

Estado vegetal: el intento de un teatro poshumano

Estado Vegetal: The Attempt of A Posthuman Theatre

Francisco Gutiérrez

Universidad de los Andes, Santiago, Chile

fgutierrezsilva@miuandes.cl

Resumen

La obra *Estado Vegetal* (2017) de Manuela Infante se enmarca en un proceso de reflexión estética y filosófica de la dramaturga a propósito de la teoría poshumana. En ese sentido, existen una serie de claves, temas y motivos en la obra que encarnarían un teatro poshumano. Sin embargo, el presente ensayo planteará que junto, o por sobre el planteamiento filosófico poshumano, la obra nos presenta una crítica al contexto artístico y político en el cual se instala.

Palabras clave:

Manuela Infante - *Estado vegetal* - teatro poshumano.

Abstract

The play *Estado Vegetal* (2017) by Manuela Infante is part of a process of aesthetic and philosophical reflection by the author regarding posthuman theory. There are themes and motifs in the work that would embody a posthuman theatre. However, this essay will propose that together with or above the posthuman philosophical approach, the work presents a critique of the artistic and political context in which it is installed.

Keywords:

Manuela Infante - *Estado vegetal* - posthuman theatre.

Los presupuestos teóricos de la obra

Manuela Infante¹ (1980) es una de las dramaturgas y directoras chilenas más reconocidas y galardonadas de su generación. Varias de sus obras han sido premiadas, antologadas y estrenadas tanto en Chile como en el extranjero². A pesar de dicho éxito y del valor que se le ha conferido a su escritura y a su rol de directora, es llamativo que suele rehuir al apelativo de dramaturga. Infante considera que denominarse dramaturga le confiere más importancia a la escritura por sobre la puesta en escena y, además, considera que tal rótulo la adscribiría como parte de una tradición dramática cuando, desde su perspectiva, su recorrido intelectual estaría más ligado a una tradición filosófica (Infante, *Un teatro* 2019). En ese sentido, su obra sería la puesta en escena de reflexiones contemporáneas y su obra *Estado vegetal*, en específico, se vería influida por la filosofía del poshumanismo.

Las reflexiones sobre lo poshumano que son referidas por Infante en sus entrevistas suelen abordar tres teóricos fundamentales, que, probablemente, han influido y son la base de su propuesta conceptual y dramática. Por una parte, tenemos a Rosi Braidotti, que en libro *Lo posthumano*³ establece que el sujeto poshumano emerge luego de la crisis del humanismo tradicional⁴ y lo configura como una subjetividad que se relaciona tanto con su especie —los demás humanos—, como con los no-antropomorfos, en una vinculación con toda la materia orgánica (63). Ahora bien, esa relación no sería antropocéntrica, sino que permite la interconexión e influencias, incluso política, entre humanos, animales, plantas u otros organismos existentes. Un segundo referente es Bruno Latour, quien en *Nunca fuimos modernos*⁵ critica el modelo humanista de equidad, extendiéndolo a todas aquellas formas de vida o existencia excluidas del concepto de humano (199-201); es decir, todas las cosas, materias y tecnologías que nos rodean, ayudan a comunicarnos o nos median. Finalmente, Jane Bennett con su libro *Vibrant Matter* (2010) es referida por Infante al proponer una política de las cosas y la influencia de estas en las relaciones y fenómenos que creemos que son puramente humanos. De esta manera la autora pone en relieve cómo diversos materiales que entran en contacto directo o indirecto con nosotros, por medio la fagocitación, la respiración o la radiación, nos transforman e influyen de diversas maneras. Ejemplos claros de lo anterior podrían ser la utilización de medicamentos, células madre, la electricidad, metales o ácidos grasos⁶ (7-8). Los mencionados autores se posicionan como los referentes fundamentales para Infante y, más allá de extendernos

-
- 1 Deseo agradecer a Manuela Infante por su buena disposición al permitirme estudiar el manuscrito de su obra inédita.
 - 2 Entre otros reconocimientos dos de sus obras han sido premiadas como la “mejor del año”: *Xuaréz* 2015 y *Estado Vegetal* 2017 (Premio Nuez Martín y Stükemark respectivamente). También obtuvo dos premios Altazor con *Narciso* 2006. Otras de sus obras como *Rey Planta*, *Juana* y *Narciso* han sido publicadas en antologías como *Un siglo de Dramaturgia Chilena*, *Imaginar la escena: teatro chileno contemporáneo para jóvenes* y *Dramaturgia chilena contemporánea*. Finalmente, algunas de sus obras como *Realismo* 2016 y *Estado Vegetal* se han montado en Alemania, Bélgica, Holanda, Irlanda, España, Japón, Italia, Suiza, Perú, México, Brasil, Estados Unidos y Argentina.
 - 3 Publicado originalmente en 2015.
 - 4 Crisis en cuanto a que el humanismo y el concepto de lo humano según Braidotti se ha utilizado como dispositivo de exclusión hacia diferentes grupos frente a los cuales se dudó de su humanidad. Quizás el caso más evidente sería el de las lógicas coloniales que negaban el estatus de humano a los pueblos originarios de los territorios conquistados (32).
 - 5 Publicado por primera vez en Francia en 1991.
 - 6 He seleccionado solo a estos tres autores a modo de ejemplo, pero es notable destacar que Infante ha estudiado diversas aproximaciones teóricas en su búsqueda expresiva, tales como las de Katherine Behar, Ian Bogost, Claire Colebrook, Manuel DeLanda, Graham Herman, Michael Marder, Timothy Morton y Jean Luc Nancy (McLaughlin 37).

en las reflexiones de cada uno de ellos, rescataremos una conceptualización de lo poshumano que pueda ser útil para nuestro análisis dramático. De ahí es que en adelante entenderemos lo poshumano como una forma de pensar en la cual lo humano no se encuentra en el centro del acontecimiento —sea este un acontecimiento social, político o estético— y en el que todas las formas de vida y todas las materias y fuerzas existentes se influyen y relacionan sin establecer jerarquías basadas en su especie o categoría.

La idea de descentrar a lo humano no sería una cuestión que para Infante se conseguiría a través del tema, motivo, argumento o acción de la obra (Infante, *Un teatro* 2019) —aunque de todos modos podemos pensar que su obra *Estado Vegetal* opera en este sentido—, sino que es algo que se visualizaría desde la forma que adquiere la obra. En otras palabras, un primer aspecto que podríamos relevar del teatro poshumano sería que más que escenificar qué son las relaciones poshumanas, la obra presentaría una estructura diferente: una estructura poshumana.

En este sentido, Manuela Infante plantea que en sus obras existe una búsqueda por nuevas soluciones formales a la hora de contar dramática y teatralmente una historia. El objetivo de esta preocupación formal —el cómo se cuenta/muestra algo— implica tanto una decisión estética como una decisión política (Infante, *Un teatro* 2019). Infante considera que reducir las preocupaciones y aspiraciones políticas a temas, en otras palabras, tematizarlas, es algo que ha perdido efectividad (*Un teatro* 2019). La visión de Infante sobre la reducción de lo político a temas se asemeja bastante a lo planteado por Braidotti a propósito de que el capitalismo avanzado se apropia de una gran cantidad de mensajes críticos o reaccionarios que circulan en la sociedad y los tranza en el mercado (62). Junto con la problematización de reducir las reflexiones filosóficas y estéticas a una mera temática —es decir, tematizar directamente el poshumanismo en una obra— Infante realiza también una reflexión sobre las temáticas que han estado presentes en la dramaturgia clásica, siguiendo con esto las ideas planteadas por Ursula K. Le Guin en su texto *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Allí la autora da cuenta de los relatos que, ciertamente, podríamos catalogar como hegemónicos en la historia de la narrativa, esto es, aquellos relatos que, en su perspectiva, narran historias bélicas y de héroes que consiguen conquistar o destruir enemigos. Le Guin asevera que dichos relatos no la representan, por tanto, busca contar o relevar esa otra historia: la historia oculta, pequeña, no contada; la historia simple de la vida (6).

Es notable destacar que esta referencia de Infante a Le Guin nos parece particularmente llamativa al respecto de su aplicación en la dramaturgia, no solo porque Le Guin parece más bien estar discutiendo con una tradición narrativa ligada al género fantástico y, en particular, a la ciencia ficción, sino que también porque implicaría reflexionar más en profundidad sobre cuál ha sido tradicionalmente la historia hegemónica que nos ha contado/mostrado el drama y el teatro. Esta pregunta adquiere validez pues creemos que muy tempranamente las obras dramático-teatrales abordaron temáticas pequeñas u ocultas. Pensemos solamente en la *Electra* de Eurípides —o incluso de Sófocles— que nos pone en escena a una mujer marginada en múltiples dimensiones (por ser mujer, por ser soltera o por estar casada con un campesino, por ser disidente respecto del poder que ejerce su madre) que solo intenta hacerle, de manera además muy precaria, un rito fúnebre a su padre a la expectativa del advenimiento de Orestes. La decisión de los tres trágicos —si consideramos también Coéforas— de presentar la venganza de Orestes desde la perspectiva de su hermana que espera y que no actúa directamente, puede ser pensada, claramente, como un ejemplo de refrendar o exhibir una historia menor u oculta.

A raíz de nuestra presentación y de lo que hemos extraído de conferencias y entrevistas de Infante, advertimos que su obra o al menos su planteamiento teatral⁷ se encuentra tensionado por reflexiones filosóficas, antropológicas, sociológicas e incluso narrativas que se resuelven, reflexionan o proponen en escena. Con todo, nuestra preocupación aquí es dramática y más específicamente de analizar cómo el concepto de un teatro poshumano se plantea, trabaja, resuelve o se indaga en *Estado Vegetal*. En última instancia procederemos a contrastar una lectura particular y, a nuestro juicio posible, de la obra frente a la lectura que se basaría en las premisas fundantes de *Estado Vegetal*, es decir, la de la instalación de un teatro poshumano. Cabe también señalar que nuestra lectura e interpretación se basan en el texto y no en su puesta en escena, de la cual, sin embargo, mencionaremos algunos elementos. Esta perspectiva no solamente se basa en la realidad material de contar solo con el texto y no la grabación de la puesta en escena, sino que también debido a que deseamos evidenciar la riqueza del texto y cómo en este se plantea la propuesta dramática de la autora.

De acuerdo con lo señalado anteriormente, no entraremos a la obra desde la lectura que Infante propone como modelos de su estructura, puesto que, a nuestro juicio cotejar lo dicho por su autora y cómo eso se evidencia en la obra es un ejercicio que no aportaría mucho a la discusión o se quedaría en una lógica meramente comprobatoria. En ese sentido, partiremos confrontando algunas de las ideas teóricas presentadas por la autora para transitar hacia la pregunta que moviliza nuestra indagación. Dicha pregunta implica cuestionarse si dentro de *Estado vegetal* existe alguna especificidad o característica especial de lo que sería un teatro poshumano que, a su vez, tome distancia de otras soluciones o transformaciones del drama y el teatro moderno y contemporáneo. En última instancia esto es preguntarse, más allá del tema, qué y cómo sería una obra dramática o una propuesta teatral poshumana.

Argumento, estructura y configuración textual

El primer elemento para considerar en la obra es su mismo argumento debido a que *Estado Vegetal* aborda directamente un tema que insiste en los postulados poshumanistas. La obra se centra en la historia de un joven bombero que al chocar con un árbol termina con muerte cerebral. El argumento sencillo se presenta o teje por medio de varias voces entrelazadas con registros y caracterizaciones particulares, a saber: Raúl, trabajador municipal que da explicaciones por la gestión de poda del árbol; la Niña y Eva, testigos del accidente; la Madre del joven accidentado; Nora, una vieja ocupada de sus plantas; Joselino, el jardinero; y, finalmente, Manuel, el joven accidentado. El argumento mismo de la pieza, aunque podría parecer exiguo, es notoriamente poshumano en la medida que el accidente y el consecuente cese de actividad cerebral del joven es producto de la interacción con las plantas, las que, de hecho, serán un motivo de reflexión y comparación constante con lo humano en la obra. A la raíz de este vínculo, no sería demasiado aventurado proponer de plano que la obra realiza efectivamente una tematización de lo poshumano.

7 Digo teatral no por el análisis que realizamos que es eminentemente dramático, sino por la insistencia de la autora de plantear su obra desde el teatro, es decir, desde la representación.

El procedimiento de *Estado Vegetal* establece una distancia con *Realismo* (2016), una de las obras inmediatamente anteriores de Infante, en la cual se nos presenta la historia de varias generaciones de una familia en un espacio en donde permanecen los mismos objetos, en muchas ocasiones, deteriorados o resignificados. *Realismo* se construye por medio de una estructura que intercala diálogos entre la familia y momentos en el que los objetos, que casi como otros actores se han mantenido en escena todo el tiempo, se mueven (suben, se caen, se desplazan) en escena, presentando lo que podría ser leído como una historia paralela con una lógica otra que no interactúa directa o explícitamente con el argumento que se despliega en la obra. Si bien existen resabios de este procedimiento en *Estado vegetal*, en los pasajes en los que las plantas parecen tener su propia voz, el argumento de la obra al menos recuerda los postulados teóricos que señalamos antes, es decir, lo humano no se encuentra en el centro de la escena, pues existe la mediación determinante de otras fuerzas, en este caso preciso, lo vegetal. A la luz de esto, la lectura más evidente de *Estado Vegetal* sería asumir que en ella existe una denuncia un tanto explícita al antropocentrismo, debido a la jactancia humana de creerse superiores, dominadores, reguladores o salvadores de lo vegetal y, de forma permanente, la obra plantearía o insistiría en la independencia, autonomía o lógica propia y no humana de lo vegetal.

En términos formales, *Estado Vegetal* se construye mediante un entramado de voces que se ramificaría y funcionaría de forma modular, con el objeto de asimilar la estructura de la obra con la del mundo vegetal (McLaughlin 33). La idea de lo modular, según Infante, implica que la obra se encontraría contenida en cada una de sus partes y, por tanto, cada una de ellas podría funcionar por separado. Si tomamos esta idea al pie de la letra tendríamos que sospechar de la aplicabilidad del concepto a lo menos por dos razones. En primer lugar, no pareciera que la obra pudiera sostenerse en la ausencia de algunas de sus partes modulares, pues todas ellas se encuentran entrelazadas. Cada una de las voces o monólogos presentados tienen una relación de amplificación y recurrencia mutua, y además van construyendo una historia que queda coja o incompleta sin estas partes. En ese sentido, obras como *Terror y miseria en el tercer Reich* de Bertolt Brecht podrían satisfacer con mejor resultado dicho criterio, pues cada una de sus partes son entendibles individualmente y van presentando un friso de un contexto particular con sus características y motivos fundamentales⁸. Desde otra perspectiva, podríamos abrirnos a la opción de que estamos enfocando incorrectamente nuestra lectura de la obra, pues el argumento de *Estado vegetal* no sería lo que le da unidad, sino que esto estaría provisto por su temática. De esta forma, daría igual que la historia del joven accidentado no se entendiera o se contara de forma incompleta, pues lo que comparten las escenas es que en ellas emergen diferentes presentaciones de la relación humana con los vegetales. Nos resistimos a esta lectura porque esa unidad temática se ve aumentada por la historia que las diferentes partes de la obra van presentando y construyendo⁹. Es decir, lo que le brinda unidad a la pieza son tanto los motivos

8 La obra de Brecht estrenada en el exilio en 1938 se construye en una sucesión de veinticuatro cuadros, todos ellos independientes entre sí que podrían ser representados en cualquier orden e incluso sin alguno de ellos sin perder su funcionamiento como obra. En otras palabras, no solo admite varias posibilidades de montaje, sino que esto no perjudicaría la comprensión del mensaje político fundamental de la obra.

9 Al decir que presenta una historia lo que sostenemos es que no existe un alto nivel de fragmentación que descentre este elemento. Por esto mismo hablamos de un tejido de voces y no una fragmentación, pues en el tejido asumimos que, si bien estas voces se encuentran separadas, ellas sí van tejiendo y formulando una historia o un relato a diferencia de otras voces fragmentadas como en *Demasiado cortas las piernas* de Katja Brunner en la cual, a nuestro juicio, el tejido lo debe realizar el receptor.

y temas que son recurrentes como la historia o el argumento presentado que no se encuentra fragmentado o que no exige una reconstrucción posterior, pues, viene construido incluso en una estructura de inicio, desarrollo y fin¹⁰.

Como tercer elemento, luego del aspecto argumental y estructural, tenemos la construcción textual de la obra que sostiene gran parte del sentido y riqueza de la obra. Lo anterior, por tanto, implica que no creemos que *Estado Vegetal* realice una nueva jerarquización o un descentramiento de lo textual frente a los demás elementos de la semiótica teatral.

Manuela Infante asevera que en el texto no se encuentra la obra completa (McLaughlin 33), pero este planteamiento es aplicable para casi cualquier obra dramática que tenga la intención seria de ser montada. Probablemente Sófocles pensaría lo mismo de *Edipo Rey*, pues en el puro texto no se percibía la música, la danza, en suma, todos los elementos que componen la puesta en escena. Así otros cientos de dramaturgos no le darían mucha importancia a sus obras como puros materiales textuales, pues siempre estos serían un componente para la representación. Lo anterior tiene mucha relación con el aprecio a la práctica teatral y la potencia que adquiere todo texto al volverse un diálogo o monólogo en escena. No obstante, si con esto se quiere dar a entender que el texto tiene una importancia relativa o incluso ancilar respecto a otros elementos que se movilizan en la representación, consideramos pertinente instalar la duda respecto a dicha aseveración.

En nuestra lectura el texto o la construcción del lenguaje que existe en la obra es lo que sostiene con mayor fuerza a la pieza. Es en el texto donde se construye la historia y el mensaje no antropocéntrico, no en las imágenes, en los sonidos o en los gestos. Es en la textualidad donde se visualizan los matices entre las voces que soportan la obra; es el lenguaje explotado en su polisemia o dobles sentidos desde el mismo título el que juega permanentemente entre la forma en que los humanos pensamos lo vegetal y cómo es lo vegetal. Es el lenguaje que atrae referentes de los giros populares o locuciones cotidianas y que construye discursivamente a las voces que le dan una estructura ramificada y modular a la obra, pues las reiteraciones y ampliificaciones aparecen y se construyen preminentemente desde el texto y no desde otros materiales escénicos. Incluso el procedimiento, durante el montaje, de repetir oraciones de la actriz por medio de una grabación genera una insistencia en el lenguaje y cómo este se descontextualiza o se teje simultáneamente. En suma, los motivos, juegos o recurrencias de la obra son, en general, textuales y no motivos musicales, gestuales o visuales.

Si analizamos la obra cotejándola con lo que se han conocido (y a veces reducido) como prácticas posdramáticas¹¹, tendríamos que cuestionarnos si esta es una clasificación correcta para *Estado Vegetal*. Nosotros creemos que no, porque no parece existir otro elemento tan estructurante, cargado de significación y portador del mensaje como lo es la palabra en la obra.

10 Esto nos lleva a la pregunta ¿hay una crisis de la fábula en *Estado Vegetal* en los términos en los que la define Jean Pierre Sarrazac? A nuestro juicio no la habría en el sentido de la destrucción de un todo orgánico, pues la obra no devendría fragmentaria (Sarrazac 95), sino que conserva una unidad argumental no menor. Podríamos pensar que la fábula estaría en crisis por la simpleza del argumento presentado, pero también es verdad que la obra parece mostrarnos o invitarnos a ver el movimiento subterráneo y espectacular del reino vegetal y su toma del poder. Tampoco podríamos decir que la obra nos obliga a reconstruir posteriormente los hechos para darle el sentido a la fábula, pues *Estado vegetal* avanza muy claramente desde el accidente, el relato de varios testigos, una interpolación al pasado de Manuel combatiendo un incendio y el desenlace que nos muestra a la madre firmando la resolución.

11 Entenderemos por posdramáticas aquellas obras que no utilizan el texto como soporte, sino como un elemento más entre otros en la semiótica teatral, es decir, un elemento no hegemónico y a la par con lo gestual, visual o musical (Besson 189).

Aunque se emplea la iluminación del escenario con un propósito claro¹² y es importante considerar los momentos de pura corporalidad o las inflexiones de la voz y del cuerpo de la actriz, nada alcanza la preponderancia del texto. Incluso, como ya señalábamos más arriba, es la palabra o la textualidad la que se independiza de la actriz al aparecer en forma de grabación como pura materialidad fónica. El texto, por tanto, no es un material más que construye la representación, pues tampoco existen tantos otros materiales a la disposición: hay solo un pasaje con música y la decoración es bastante minimalista. Quizás el elemento que más toma distancia entre el texto y la representación es que la obra es llevada a escena por una sola actriz que se va metamorfoseando en las tablas para asumir los diferentes roles o voces¹³, pero, también es cierto que los pliegues y las diferentes voces que la actriz va encarnando vienen previstos a partir de una excelente matriz textual que funciona aquí como una partitura y en la que, como ya mencionamos, se contienen todos los juegos textuales de repeticiones, imitaciones y polisemia.

De esta forma, la obra se construye a partir de un texto que va concatenando voces, todas ellas relacionadas por un estrecho vínculo en, a los menos, tres sentidos. Las voces que aparecen en la obra se relacionan, pues configuran un microcosmo barrial, es decir, se conocen entre ellas. En segundo lugar, todas aportan información a la misma historia, o todas son cruzadas, de diferentes maneras, por el accidente de Manuel. En tercer lugar, en todas las voces hay recurrencias bastante sintomáticas. Queremos decir que todas las voces repiten —a veces sin muchas variaciones— las mismas ideas sobre la relación humanos-plantas e incluso llegan a conclusiones similares. En ese sentido, podemos hablar de que existe una lógica de repetición/variación, que, tal y como dice Ariane Martínez, genera un efecto de espejeo (49) entre todas las voces. Creemos también que esta repetición va marcando lo que más arriba hemos llamado “lectura más evidente” e incluso podría dar para establecer que estamos frente a una pieza sin perspectiva en términos de Manfred Pfister (66). Ya que no hay muchos significados o interpretaciones para contrastar entre estas voces, pues todas articulan en un mismo sentido la experiencia entre plantas y humanos y, por tanto, repiten un mismo mensaje de formas diferentes.

Veamos la forma en que el mensaje de la relación humanos-plantas aparece en la obra. Raúl es la primera figura que aparece, emulando con su voz el registro de un trabajador municipal que se encuentra en un diálogo, con tintes de interrogatorio, frente a un cabo de Carabineros. En la primera parte de sus dichos saltan a la vista tres elementos que serán recurrentes a lo largo de toda la obra y para todas las voces. En primer lugar, la construcción de un discurso que se dilata o que no es económico en sus ideas. Lo anterior queda plasmado con rapidez, y no solamente porque advertimos que esta voz se dispersa, sino porque ella misma es consciente: “Porque claro, usted me va a decir, Don Raúl, usted se está yendo por las ramas, pero resulta que...” (Infante, *Estado* 1). Este irse por las ramas es la atracción de una locución que tiene una gran fuerza pues hace evidente que lo que se quiere hacer aquí es una relación entre la forma

12 La actriz sigue, como las plantas, la luz durante la representación y la luz no la sigue a ella.

13 Sin embargo, estas decisiones escénicas son del todo comunes, *Ansia o Psicosis 4.48* de Sarah Kane pueden ser interpretadas por un número de actores a discreción y, probablemente, lo anterior resignifica todas estas versiones. Ahora bien, el problema aquí sería si acaso la textualidad de *Estado Vegetal* no admitiría otras formas de representación. Si no es así estamos entrando a un territorio bastante extraño e inaudito en el cual se admite entonces que la única forma de representar la obra es esta, lo cual parece ajeno a la circulación de obras y posibilidades de montaje que existen en la actualidad. De hecho, el mismo montaje *Idomeneo* de Roland Schimmelpfennig, que puede ser representado por varios actores en escena, se resuelve por Infante en la interpretación de una sola actriz, tensionando bastante la construcción textual pensada en capas de voces distintas, femeninas, masculinas, jóvenes, adultas.

en que se desarrolla un discurso y la forma de las plantas. En segundo lugar, aparece desde un inicio la idea de que las plantas, en específico el árbol, tiene su propio tiempo y propósito: “Porque un árbol no se modera; siguen la luz sin parar en todas direcciones” (Infante, *Estado* 1), lo cual será el gran objeto de discusión a propósito del accidente que el movimiento/inmóvil del árbol causa. En tercer lugar, emerge, en el inicio mismo de la obra, la comparación entre los árboles y los humanos. Este contraste no es inocente y, por ejemplo, al comparar el tiempo de vida humano frente a un árbol, Raúl dice: “Entonces claro, imagínese su vida, la misma, suya, de usted, estirada en cientos de años... LENTA” (Infante, *Estado* 1), para luego sostener: “Incluso yo me atrevería a decir que todas las personas que estamos viviendo acá en la comunidad vinimos... digamos, después del árbol” (Infante, *Estado* 1). Esta intervención marca, ciertamente, el mensaje implícito —o más bien explícito— de que los humanos suelen sentirse superiores a las plantas a pesar de que ellas nos anteceden.

Junto con lo expuesto anteriormente, es significativo destacar que la intervención de Raúl se encuentra cruzada por el dialogismo. Esto porque lo que enuncia se encuentra dirigido para un interrogador ausente en escena, y también porque su propio discurso incluye simulaciones de diálogos. Es decir, se hace las preguntas que el otro podría formular y las responde o representa imitando la voz de otro en el diálogo, tal y como lo hace al final de su intervención cuando recuerda el diálogo que tuvo con la niña que duerme en el árbol.

Como veremos en el resto de las voces, el tema será recurrente y el tipo de discurso, similar. Un discurso excesivo o divagatorio, que incluye digresiones y cuya enunciación siempre se piensa para otro. En ese sentido, es preferible adoptar la idea de cuasimonólogos en el sentido que lo plantea Anne Ubersfeld: un ejercicio de la palabra frente a un no hablante, pero dirigida igualmente a un ser que en algún momento formula la pregunta (19). Esta idea tiene muchos rendimientos en la obra pues no solo la *catástrofe* ya ha ocurrido (Kuntz, Neugrette y Riviere 50), sino que la interacción dialógica se nos muestra parcial, es decir, las preguntas ya han sido formuladas de antes, pues todas estas voces parecen estar dándole testimonio a una figura elusiva. Somos testigos entonces de lo que ocurrió después del acontecimiento y también después de la pregunta sobre el acontecimiento. Esto genera que el punto de apoyo de la palabra o la direccionalidad de esta recaiga en el público (Hausbi y Heulot 141), ya que, en escena, más que diálogos lo que ocurren son relatos de diálogos, incrustados en un diálogo incompleto.

Lo que queda dando vueltas aquí es si acaso esta forma de presentar la historia se conectaría con una propuesta dramática o puramente teatral poshumana. Solo para dar una respuesta tentativa quizás esto puede establecer cierta relación con desjerarquizar la escena ante la ausencia de un claro protagonista¹⁴ —a menos que se crea que Manuel es una especie de protagonista—, situando, por tanto, a un mismo nivel de estas voces y también de las plantas devenidas como figuras actantes de la escena. Actuación de lo vegetal que, sea dicho de paso, podría ser leída como fundamental y que exhibe un vaciamiento de la responsabilidad de todos los testigos del acontecimiento a partir del cual dan su testimonio.

14 Esto desde luego estaría lejos de ser algo exclusivo de esta dramaturgia, pues podríamos hacernos la pregunta del protagonista de una obra en múltiples piezas como *Un dios salvaje*, *Copenhague*, *La colección*, *Arte*, *Tres escenas de una vida*, *Negro animal*, *tristeza*, *Historia de una escalera*, y *Los negros*.

La forma anteriormente descrita no implica que no exista vinculación entre estas voces. De hecho, lo curioso es que la vinculación entre ellas, además de temática y estética, se genera también a partir de la historia. Las voces se vinculan mutuamente al mencionarse unas a otras en sus discursos en referencias cruzadas: Raúl menciona a Eva y a la Niña; la Niña menciona a Manuel; Eva a Manuel, Raúl y a la Madre; la Madre menciona a Manuel; Nora, a Joselino; y Joselino, a Nora y Manuel. Con lo anterior queremos resaltar el tejido de referencias que se da entre estos personajes. Esto genera una matriz simbólica de intercomunicación entre todas las voces y establece, a nuestro juicio, tres pisos de lectura. En el primero, que sería el más explícito, tenemos siete voces separadas unas de otras, cada una de las cuales narra diálogos y construye una perspectiva particular. En un segundo nivel tenemos estas siete voces que complementariamente construyen una visión sobre la relación humanidad/plantas, además de uno o dos relatos (el accidente de Manuel y el supuesto levantamiento vegetal en el que las plantas se rebelarían) y que, al mismo tiempo, van reflexionando sobre esta relación en un mismo sentido, ya que todos ellos son humanos. En un tercer nivel, estaría el diálogo opaco que algunos de ellos intentan establecer con lo vegetal y que, para nosotros, queda oculto o mediado por estas voces humanas. El espectador es capaz de comprender o seguir las ideas hasta el segundo nivel y en el tercero aparece el límite que supone la relación con lo no humano, pues, y tal como se veía en *Realismo*, llegamos aquí a otra lógica —la de las plantas— y todo intento de racionalizar o decodificar este mensaje lo ensuciaría.

La niña, por ejemplo, es una puerta de entrada para el tercer nivel, ya que ella puede establecer un conocimiento del árbol, y, por extensión, de lo vegetal. Aquí lo vegetal se liga a la masividad o confluencia de voces. Esto se resuelve, nuevamente, mediante el lenguaje, pues se verbalizan gritos populares y reconocibles de las masas como ejemplo de la voz que tendría el árbol (Infante, *Estado 3*). Lo anterior establece un nuevo motivo de comparación y contraste con lo humano, porque mientras que las voces humanas se nos presentan sustraídas de la capacidad de dialogar entre sí en escena, las voces vegetales serían los gritos en los cuales las voces individuales se confunden o condensan como si fueran una sola. Ahora bien, al analizar el segundo nivel, vemos que todas estas voces también asumen una sola posición respecto a lo vegetal.

Lo presentado y descrito para Raúl puede ser aplicable en igual medida para Eva, la vecina, que con un discurso excesivo y disgregado vuelve sobre ideas similares: “cuando se acabe el ser humano de la faz de la tierra, las plantas se van a demorar tres meses en cubrirlo todo. El planeta va a ser como una pura bola verde” (Infante, *Estado 5*). Esa única posición de la que recién hablábamos se ejemplifica en la idea de que las plantas nos preceden y nos van a superar, que es referida por Raúl, Eva, Nora, Joselino y Manuel. Asimismo, todos ellos hablan y contrastan la lógica o la particularidad de los vegetales contra lo humano, tanto por el contraste móvil/inmóvil, como por su carácter excesivo al expandirse en todos sentidos —espejeado, decíamos, por la forma de hablar de estas voces— y enfatizando las funestas consecuencias de intentar dominar el mundo vegetal. No es por tanto baladí que tres de estas voces se ocupen de la contención de su crecimiento —al hacer jardinería o administrar áreas verdes— y que la víctima azarosa se autoconfigure como un protector de ellas.

El registro de la madre es el que toma distancia frente al resto respecto al exceso, básicamente porque se retrata a una mujer que ha sufrido un gran impacto por el accidente de su hijo. Es mucho más escueta que las otras voces, aunque quizás igualmente disgregada. En el

discurso de la madre también tenemos la narración de diálogos, pero emerge un diálogo mudo con una planta en escena, lo que sería una nueva entrada al tercer nivel. El texto no lo señala como un silencio, sino que reemplaza esto con la indicación "*Planta*" (Infante, *Estado* 7), que se representa con una planta que hace sonar sus hojas. Luego de un breve intercambio, la madre realiza un baile entre/con las plantas. El baile que ciertamente podría representar el movimiento propio de los vegetales o una manera de escenificar otras formas de comunicación, sin embargo, consideramos que se trata de una cuestión bastante ancilar que no llega a generar un gran contrapeso frente a la influencia del lenguaje como para equiparlo con esta expresión física. El gesto sugiere que la vinculación humano-planta es incomunicable o lo es al menos por el lenguaje humano.

Una tercera vía de comunicación humano/planta se da con Nora, una anciana embebida en su jardinería. Las plantas se comunican con ella para evidenciar que son las verdaderas propietarias del lugar, volviendo sobre la idea matriz de que las plantas estuvieron antes que los humanos. Joselino, la voz que aparece inmediatamente después y que es el jardinero de la anciana, nos describe a Nora plantada en la tierra y vuelve a reflexionar a partir de la intervención humana sobre las plantas a partir de los maceteros como un invento para mover lo inamovible (Infante, *Estado* 8). De aquí en más las plantas de Nora le transmiten el mensaje de que ellas se encuentran dispuestas a recuperar su territorio y todo el pasaje se cierra al deslizar la idea de Manuel como la primera víctima de una revuelta subterránea que se veía venir.

***Estado Vegetal* como una fábula del rodeo**

Considerar todo lo anterior como una denuncia sobre el humanocentrismo y lo vegetal es lo que llamábamos una lectura evidente. Lo que deseamos plantear a continuación es que hay algo más que subyace en el texto, una denuncia menos filosófica y más política, menos vegetal y más humana. En ese sentido, lo vegetal es lo subyacente, lo incontenible, lo impredecible y podría ser leído como una metáfora de los movimientos sociales desbordados sin una cabeza y que se han ramificado durante el retorno a la democracia. Quizás esta lectura nos hace mucho más sentido luego del 18 de octubre de 2019, aunque no deja de ser curioso que esta perspectiva subvierte totalmente la idea de que este sea un teatro poshumano (pues abordaría una problemática de suyo humana y social). Al mismo tiempo, lo más paradójico de la posibilidad de lectura que estamos mencionando es que la metáfora poshumana o posantropocéntrica se exhibe de manera tan clara que ocultaría la otra lectura contingente o políticamente comprometida¹⁵.

Lo que sustentaría esta lectura es superponer a lo vegetal las características de las movilizaciones sociales, muchas de ellas descentradas, subterráneas, incontenibles, masivas y que, al mismo tiempo, lentamente se articulan hasta el momento de su explosión, en una suma de subjetividades o voces que, sin saberlo, están reflexionando sobre lo mismo y de una manera

¹⁵ Quizás estamos yendo demasiado lejos, pero este gesto rememora incluso las obras literarias o artísticas en general que, para salvar la censura, recubrían un mensaje político subversivo en argumentos prosaicos o rocamboleros. Solo invitaría a pensar —atemporalmente y solo con fines lúdicos— la instalación de esta obra en un contexto de dictadura o autoritarismo, el título mismo ya sería tremendamente sugerente.

similar. Aunque pueda parecer una lectura demasiado forzada, creo que es funcional para evidenciar una gran contradicción. Si el mensaje de la obra insiste en la lógica otra de las plantas, entonces habría que preguntarse por qué se proyecta en ellas el léxico y la intención de un movimiento social. ¿Por qué las plantas querrían recuperar su tierra?¹⁶ ¿No es esto otra proyección de un deseo o pulsión humana? El gesto, por tanto, me parece del todo equívoco al humanizar las aspiraciones o propósitos vegetales cuando se ha venido denunciando todo lo contrario, cuando se ha porfiado en contra de darle regulaciones o entendimientos humanos a lo que no lo es. Si, por otra parte, aceptamos que, en realidad, son las voces humanas las que hacen esta proyección, entonces podríamos ir más allá en nuestra lectura y plantear que es un gesto similar al de la intelectualidad que intenta reflexionar, racionalizar y explicar los avatares de las grandes masas sociales, movilizadas no necesariamente con un plan programático o propósitos claros¹⁷.

Lo anterior implica que vemos en *Estado Vegetal* un buen ejemplo de lo que Jean Pierre Sarrazac llama una fábula del rodeo o una obra en la que se exhibe un realismo del rodeo. Para el teórico francés, el arte del rodeo establece una relación con el distanciamiento brechtiano, en el marco de que ambas pueden ser estrategias para alejarse de la realidad, verla desde un punto de vista ajeno y, de esta forma, poder reconocerla mejor. Esto debido a que al estar sumergidos en la realidad podemos pasar por alto elementos fundamentales de la misma (Sarrazac 210). En este sentido, la lectura que proponemos busca ver en lo poshumano una manera de tomar distancia justamente de lo humano y de lo contingente para poder verlo con mayor claridad. Es notable cómo, desde una perspectiva metafórica, *Estado Vegetal* parece ser una de tantas obras que, de una manera u otra, se configuran como anticipatorias a la luz de los sucesos de 2019. Esto porque, más allá del argumento aparentemente simple, la obra toca y exhibe con claridad la hipocresía y la abulia política, la falta de justicia, la vida de sujetos marginados, la explotación de los recursos naturales mientras, de paso, alegóricamente, para nosotros, insiste en que existe un movimiento subterráneo inentendible para los personajes que expresaría un malestar arrastrado por años, un malestar que, como se dice varias veces en la obra “se veía venir”.

El problema de la representación

La lectura anterior no es la única que podemos extraer si miramos en la obra el mensaje que podríamos llamar contingente. Si nos detenemos en el monólogo de Manuel, existe una clave de lectura que nos permite ver cómo se sitúa la obra no en un marco social, sino en una disputa estética-política con sus dramaturgos coetáneos. Esta parte genera un fuerte quiebre con el resto de la obra y cambia, ciertamente, el ritmo y la forma que esta había exhibido. En la representación, los soportes de micrófonos se vuelven árboles destruidos, la luz se torna roja, de fondo

16 No hay que ser demasiado sensible con la causa mapuche para sentir en esa recuperación de la tierra y la insistencia de que antes de nosotros había un colectivo que habitaba este espacio, presentes en la obra, se asemejan a las reivindicaciones históricas del pueblo mapuche.

17 Volviendo sobre esto, no deja de ser curioso como la frase “se veía venir” apareció en numerosas ocasiones luego del 18 de octubre en Chile junto con incontables teorías, artículos, columnas y libros escritos en tiempo récord que buscaban explicar y racionalizar lo ocurrido y, con menor éxito, se ha intentado contener o adjudicar un propósito a las manifestaciones cuando estas seguían incluso ocurriendo.

suenan un adagio de Albinoni y Manuel habla en un registro neutro e incluso castizo, sin giros locales o juegos de palabras: “Vosotras estabais aquí antes que yo, sin embargo, acá sobrevivo con limitado entendimiento, como culposo reverso de un misterio absoluto, que vosotras conocéis, aun así, mejor que yo. Porque es como si vivieseis en el tiempo, no contra él” (Infante, *Estado* 9). Aunque desde el inicio vemos las diferencias de esta voz con las otras que se nos han presentado, al mismo tiempo, rescata los elementos recurrentes que hemos presentado. Dicha recurrencia, que puede parecer demasiado agotadora en el texto, tiene rendimientos teatrales específicos. La fuerza de las frases repetidas que se dan en la obra podrían tener la función de cimentar la apropiación de ciertas ideas que no solo conectan a los personajes, sino que van quedando en la memoria feble de quien asiste a la representación, garantizando así la entrega del mensaje: las plantas están antes y después de nosotros, nosotros no somos el centro de la vida, las plantas tienen su propia lógica ajena a la nuestra.

Lo anterior, como hemos recalcado, es parte de la lectura evidente que se basaría en pensar que un teatro poshumano es aquel que tiene un mensaje político/programático no antropocéntrico. La cuestión aquí es que puede existir otra posibilidad entendiendo que, más allá del tema, la obra es un intento de proponer un teatro poshumano y no su realización. El primer intento sería el argumental, es decir, presentar temáticamente un teatro en el que se escenifica una relación poshumana. La segunda posibilidad, y esta la podríamos ver desde el segundo cuadro en adelante, sería presentar la estructura de una obra poshumana, la cual más que modular, la calificaríamos como una estructura sostenida en cuasimonólogos que dialogan entre ellos subrepticamente. La tercera opción estaría en el cuadro de la madre y también al final del cuadro de Manuel, cuando ellos bailan o se vinculan físicamente con los objetos/plantas en escena, sin diálogo, sin historia. La cuarta opción, y es la que más nos atrae, es la del fracaso del proyecto y estaría en el mismo cuadro de Manuel:

¿Y si esas palabras fueran solo sabores? No un cúmulo de signos que representan ideas...Y si la memoria, así, fuese solo cuerpo que se añade al cuerpo, no un cúmulo de imágenes que representan sucesos...podríamos esgrimir: ¡No a la representación! Que nada represente a nada. Que nadie hable por nadie (Infante, *Estado* 10).

Esta última frase es probablemente la más contundente de este fragmento¹⁸. El grito de “no a la representación” puede ser tan actual como las vanguardias y trae a la memoria la propuesta de Antonin Artaud (Abirached 368), aunque, a decir verdad, atraído esto solo como referencia y en lo absoluto como práctica¹⁹. No obstante, el mensaje final de que nadie hable por nadie parece ser el elemento más interesante a partir del cual reflexionar sus múltiples lecturas. La primera es evidente y vuelve con el rechazo a la imposición de los cánones o límites humanos a las plantas,

18 Este fragmento, curiosamente, abre la antología de textos feministas del grupo Lastesis editado por Debate en 2021. Más allá del hecho anecdótico, sería provechoso estudiar con mayor detalle las razones de esta inclusión y la lectura, probablemente también contingente políticamente, que el colectivo hace del monólogo.

19 Solo a modo de provocación, ¿no podríamos ver en la obra de Artaud un teatro poshumano o un exponente del cual beber para completar esta propuesta? Nótese, por ejemplo, lo que dice Abirached a propósito de la dramaturgia de este: “Obedece [el teatro para Artaud] entonces a una suerte de regla orgánica cuya acción reguladora encontramos en el universo corporal, mineral o vegetal: la vida no es diferente a la savia que corre por los árboles, de las corrientes que atraviesan circuitos nerviosos, de la actividad imaginativa que destapa los sueños” (328).

de modo que representar a los vegetales en escena sería imposible. Y esto se podría extender a otras representaciones, no diametralmente opuestas a lo humano. Es decir, no representar otras voces. Si lo leemos del modo más amplio, la idea apunta a no representar personajes, pero, si lo vemos de forma más situada, incluso desde la misma obra, el mensaje es mucho más preciso y, nuevamente menos filosófico. Si todos los personajes anteriores han sido representados por medio de una forma específica de hablar, que juega con los prejuicios o estereotipos de un político de baja estofa, de un campesino, de una vecina de un barrio cualquiera, Manuel no está sometido a eso: su forma de expresión es refinadamente literaria o neutra, no representa a ningún referente inmediato. En palabras más simples, no se está representando el discurso de un bombero que se tiene en el imaginario. Esta ausencia del referente de su registro marca el grado cero que hace evidente que las otras voces son una representación, un ejercicio en el que se habla por estos otros sujetos comunes y corrientes.

Que nadie hable por nadie es, más que alegar/reflexionar por la no-representación, una crítica a las dramaturgias que desde una posición de privilegio les dan voces a los otros, lo cual, para Infante, perpetúa el privilegio más que oscurecerlo o removerlo (Infante, *Un teatro* 2019). El intento fallido entonces de hablar por las plantas es una forma fina de extremar el argumento y sostener que, en realidad, nadie puede hablar por los pobres, por los marginados, por los excluidos, que nadie module, articule o denuncie en escena por otro que pasivamente observa, tal y como las plantas se quedan mirando el baile de una humana que busca parecer que es una planta.

La crítica de la representación no viene a expresar o a discutir con una práctica dramático-teatral clásica, sino que se ubica problemáticamente junto con las obras de los demás dramaturgos y dramaturgas nacionales. Bastaría dar una somera revisada a los argumentos de las obras de las últimas dos décadas en nuestros escenarios para advertir que una gran cantidad de obras asume la representación de lo que se denomina sujetos marginados. Esto puede estar problematizado de diversas formas, como en el desdoblamiento del actor “cuico” que representa a un “flaite” en *HP* de Luis Barrales o puede ser un elemento que no es abordado como en *Hilda Peña* de Isidora Stevenson. Más allá del análisis caso a caso, el tema de la representación de estos personajes es quizás uno de los mayores problemas políticos, estéticos e ideológicos a resolver, pues, como señala Gayatri Spivak, toda representación artística es a su vez una representación política (8). Por tanto, la construcción de personajes marginales, junto con todo los prejuicios y estereotipos que suelen portar, cada vez incomoda más o, como en el caso de Infante y Barrales, se vuelve un elemento ante el cual reflexionan sus mismas producciones. Respecto a este problema de representación política, el mismo fragmento de Manuel tiene bastante más que decirnos:

La mano se piensa a sí misma, se respira a sí misma, cada extremidad tiene su propio cerebro, su propio pulmón, sus propios ojos, sus propias ambiciones, sus propias deidades. Autonomía. No se representa a la mano con ideas del cerebro, ni con necesidades de los ojos. ¡No! Solo de fisiologías políticas animales pudieron surgir los tiranos o la democracia representativa que es igual. No avancemos más por la ruta inmadura del animal (Infante, *Estado* 10-11).

Lo que aquí aparece es la conocida metáfora de nuestra sociedad como un cuerpo social, en el cual cada una de sus partes debería ser capaz de pensarse —y representarse— a sí misma,

deslizándose también una crítica a las representaciones de parte de otros que son vistas aquí como paternalistas. Es notable cómo esta idea no solo apela al problema de la representación artística que apuntamos más arriba, sino que a una serie de prácticas que implican hablar por otros, ya sea hombres hablando por mujeres o políticos que dicen hablar por el pueblo o por la clase media, representando sus aspiraciones y deseos. Incluso, si volvemos a nuestra interpretación anterior, sorprende ver cómo este fracaso del hablar por el otro da luces sobre la situación política del país luego de las protestas masivas de octubre 2019, en el que el movimiento social no pudo ser capturado, traducido o satisfecho por ninguna figura política tradicional. De esta forma, *Estado Vegetal* no solo parece anticipar el hecho mismo de las protestas nacionales, sino que lo que aborda con mayor lucidez es la desconexión entre la clase dirigente y el resto del cuerpo social, tan desconectados como lo pueden ser los humanos frente a las aspiraciones del reino vegetal. Una variante de esa lectura sería también permanecer un poco más en el juego léxico de *Estado Vegetal*, viendo en este más que la sola posibilidad de una forma otra de organizar el Estado, un juego de palabras hacia el actual Estado. Es decir, *Estado vegetal* o vegetativo, anquilosado e incapaz de proveer los cambios deseados.

El estado vegetal entonces sería la forma de proponer un nuevo sistema horizontal de organización social contrapuesto a un sistema jerárquico. Este sistema jerárquico criticado puede ser tanto el de la cadena trófica, como el de la organización social o el de la jerarquía dramática. En ese sentido, un teatro poshumano podría ser algo así como no a la representación de otros y no a la jerarquización de los materiales o dimensiones que componen el teatro. La paradoja es que ninguna de estas prerrogativas teóricas se cumple en la práctica misma de la obra.

Hacia el final de *Estado Vegetal* tenemos dos nuevos momentos que resaltan el mensaje ya presentado. Por una parte, las voces se reúnen en una serie de preguntas que quedan sin contestar y que buscan conocer la realidad de una planta. Es una muestra del fracaso del intento por llegar a entender a otro: al otro planta, en la primera lectura que adquiere el sentido del otro sujeto de la representación, y/o al otro social marginado. Luego, tenemos a la madre a la que se le explica, probablemente por ese receptor ideal que ha escuchado a las demás voces, que no hay culpable en la muerte de su hijo. La mujer no acepta esta resolución y dota este hecho funesto de sentido diciendo “alguien tenía que ponerse en el lugar del otro” (Infante, *Vegetal* 12). Lo anterior ciertamente puede ser leído a la luz de esta conspiración relatada por Joselino, pero es más interesante verla a la luz de lo dicho por el propio Manuel, es decir, no representar una planta, sino que ser una planta y estar en estado vegetal. Ese estar ahí parece la resolución al conflicto de la representación abordado aquí, a nuestro juicio, en todos los sentidos que anteriormente presentamos.

Cuando McLaughlin le pregunta a Infante sobre lo que sería un teatro poshumano, esta responde dos cuestiones bastante significativas. La primera es que se distancia de las dramaturgias contemporáneas —nos imaginamos nacionales— que están embebidas por la contingencia política (34) y, lo segundo, es que asevera que su producción es una poética especulativa (35). Con lo último no tenemos muchas dudas, pues la obra no da una respuesta clara a lo que sería una dramaturgia poshumana, y cómo esta se diferenciaría de otras propuestas dramáticas y teatrales que han tensionado la forma de escribir y representar desde Henrik Ibsen hasta ahora. Frente a lo primero habría que reflexionar qué son las obras de contingencia política. ¿Son aquellas que escenifican/tematizan una contingencia política? Porque, de lo contrario, entonces

podemos aceptar que las dramaturgias de contingencia política son también las que permiten generar una reflexión sobre esto, aunque el tema no sea explícitamente ese. Desde ese punto de vista, *Estado Vegetal* sería una de las obras más lúcidas, complejas e ilustrativas al respecto no solo de la contingencia política nacional, sino que también de los problemas que enfrenta la escena dramático teatral del país.

Obras citadas

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 1994. Impreso.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter*. Carolina del Norte: Duke University Press, 2010. Impreso.
- Besson, Jean-Louis. "Posdramático". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas, Sandra Camacho y Ana María Vallejo. Aguascalientes, Chihuahua y Durango: Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Braidotti, Rosi *Lo posthumano*. Trad. Joel Machbrit. Barcelona: Gedisa, 2015. Impreso.
- Hausbi, Kerstin y Francois Haulot. "Monólogo". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas, Sandra Camacho y Ana María Vallejo. Aguascalientes, Chihuahua y Durango: Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Infante, Manuela. *Estado vegetal*. 2017. Manuscrito no publicado.
- . *Un teatro posthumano*. 2019. Texto no publicado.
- Kuntz, Helene, Catherine Naugrette y Jean-Loup Riviere. "Catástrofe". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas, Sandra Camacho y Ana María Vallejo. Aguascalientes, Chihuahua y Durango: Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007. Impreso.
- Le Guin, Ursula K. "The Carrier Bag Theory of Fiction". Transcripción de Cody Jones. 1986. Recurso electrónico.
- Martínez, Ariane. "Ritorno y repetición: variación". *Nuevos territorios del diálogo*. Coord. Jean-Pierre Rynngaert. Trad. Édgar Chías y Beatriz Luna. Aguascalientes, Chihuahua y Durango: Paso de Gato, 2013. Impreso.
- McLaughlin, Laurel. "Estado vegetal, a Gesture of Imitation. An Interview with Manuela Infante". *Performance Research* 25.2 (2020): 30-37. Recurso electrónico.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. New York: Cambridge University Press, 1988. Impreso.
- Sarrazac, Jean Pierre. "Crisis de la fábula" *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas, Sandra Camacho y Ana María Vallejo. Aguascalientes, Chihuahua y Durango: Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Sarrazac, Jean Pierre. "Rodeos" *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Dir. Jean Pierre Sarrazac. Trad. Víctor Viviescas, Sandra Camacho y Ana María Vallejo. Aguascalientes, Chihuahua y Durango: Paso de Gato, 2013. Impreso.
- Spivak, Gayatri. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius* 6 (1998): 175-235. Recurso electrónico.
- Ubersfeld, Anne. "El habla solitaria". *Acta Poética* 24.1 (2003): 9-26. Recurso electrónico.