debe a los medios de la alta tecnología. La obra comienza con una escena, ligeramente evocativa de *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett, en la cual don Julio graba en un cassette un breve monólogo. Dice lo siguiente: "Se retira la noche y el sol llega con una puntualidad asombrosa. Una maquinaria perfecta que los hombres nunca podrán imitar. . . ." (17). Cuando termina de hablar, rebobina la cassette y el monólogo se vuelve a escuchar. De esta manera, se pone de relieve el contraste entre la maquinaria técnica inventada por los seres humanos y la imposibilidad de imitar y de reproducir los mecanismos de la naturaleza.

Los personajes, que están continuamente a la vista del espectador, se caracterizan a través de una serie de atributos personales: acciones, gestos y enunciados lingüísticos que se repiten una y otra vez. Por ejemplo, Fina le sirve cuatro veces el desayuno a don Julio, avisándole de que, "Ha llamado papá ... Dice que tengas cuidado ... ¿Por qué tienes que tener cuidado?" Las repeticiones sucesivas (de ligeras variantes) de esta escena, producen el efecto de vaciarla de su significado original. Su poder significativo como signo teatral se agota, y su referente se pierde. Por otra parte, esta repetición continua del mismo suceso también evoca la sensación, para el espectador, de estar constantemente dentro de lo que llama Jameson "un presente perpétuo". Hay otros momentos en la obra, en que la configuración del espacio teatral se abre al azar y se recrea en esta presencia, en la irreproducibilidad y en el carácter circunstancial de la puesta en escena. Por ejemplo, en un momento, don Julio le toma una fotografía Polaroid a Lorena (37), y en otro momento, Ramón pone la televisión y se ve cualquier programa que por casualidad se haya puesto en aquel momento (20).

El espacio teatral, como el mundo actual, se hace plenamente visible y presente - rasgos que se asocian con la condición cultural de esquizofrenia. Comenta Jameson: "the world comes before the schizophrenic with heightened intensity, bearing a mysterious and oppressive charge of affect, glowing with hallucinatory energy" (120). Jameson emplea este término psicoanalítico para describir una experiencia que se

entiende como una disolución de las relaciones semiológicas de significante/significado, signo/referente - y, aquí puede añadirse también la relación texto/representación. Con esta falta del referente, la imagen visual en *Ello dispara* se convierte en simulacro transparente de la realidad; aparece más material, literal, próxima e intensa que la realidad misma. Por ejemplo, en el texto se encuentran las acotaciones siguientes:

Lorena empieza a desnudarse bajo la mirada inexpressiva de Don Julio. Ella le sonrío. El apaga el cigarrillo.

Lorena se mete en la cama y abraza a Don Julio.

Destapan a Fina.

Fina se despierta y tira de las sábanas. (34)

En esta escena esquizofrénica y también, "hiperrealista" - como dirían Eco y Jean Baudrillard - Cabal pone en duda las diferencias entre el mundo real y el mundo de las imágenes (y de los pensamientos). Fina, al parecer, no está navegando en el mismo plano espacio-temporal que los amantes, pues en el texto no hay ninguna indicación escénica de que ella es consciente de la presencia de Lorena en su cama. (De hecho, al reconocer la presencia de su esposo en la cama, lo único que le dice es: "¿Qué te pasa? No haces más que dar vueltas".) Sin embargo, el espectador ocupa la posición privilegiada de asistir a la presencia inmediata y concreta de las tres personas en la cama. Esta imagen virtual de un estado de infidelidad matrimonial implica la intersección simultánea e instantánea de dos planos espacio-temporales que se han entrecruzado y sobrepuesto. En este espacio teatral de la hiperrealidad, de los signos transparentes y anti-referenciales, incluso un pensamiento puede llegar a concretarse. Baudrillard explica: "what was projected psychologically and mentally, what used to be lived out on earth as metaphor, as mental or metaphorical scene, is henceforth projected into reality, without any metaphor at all, into an absolute space which is also that of simulation" (128).

¿Cómo reacciona el espectador ante este paisaje dramático "disparado", delirante y desdiferenciado, donde las fronteras entre realidad, irrealdad e hiperrealidad ya no pueden percibirse, y donde, como declara Pontbriand, "the eye finds no fixed point on which to rest?" Quizás, se sorprenderá el espectador, al reconocer que este espacio teatral que aquí se presenta corresponde precisamente a su propia condición actual.

OBRAS CITADAS

Alonso de Santos, José Luis 'Los 'Mass' y los menos de la imagen.' *Primer Acto* 184 (1980): 4-12.

- Baudrillard, Jean. "The Ecstasy of Communication." Ed. Hal Foster. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. 126-134.
- Beckett, Samuel. *Krapp's Last Tape. The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*. New York: Grove, 1984. 53-63.
- Birringer, Johannes. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Cabal, Fermín. *Ello dispara*. Madrid: Ediciones Marsó-Velasco, 1991.
- Cabal, Fermín, José Monleón et al. "Debate desordenado sobre la imagen teatral, las propuestas del teatro independiente, la existencia de un nuevo público, la resistencia del pensamiento tradicional y algunas otras cosas." *Primer Acto* 184 (1980): 38-57.
- Corrigan, Robert W. "The Search For New Endings: The Theatre In Search Of A Fix, Part III." *Theater Journal* 36.1 (1984): 153-163.
- Derrida, Jacques. "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation." *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978. 232-250.
- Durand, Régis. "Theatre/SIGNS/Performance." *Innovation/Renovation: New Perspectives in the Humanities*. Eds. Ihab and Sally Hassan. Madison: University of Wisconsin Press, 1983).
- Eco, Umberto. *Travels in Hypereality*. Trans. William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Methuen, 1980.
- Féral, Josette. "Performance and Theatricality: The Subject Demystified." Trans. Terese Lyons. *Modern Drama* 25.1 (1982): 170-181.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." Ed. Hal Foster. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. 111-125.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Marranca, Bonnie. *Theatrewritings*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1984.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1987.
- Owens, Craig. "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism." *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Eds. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, and Jane Weinstock. Intro. Simon Watney. Berkeley: University of California Press, 1992. 166-190.

- . "Representation, Appropriation & Power." "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism." *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Eds. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, and Jane Weinstock. Intro. Simon Watney. Berkeley: University of California Press, 1992. 88-113.
- Pavis, Patrice. "The Classical Heritage of Modern Drama: The Case of Postmodern Theatre." *Modern Drama* 29.1 (1986): 1-22.
- . *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Pontbriand, Chantal. "The eye finds no fixe point on which to rest . . ." Trans. C.R. Parsons. *Modern Drama* 25.1 (1982): 14-62.
- Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur (Lire le théâtre II)*. Paris: Éditions Sociales, 1981.