

Emama de Inongo-VI-Makomè: una creación teatral postdramática

Emama of Inongo-vi-Makomè: A Post-Dramatic Theatrical Creation

André Mah¹ & Harman Kamwa Kenmogne²
Universidad de Yaundé I (Camerún)



Para citaciones: Mah, André & Kamwa, Harman. “*Emama* de Inongo-VI-Makomè: una creación teatral postdramática”. *PerspectivasAfro*, 1/1 (2021): 155-176. <https://doi.org/10.32997/pa-2021-3547>

Recibido: 24 de enero de 2021

Aprobado: 28 de marzo de 2021

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2021. Mah, André & Kamwa, Harman. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

El concepto de “posdramático” que recorre hoy en día la estética y la práctica teatrales designa una noción bastante afianzada como para que podamos aplicarla a la obra de Inongo-vi-Makomè. Este artículo pretende poner en evidencia los medios técnico-artísticos de que se vale el dramaturgo para encauzar su creación en el universo de Lehmann todavía incipiente en el teatro camerunés contemporáneo. Entre transferencia estética, el juego posmoderno de los desdoblamientos y de los destinos paralelos de algunos personajes de la Historia de África, la confusión espacio-temporal, la forma dramática de Inongo rebasa las convenciones teatrales y hace de *Emama* una de las obras más logradas del teatro africano contemporáneo.

Palabras clave: *Emama*; África; teatro; representación; posdramático; intermedialidad.

ABSTRACT

The concept of “post-dramatic” that theatrical aesthetics and practice run through today designates a notion sufficiently entrenched for us to apply it to the work of Inongo-vi-Makomè. This article tries to highlight the technical-artistic means that the author uses to channel his creation in the universe of Lehmann still incipient in contemporary Cameroonian theatre. Between aesthetic transference, the postmodern game of the unfolding and the parallel destinies of some characters in the History of Africa, the confusion of space and time, Inongo's

¹ Catedrático de Literatura Comparada y Teoría de la Literatura y especialista de Estudios Teatrales en la Universidad de Yaundé I (Camerún).

² Magister en Literatura Comparada. Doctorando en Literatura Comparada y Teoría de la Literatura, opción Estudios Teatrales, en la Universidad de Yaundé I (Camerún). Correo: kamwakenmogneherman@yahoo.fr

dramaturgical form transcends theatrical conventions and makes *Emama* one of the most successful plays in contemporary African theatre.

Keywords: *Emama*; Africa; theatre; representation; post-dramatic; intermediality.

Introducción

Si partimos de la hipótesis que la evolución del teatro se ha correspondido con la evolución de otros medios, principalmente el cine, la televisión y otras artes culturales, podemos aducir que las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación han enriquecido las formas tradicionales del teatro sin afectar su propósito esencial: la representación de la realidad.

En este artículo, pretendemos alcanzar dos objetivos. El primero es didáctico: aquí intentamos explicitar el concepto de “teatro postdramático”, teoría a partir de la que fundamentamos nuestro análisis poniendo de manifiesto los elementos característicos de una dramaturgia postdramática en *Emama* de Inongo. El segundo objetivo es una suerte de “sociología de las profundidades” según los términos de Ansart, para quien estudiar la realidad social no se detiene en los hechos visibles, sino que obliga a buscar “lo oculto” que explica “lo aparente”.

Se trata de descifrar el significado de *Emama* a partir de una representación escénica que funciona mediante una multiplicidad de componentes artísticos cuyo objetivo es interpretar África en una Historia.

1. Del teatro postdramático

El concepto de teatro postdramático es muy reciente y su paternidad se atribuye al alemán Hans-Thies Lehmann. Esta estética propone un protocolo de análisis que obliga a cuestionar la práctica teatral contemporánea tanto del lado del texto literario como del de las prácticas escénicas. De hecho, en la cuarta de cubierta de su famosa obra *Le Théâtre postdramatique* el propio Lehmann afirma:

Au lieu de représenter une histoire avec des personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la logique de la narration, ce théâtre est fragmentaire, combine des styles disparates et s'inscrit dans une dynamique de transgression des genres. La chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma et, bien sûr, les différentes cultures musicales, y ont laissé des traces évidentes.³ (66)

Además, y en contraste con las formas dramáticas tradicionales, en el teatro postdramático:

Le texte quand (et si) il est transposé sur la scène, ne devient désormais qu'un élément entre autres, dans une totalité et dans un complexe gestuel, musical, visuel. La fracture entre le discours du texte et celui du théâtre peut s'élargir jusqu'à une divergence ouvertement exposée, voire même jusqu'à l'absence totale de relation.⁴ (Lehmann 66)

En este campo, Artaud y Grotowsky recurren a los *Happening*⁵, el *Living Theatre* y los *Open Theatre* que se convierten en permanente ejercicio de reflexión para las nuevas propuestas teatrales. De esta manera, se consigue que la escena participe en las nuevas experiencias artísticas, dejando de ser un arte retrasado.

Asimismo, se cumple el deseo artaudiano de la diversificación de los significantes teatrales en la conformación de un lenguaje específicamente dramático. Ello exige del actor una serie de conocimientos y habilidades que se pueden contemplar mucho tiempo después en bastantes grupos: danza, mimo, dominio de instrumentos musicales, etc. El *happening* supone un esfuerzo confiado en poner al servicio de todos los hombres los recursos de la tecnología, haciéndolos conscientes, por medio del arte (cine, danza, poesía, teatro, música), de las riquezas cambiantes y múltiples de la existencia. La idea del *happening* inspira al teatro en el descubrimiento del espacio escénico y una actitud nueva

³“En lugar de representar una historia con personajes que aparecen y desaparecen según la lógica de la narrativa, este teatro es fragmentario, combina estilos dispares y forma parte de una dinámica de transgresión de género. La coreografía, las artes plásticas, el cine y, por supuesto, las diferentes culturas musicales, han dejado huellas evidentes allí.”

⁴“El texto cuando (y si) se transpone en el escenario, ahora solo se convierte en un elemento entre otros, en una totalidad y en un complejo gestual, musical, visual. La brecha entre el discurso del texto y el del teatro puede ampliarse a una divergencia abiertamente expuesta, o incluso a la ausencia total de relación”.

⁵ Según Daniel Bell, citado por Fernando Burgos, “un *Happening* es un pastiche que combina un ambiente como escenario con una representación teatral... incorpora al espectador en proceso mismo de la creación” (78).

con respecto al público, en paralelo con los esfuerzos del *Living Theatre* y del *Open Theatre* que buscan, a través de las teorías de Brecht, Artaud, y otras técnicas, poner a punto la improvisación colectiva.

De esta forma, la escena postdramática se considera no como “lugar de copia” sino más bien como “punto de partida”⁶ (Lehmann 43). Postula el abandono de las formas tradicionales defendidas por Aristóteles en su *Poétique* y recomienda “l’agencement des signes hétérogènes et disparates concourant à la réalisation de l’œuvre scénique afin que les matériaux choisis fassent sens et qu’il y ait théâtre”⁷ (Lehmann 27). En esta perspectiva, el objeto de estas dramaturgias innovadoras y novedosas es la elaboración y la organización de los espacios escénicos, desde el punto de vista visual y sonoro, ya que “une dramaturgie visuelle ne signifie pas ici une dramaturgie organisée exclusivement de manière visuelle, mais une conception qui ne se subordonne pas au texte et peut développer librement la logique qui est la sienne”⁸ (Lehmann 147). En este caso, el vehículo por donde se articulan dichas experiencias es la expresión corporal, la indumentaria, el sonido, etc. Es decir que se incorporan elementos estéticos que relegan a un lugar secundario el lenguaje más evidente y tradicional del arte escénico, cual la palabra. Más que suprimirla, el teatro actual la sitúa en un lugar alternativo en el sistema de representación.

Otra característica de este teatro es la transdisciplinariedad: el espectáculo teatral es una actividad viva, aunando cuerpo, luz y sonido. Más que en ningún otro momento de su historia, estamos ante un arte colectivo fruto de la creatividad de todos los que intervienen en su producción (autor, director de escena, escenógrafos, actores etc.). A sus “actantes” tradicionales se suman practicantes de otras artes que traen miradas y habilidades específicas, abriendo así nuevos campos de posibilidades y conduciendo a una renovación perpetua de las prácticas artísticas. A este propósito, Lehmann afirma: “Depuis longtemps déjà, le théâtre s’inscrit davantage dans une dynamique du ‘cross over’ où la chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma, la vidéo, la télévision et les nouveaux

⁶ Traducimos del francés.

⁷ “La disposición de signos heterogéneos y dispares que contribuyen a la realización de la obra escénica para que los materiales elegidos tengan sentido y que haya teatro”.

⁸ “Una dramaturgia visual no significa aquí una dramaturgia organizada exclusivamente de manera visual, sino una concepción que no está subordinada al texto y puede desarrollar libremente la lógica que le es propia.”

médias (demain sûrement les techniques numériques), mais aussi les cultures et musiques pop, ont laissé des traces indélébiles”⁹ (9).

En definitiva, estamos ante una puesta en escena de un hibridismo artístico esencialmente visual y famoso donde aparecen nuevas vías y nuevos conceptos de comunicación que provocan una transgresión de las nociones convencionales del espacio y del tiempo. Es lo que logra Inongo al interpretar la dolorosa historia de África en su obra *Emama*, puesta en escena por la compañía teatral universitaria “Los Compañeros del teatro”.

2. De la dinámica postdramática en *Emama*

En el marco de la celebración de XVIII Semana Cultural Española en Camerún (del 6 al 14 de abril de 2019), representamos la obra *Emama*¹⁰ de Inongo-vi-Makomè. Fue una obra puesta en escena y dirigida por Herman Kamwa y Banderas Kouam,¹¹ bajo la supervisión de André Mah. Este acontecimiento tuvo lugar el martes 9 de abril de 2019, a las seis de la tarde, en el Anfiteatro 700 de la Universidad de Yaoundé I. La selección de esta obra, en esa ocasión, nos pareció oportuna porque es una buena muestra del encuentro entre la cultura española y la camerunesa dentro de lo que denominamos literatura camerunesa de expresión española.¹² Otro motivo de esta selección fue la contemporaneidad de la obra y su carácter intermedial, no sólo por la interconexión de recursos mediáticos como la música, la danza y el vestuario, sino también por la interacción de dispositivos históricos del continente africano.

En efecto, la obra *Emama* resume la historia de la trata negrera, la colonización europea en África y el actual neocolonialismo. Con la figura del “monstruo” que domina la escena, desdoblándose según las épocas, el

⁹ “Desde hace mucho tiempo, el teatro ha estado más en línea con una dinámica de ‘cross over’ donde la coreografía, las artes plásticas, el cine, el video, la televisión y los nuevos medios (mañana seguramente técnicas digitales), pero también las culturas y la música pop, han dejado huellas indelebles”.

¹⁰ “Emama” es una palabra en lengua bantanga (lengua perteneciente a la familia lingüística ndowe, hablada en la provincia sur de Camerún y Guinea Ecuatorial) que significa “monstruo”. El autor se sirve de esta palabra para referirse a los males de África. El título completo de la obra es *Emama (el monstruo). Obra musical*.

¹¹ Banderas Kouam es un profesor de español, director de cine camerunés con el que llevamos una colaboración de varios años en la agencia de producción cinematográfica JBK Films que dirige. En su producción, se puede encontrar películas bien conocidas por los cinéfilos cameruneses como *20.000 Cedis* (2012), *Métamorphose à outrance* (2018) y *Suprématie artificielle* (2018).

¹² Además de Inongo-vi-Makomè, cabe citar a autores conocido como Robert-Marie Johlio, Germain Metanmo, Guy Merlin Nana Tadoun, Céline Magnéché Ndé, Magloire Mbol Nang, Achille Mahop Ma Mahop. A ellos se suman jóvenes plumas como Dieunedort Fokoua, Géraldín Mpesse, Gils Da Douanla, Franck Rostov Tsamo Dongmo, Gislain Arnaud Essome Lele y Herman Kamwa.

dramaturgo camerunés retrata primero al negrero de la trata de los negros, luego al colono de la colonización y, por último, al presidente y militar de la poscolonia, a los que considera como los símbolos de los males del continente negro. Frente a ellos, la determinación de los jóvenes Enam y Diba logra federar las fuerzas de la comunidad africana para una larga y progresiva lucha contra el enemigo común.

En el proceso, recurren a sus propios dispositivos mediáticos y culturales para defenderse y proyectarse hacia un futuro próspero.

Es conocido que la representación de una obra teatral abarca un material mediático muy importante, además de los actores que son considerados como la materia prima del espectáculo. En la presente comunicación, nos interesan la vestimenta, la música, la coreografía y la presencia intermediática que se opera por las interacciones entre todos estos dispositivos mediáticos. Nos parece oportuno subrayar que esos dispositivos corresponden a una elaboración precisa del escenario, entendido como el lugar en el que se desarrolla la acción dramática.

2.1. Algunos dispositivos mediáticos de la representación de *Emama*

La construcción del escenario que hemos realizado para la representación de *Emama* obedece a una lógica de desacuerdos y desajustes, puesto que, en la práctica, la escena obedece necesariamente a un esfuerzo de contextualización con la intervención de variantes como el aspecto de la escena, el tamaño de la sala y la existencia o no de un palco funcional. Generalmente, el anfiteatro es un edificio que tiene una forma redonda donde se suelen organizar los espectáculos. Está constituido de dos espacios principales: el espacio escénico para los comediantes y las gradas para el público. En el campo teatral, el anfiteatro se distingue por el carácter elevado de las gradas con respecto a la escena.

El Anfiteatro 700 corresponde a los clásicos con palcos debajo de la escena. Su construcción de las gradas facilita una visión panorámica de la escena por el público. Tiene una forma semi-circular y la posición del público con respecto a la escena es parecida a la que se observa bajo el “árbol de la palabra africana”, este mítico lugar donde el pueblo solía reunirse para debatir o celebrar los acontecimientos importantes de la comunidad. Es pues, el lugar por excelencia de los rituales (teatralidad) comunitarios. Entonces, pensamos que la

forma del Anfiteatro 700 es importante en la comunicación que se quiere establecer entre actores y espectadores. Además, se trata del lugar de todas las ceremonias y conferencias de gran envergadura en la Universidad de Yaundé I. Por lo tanto, puede considerarse como el centro de las teatralidades oficiales de esta universidad. Estas consideraciones brindan más prestigio a la tarde teatral, una tarde en el centro de la Universidad que vamos a semiotizar en un “poblado africano” según la didascalía del Acto I, Escena I o “poblado” o ciudad que podemos denominar “África negra” según el narrador del Acto IV, Escena I.

En su texto dramático, Inongo (*Emama* 3) sólo indica que el “decorado representa un poblado africano” sin más detalles. Para llevar bien a cabo la escenografía de la obra, hemos pensado¹³ que el Acto Primero se desarrolle en el patio de un poblado donde haya leña, una tela de granos, un tam-tam, un tambor, varios bananos y la hierba del campo. Los principales elementos que se ven son los bananos y las hierbas porque hemos elegido un espacio un poco alejado de las casas, donde los jóvenes se encuentran para disfrutar de sus ocios.

El tam-tam, cuya presencia se hace notar solo por el sonido en el Acto Primero, aparece en la escena en los siguientes Actos. Hemos querido mostrar a través de este escenario sobrio, el carácter natural y verde de los poblados del África central donde vivía la gente en armonía con la naturaleza proveedora de recursos alimenticios y materiales diversos. Era oportuno establecer una relación de coherencia entre la escenografía y el vestuario, entendido como la segunda piel del actor. En nuestra representación, hemos concebido el vestuario como un dispositivo mediático que concuerda a la vez con el espacio, el tiempo y la personalidad del actor. Y es que nuestra obra tiene un carácter histórico en la construcción de algunos episodios importantes de la vida pre-colonial (Acto II, Escena II), colonial (Acto II, Escena V) y poscolonial (Acto II, Escena VIII y XI) del continente negro. En el mismo sentido dice Pavis:

Actualmente, el vestuario adquiere, en el seno de la representación, un lugar mucho más ambicioso, multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto de los significantes escénicos. Tan pronto como aparece la escena, la

¹³ Tratándose de un teatro postdramático, la representación es un trabajo colectivo del director de escena, los actores, los responsables de la escenografía, etc.

vestimenta se transforma en vestuario teatral: es sometida a efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad. (*Diccionario* 536)

A partir de la construcción del escenario que representa un poblado africano, hemos elaborado un vestuario simplificado para los actores de la comunidad. Se trata de taparrabos, paños, ropas largas y viejas, pantalones de tergal y viejas camisetas que concuerdan con la tradición local y la condición humilde de los actores de la comunidad africana. Este dispositivo es el fruto de nuestro análisis dramático durante el montaje del espectáculo, puesto que la obra carece de indicaciones. El vestuario de la comunidad contrasta con el vestuario de los monstruos que se suceden: pantalones de tergal, camisas blancas, chaquetas presidencial y militar, escopetas, látigo, Biblia (Acto II, Escena II, V, VIII y XI).

Se establece entonces una relación de dominación sociopolítica entre los dos cuerpos sociales de nuestro espectáculo. De acuerdo con la situación y sobre todo la casi ausencia de diálogos en los Actos Segundo y Tercero de la obra, hemos seleccionado y compilado veintidós canciones sacadas del repertorio musical africano con el propósito de ambientar las escenas, no sin buscar un efecto de reconocimiento en el público que, en el teatro africano, es a la vez testigo y partícipe.

La música y el baile mantienen con el teatro africano una relación uterina. Estas dos artes suelen aparecer como una característica primordial en el espectáculo teatral africano. Como indica Patrice Kayo, “La musique et la danse constituent sans doute un opium supplémentaire pour les nègres” (13). *Emama* es una obra musical no solo porque lo indica el dramaturgo en el paratexto, sino también por todas las canciones compiladas de acuerdo con las indicaciones didascálicas de la obra. Para Inongo, hay una canción para todas las situaciones de la vida, tanto las tristes como las alegres: “Porque llorar, cantar, bailar y reír, ante el cuerpo de cualquier difunto, o ante cualquier situación adversa, no es sino desafiar y hacer ver a quien quiera que sea el poderoso del momento que ha ocasionado aquella desgracia, que, si bien uno o varios de ellos yacían noqueados o sin vida, los que lloran, cantan y bailan, siguen vivos y en este mundo” (Inongo, *Nota v*).

Malika Dahou hace la misma constatación: “L’omniprésence de la musique est souvent perçue comme une spécificité culturelle africaine” (84). Las didascalias de *Emama* introducen varias canciones en función del estado de ánimo de los actores. Por ejemplo, se acoge al colono con una música religiosa: “Suenan una música religiosa. Los bailarines se alegran, bailan al son de esa música. El colono se mueve por el escenario contento, haciendo gestos de hermandad, abriendo la Biblia de vez en cuando y haciendo como si la leyera” (Inongo, *Emama* 15). Además de esas informaciones sobre el tipo de canción que propone el autor, es importante subrayar que el incipit de la obra es esencialmente musical. Se trata de una canción de alegría en lengua batanga, con traducciones en español:

Búa bò yedendi	(el día amaneció)
Etomba o yomwa’a	(pueblo despierta)
O viyò	(del sueño)
Okolo dehe ngomo	(y escucha el tam-tam)
Ema wane ova pò	(que trae noticias). (Inongo 3-4).

La elección de la lengua materna revela aquí la potencia de la cultura africana. Esta canción y los demás dispositivos musicales de la obra nos han permitido seleccionar las músicas necesarias para el montaje del espectáculo, con artistas y grupos musicales como Govinal, *Les têtes Brûlées*, Karece Fotso, Anne-Marie Nzié, Ismaël Lô, Wes Madiko, Claude Ndam, Afo Akom, Joseph Kabaselle, Zao, Richard Band, la Jet Set, Mareshall, le Collectif Zouglou, Baka Bantú y Takam II¹⁴. Esta selección obedece a las informaciones didascálicas de la obra y, cuando faltan precisiones, se puede fijar nuevos criterios de acuerdo con la acción dramática. Por ejemplo, se acoge al colono en el escenario con “una música religiosa” (Inongo 15) porque lleva una Biblia en la mano, y el militar, con “una música militar” (Inongo, *Emama* 19). En la representación, empleamos la canción militar “Ancien combattant” del congoleño Zao, no sólo porque refleja

¹⁴ Reconocemos que se pueden usar otras canciones en lugar de las que hemos seleccionado, pues cada representación es única, efímera e irreproducible. A cada director de escena le toca seleccionar las canciones en función de la obra y de su público.

la escena de la obra, sino también porque es muy popular en el continente africano y permite obtener un efecto de reconocimiento en el público.

De modo global, las didascalias de la obra dejan la posibilidad de elegir la música, con tal de que corresponda al ritmo y efecto deseados. Se trata de la música incidental que Patrice Pavis entiende como la que es “utilizada en la puesta en escena del espectáculo bien sea compuesta especialmente para la obra o tomada de composiciones ya existentes, bien constituye una obra autónoma válida o exista solamente en relación con la puesta en escena” (*Diccionario* 327).

Para evitar las dificultades de una composición musical original, hemos preferido trabajar con composiciones ya existentes. Por lo tanto, cada canción que hemos elegido corresponde a una situación y a un efecto deseado. Su procedencia no es visible en la escena, pero en la actuación, los actores se apoderan de ella para que alcance su merecido significado en el espectáculo. Todos los recursos mediáticos que acabamos de indicar ofrecen al espectáculo interacciones y aspectos diferentes que traicionan una intermedialidad operante y significativa.



2.1.1 El espectáculo indumentario de *Emama*

El vestuario constituye un atributo esencial del *gestus social*¹⁵ porque suele caracterizar no sólo la procedencia de los actores, sino también su papel en

¹⁵ El *gestus social* es el conjunto de los dispositivos de la cinésica que determina la actuación de los actores en escena, de acuerdo con un modelo social determinado. Pavis escribe que “el *gestus* se sitúa entre la acción y el carácter (oposición aristotélica de todo teatro): como acción, muestra al personaje implicado en una praxis social; como carácter, reúne un

el desarrollo de la acción dramática. Conocemos bien el refrán popular que recuerda que el hábito no hace al monje, pero hemos de reconocer que el primer atributo visual del monje es su traje. Estamos precisamente en el campo de lo visual que recurre a menudo a la semiótica indumentaria para la elaboración de esquemas funcionales que faciliten la comprensión del espectáculo. En este sentido admitimos que el espectáculo indumentario puede valerse de la subversión de los modelos sociales ya catalogados semánticamente. En nuestra representación, la acción dramática del espectáculo se resume en la oposición de dos cuerpos políticos. En efecto, los cuerpos no aparecen desnudos en la escena: “El vestuario sólo tiene sentido por y en un organismo vivo. Para el actor no es solo un adorno y un embalaje exteriores, es una relación con el cuerpo”, afirma Pavis (*Diccionario* 538).

En *Emama* se establece una relación de poder entre la vestimenta ajena del monstruo y la vestimenta local del poblado africano. Esta comparación es operada por la presencia ostentadora del monstruo con su deseo de apoderarse de la comunidad, tal como Evina subraya con miedo: “El emama es peligroso... Es la desgracia personificada. Cuando aparece como ahora, los dioses se desarmen, se alían con él, los espíritus de los antepasados o se esconden” (Inongo, *Emama* 8). La indumentaria occidental se opone a la de los africanos. El monstruo menosprecia lo africano para mejor expresar su potencia y superioridad, de ahí el debate sobre las representaciones sociales. Es conocido que los atributos de poder europeos son diferentes a los de los africanos. Esta diferenciación forma parte del juego sociopolítico global de la obra. Estamos de acuerdo con Pavis para quien “la elección de vestuarios siempre procede de un compromiso y de **una tensión entre la lógica interna y la referencia externa**: juegos infinitos de la variedad de la indumentaria” (*Diccionario* 537. El resaltado es nuestro).

La referencia externa de la que nos hemos valido es el conjunto de los atributos esenciales del monstruo de turno: el negrero “es un blanco, va vestido con el atuendo de la época: un sombrero de paja en la cabeza, un látigo en la mano y un fusil en el hombro” (Inongo, *Emama* 13). Por su parte, el colono “es

conjunto de rasgos propios de un individuo. Se manifiesta tanto en el comportamiento corporal del actor, como en su discurso: un texto o la música, en efecto, pueden ser gestuales cuando presentan un ritmo apropiado al sentido de lo que se dice” (*Diccionario* 245).

la misma persona del negrero, lleva el mismo pantalón y la misma camisa, pero el sombrero salacot marca el estilo de la época de las colonias. En la mano lleva la Biblia, el fusil colgado al hombro y el látigo medio oculto” (Inongo, *Emama* 15). Esta indumentaria de los dos primeros monstruos contrasta con la de los africanos que “se reparten en el escenario bailando con gestos y movimientos de quehaceres diarios” (Inongo, *Emama* 14). Se nota el mismo contraste con los monstruos africanos que se destacan por su chaqueta. El presidente “es la misma persona del colono, pero ahora es un negro. Lleva el mismo pantalón y la misma camisa, pero con corbata y chaqueta. Sostiene en una mano un bastón de mando” (Inongo, *Emama* 17). Por lo que se refiere al militar, “es un coronel, un general, un mariscal... Es la misma persona del presidente. Viste de una chaqueta militar y las medallas le cuelgan de todas partes de la chaqueta; el sombrero también es militar. Lleva una canana con pistola. El pantalón y los zapatos son los mismos de los personajes anteriores” (Inongo, *Emama* 19).



En Camerún y en otros países del África negra, la chaqueta suele ser considerada por la gente como un símbolo de la administración y, por lo tanto, remite a la instancia de los poderosos frente a los obreros, por ejemplo. El militar se sirve de su uniforme para dominar al pueblo. Entonces, se establece un desplazamiento desde la fundacional y fundamental relación de protección o de servicio hasta una relación de dominación y de esclavización que revela el engaño y la triste trayectoria de los pueblos africanos desde la trata negrera. En contraste con este vestuario del monstruo, el paño, los taparrabos, las ropas largas

y otros viejos vestidos pierden su valor o, lo que es lo mismo, padecen la potencia¹⁶ del nuevo dispositivo: “Los bailarines [son los miembros de la comunidad africana] se muestran cada vez más cansados; le hacen señales al presidente de que tienen hambre, y éste les obliga a trabajar utilizando el bastón” (Inongo, *Emama* 17).

Hay una clara oposición en la escena entre los dos grupos de actores que se destacan por su apariencia. La potencia de los dispositivos indumentarios de los primeros monstruos (el negrero y el colono) operan una reorganización mental en algunos miembros de la comunidad africana. Se trata de lo que se entiende por el verbo “civilizar”, esto es, la asimilación de los dispositivos locales. Nuestro espectáculo indumentario revela que tanto el presidente como el militar que pretenden restablecer el orden roto por los precedentes monstruos se presentan al pueblo con los atributos indumentarios elaborados según el modelo colonial. Lo que se espera de estos nativos en el mando es la subversión del dispositivo europeo, es decir, una nueva apropiación de las chaquetas presidencial y militar para servir la comunidad. Sin embargo, se nota en nuestro espectáculo que actúan de acuerdo con la herencia que recibieron de los precedentes monstruos, en vez de agarrarse al modelo de sus antepasados. Se desprende de esta ilustración que los dispositivos ajenos no pueden sino seguir esclavizando a la población.



¹⁶Entendemos la potencia aquí como la fuerza que ejerce el medio de comunicación indumentario sobre los sujetos, con un efecto de reorganización mental. Este último efecto sigue otros efectos como la persuasión que producen los mensajes mediáticos, la emoción y fascinación que suscitan y la selección que implican (Huyghe 46).

Frente a esta decepción o fracaso, el poblado recurre a los dispositivos tradicionales como las lanzas y los aparatos de la hechicería (entendida como ciencia y tecnología) para reconquistar el poder perdido. Se trata también de una reconciliación del poblado africano con sí mismo y con los ancestros cuya intervención se da a conocer a través del vestuario de la hechicera: “Está disfrazad[a] con una piel de animal y lleva una escobita en la mano. Cuando entra, mira por todas partes, recorre el escenario celebrando algunos ritos, y luego se dirige a los enfermos que va tocando con la escobita, mientras éstos van recuperándose” (Inongo, *Emama* 25).

El espectáculo indumentario es sólo un aspecto del espectáculo global. La indumentaria concuerda muy bien con la caracterización de los personajes y la expresión escénica de los actores. Asimismo, desempeña una función de contextualización espaciotemporal, pues, expresa el cambio de época y la transformación del territorio africano. Esta dimensión de nuestro estudio es otra ilustración de la actancialidad mediática y del juego sociopolítico de la obra *Emama* del dramaturgo Inongo-vi-Makomè. Se puede ver que en nuestra representación teatral el hábito hace al monje. Renée Noiseux-Gurik subraya a su manera la importancia del vestuario: “Le costume, je le rappelle, doit aussi participer de l’ensemble de la mise en scène”¹⁷ (67). Los atributos indumentarios forman parte de la identidad de los actores pues sería difícil entender, por ejemplo, la actuación del militar sin su chaqueta repleta de medallas y su pistola. El actor forma un solo cuerpo con su vestimenta. En esto coincidimos con Pavis (*L’Analyse* 161) cuando considera que, al mismo tiempo, el cuerpo lleva la vestimenta y es llevado por ella. Esta interacción cuerpo-vestido participa en la construcción y comprensión del *gestus social* del espectáculo, al lado de la música y del baile.

2.1.2. Corporeización del dispositivo musical y coreográfico

En su artículo “Le corps dansant-chantant”, Maria Shevtsova afirma: “Le travail d’art, devenant tour à tour armure et vêtement, illustre comment les objets, dans la production, ont de multiples identités dont aucune ne les définit de façon

¹⁷“Les recuerdo que el disfraz también debe ser parte de la puesta en escena general”.

concluante”¹⁸ (221). Esta afirmación revela que los diferentes dispositivos mediáticos que empleamos brindan cada uno su expresión estética y semántica en la producción del espectáculo. Por lo que se refiere a la música en nuestra representación, es casi omnipresente porque en África hay una música para cualquier circunstancia de la vida. La música mantiene con la danza una interacción de tal forma que se apelan mutuamente. Es lo que Shevtsova expresa en el concepto de “corps dansant-chantant”, un cuerpo que baila y canta, un cuerpo intermediático que, en la representación de *Emama*, se mueve al son de la música incidental compilada.

Excepto los Actos I y IV donde los actores recurren a la palabra, la música y el baile constituyen el núcleo de nuestro espectáculo. Se trata de una obra musical, siendo la música a la vez un dispositivo que alimenta a los actores en la escena y que opera la progresión de la acción dramática. La letra de cada canción lleva un contenido semántico que concuerda con la actuación de los actores. Por ejemplo, el poblado acoge al presidente con la canción “Indépendance cha cha” de Joseph Kabaselle.¹⁹ Esta elección coincide con la declaración del presidente en la obra: “¡LIBERTAD...! ¡INDEPENDENCIA...! ¡HERMANOS, ESTAMOS LIBRES...!” (Inongo, *Emama* 17). Los pasos de la rumba que suscita la melodía traicionan la unión de la comunidad con su nuevo líder. En efecto, nace una exaltación de la libertad y de la independencia. El pueblo baila sin controlarse, cada uno expresa su alegría a su manera: “Suena una música alegre, todos bailan. El presidente lo hace haciendo gestos de que se ha acabado la esclavitud, el colonialismo” (Inongo, *Emama* 17). A la canción de Kabaselle se suma el título “Liberté” de Anne-Marie Nzié.²⁰ El dispositivo coreográfico es modulado directamente en la escena, pero sin que se pierda la libertad coreográfica. Los actores se cogen de la mano y, en un movimiento lento y ritmado, celebran su liberación frente a la satisfacción del presidente. Podemos notar que la música y la danza reemplazan el discurso de los actores y condicionan la comprensión del espectáculo. En el mismo sentido, podemos

¹⁸“La obra de arte, que se convierte alternativamente en armadura y ropa, ilustra cómo los objetos en producción tienen múltiples identidades, ninguna de las cuales los define de manera concluyente”.

¹⁹ Joseph Kabaselle produce la canción “Indépendance cha cha” en 1960 para celebrar la independencia de su país, la República Democrática de Congo. Es una canción de victoria.

²⁰Anne-Marie Nzié es una cantante camerunesa considerada como la voz de oro del ritmo musical Bikutsi. Produce su canción “Liberté” en 1985 en el margen de la transformación del único partido político del país en un partido democrático. Su canción es pues, el símbolo de las libertades políticas de los años 1990 en Camerún.

recordar aquí la afirmación de Kangni Alem cuando subraya la importancia de la música en la creación artística: “Qu’elle produise, artificiellement ou spontanément, l’euphonie, la dissonance, ou chromatise le texte, la musique demeure le mythe indépassable de tout créateur, elle lui offre un espace problématique et totalisant, indispensable a priori à l’affirmation de ses possibilités artistiques”²¹ (5).

Es importante subrayar que la ausencia de canciones precisas en la obra deja al director de escena la libertad de seleccionar las que mejor reflejan la escena, no sin pensar en el público que, al fin y al cabo, debe ser capaz de descifrar los códigos musicales para que la comunicación teatral sea efectiva. Hablamos de una corporeización del dispositivo musical y coreográfico porque estos dos medios de comunicación consiguen una nueva existencia y una nueva significación en el cuerpo de los actores durante la acción dramática. Si consideramos la representación como el juego de los cuerpos en la escena, también podemos concebir el conjunto de los actores como el cuerpo del espectáculo, siendo cada actor un miembro de ese cuerpo total, y la música, un elemento determinante de la sintaxis del todo. Esto explica que hablemos de compilación musical para garantizar las relaciones intermediales de los dispositivos. Es una operación que consiste en la unión de diversas canciones buscando un efecto de maridaje, de cohesión y de coherencia.

En nuestro escenario, la música está mediada por los altavoces, pero alcanzan una remediación por los cuerpos. Con la danza, la canción se inscribe en el cuerpo de los actores y desvela los estados anímicos, las situaciones de conflicto y los contextos de celebración. Esta escritura musical de la escena es una muestra de las interacciones mediáticas, o lo que es igual, “la reconnaissance de la matérialité du son et d’une nouvelle esthétique qui conçoit celui-ci comme une partie intégrante de la théâtralité intermédiaire”²² (Larrue y Mervant-Roux 11). Bénédicte Louvat, por su parte, indica que el sonido de la voz humana es el núcleo del espectáculo teatral: “Si le sens de l’ouïe doit être privilégié au théâtre,

²¹“Ya sea que produzca, artificial o espontáneamente eufonía, disonancia, o cromatice el texto, la música sigue siendo el mito insuperable de cualquier creador, le ofrece un espacio problemático y totalizador, imprescindible *a priori* para la afirmación de sus posibilidades artísticas”.

²²“El reconocimiento de la materialidad del sonido y de una nueva estética que lo ve como parte integral de la teatralidad intermedial”.

c'est un son très particulier qui remporte tous les suffrages, celui de la voix humaine, et de la voix parlée, qui touche davantage que les bruits et la musique, fût-elle vocale"²³(144). A nuestro parecer, esta conclusión depende del tipo de teatro y de la tradición teatral según estemos en Europa o en África. En *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti, hay muchos diálogos y parlamentos. La música en este tipo de teatro tiene poca relevancia. En el teatro africano, la música es considerada como un soporte importante del discurso comunitario. Por lo tanto, la canción se apodera de los cuerpos de los actores y transforma el ambiente de la representación en un proceso de comunicación mucho más lúdico. La representación del ritual del luto a partir de la canción de Karece Fotso ilustra bien esta corporeización de la música y del dispositivo coreográfico.

En efecto, después de la muerte de un muchacho rebelde, disparado por el militar que no acepta ninguna forma de oposición, la comunidad celebra el ritual del luto: "Suena otra música de circunstancias. El grupo llora con desesperación, vagando por el escenario. Algunos se tiran al suelo" (Inongo, *Emama* 21). La canción seleccionada, además de ser popular en Camerún, refleja bien el dolor de la desaparición de un ser querido, de acuerdo con la información didascálica. La coreografía de los actores da más sentido a los gritos de lamentación.

La música se incluye en el drama sin opacidad y se fundamenta una relación de enriquecimiento expresada por los actores en la escena. Esta relación está en línea directa con la tradición literaria africana donde la música y la danza constituyen un opio para el pueblo (Kayo 13). Para Kangni Alem, esta relación es un campo de estudio importante:

La proximité de la poésie avec le chant aura même généré le mythe de la musicalité chez certains auteurs, comme si l'articulation des formes était évidente dès lors qu'on pose le principe de la relation. [...] évoquer la question de la prégnance musicale sur la mise en ordre des idées à travers la littérature,

²³ "Si el sentido del oído debe ser privilegiado en el teatro, es el sonido de la voz humana, y el de la voz hablada, que tiene más incidencia que los ruidos y la música, aunque esta sea vocal".

l'architecture des métaphores, c'est assumer le risque des (re)lectures singulières.²⁴ (4)

No se puede cancelar la presencia musical en nuestro espectáculo. Como dice Malika Dahou, “la musique est intégrée au jeu” (94). La música orienta a los actores, suscita el baile, transforma el discurso de la escena y cambia el aspecto de las diferentes escenas. La música se escribe en los cuerpos y rellena el espacio de la representación. El carácter popular de las canciones seleccionadas trae un efecto de reconocimiento en los espectadores y, por lo tanto, posibilita un viaje en la historia con un efecto de nostalgia o añoranza a través de los procesos psicológicos de percepción. La fusión entre el cuerpo musical y el cuerpo que baila permite obtener una figura intermedial cuyo sincretismo demuestra que, en términos de Valentina Karampagia, “l'interaction entre le signe discursif et le signe figural a lieu à la fois dans la sémiosphère du signe linguistique [...] et dans son articulation à la sémiosphère d'un art vivant, la danse” (93).²⁵ Esto quiere decir que la música es un dispositivo intermediático que alberga el dispositivo figurativo de la danza, de ahí que oriente la coreografía en el marco global de la presencia intermediática de los actores en el espectáculo.

2.1.3. Presencia intermediática de los dispositivos escénicos

La presencia intermediática es la interacción de las presencias de los diferentes cuerpos de nuestro espectáculo. A esta interacción se suma la de los dispositivos mediáticos de la escena. Hemos definido la presencia como la capacidad de un actor de llamar la atención y de imponerse al público. Esta presencia depende de una serie de medios de comunicación porque el actor no actúa desnudo, fuera del tiempo y del espacio. Cada actor es la confluencia de los medios que interactúan o se entrecruzan en él, configurando así su personalidad y su representatividad en un grupo social constituido en la escena de acuerdo con un espacio (el poblado africano) y una época (de la trata negrera

²⁴“La proximidad de la poesía con el canto incluso ha generado incluso el mito de la musicalidad en algunos autores, como si la articulación de formas fuera evidente una vez establecido el principio de relación. [...] Evocar la cuestión de la significación musical sobre el ordenamiento de las ideas a través de la literatura, la arquitectura de las metáforas, es asumir el riesgo de (re) lecturas singulares”.

²⁵“La interacción entre el signo discursivo y el signo figurativo tiene lugar tanto en la semiosfera del signo lingüístico [...] como en su articulación a la semiosfera de un arte vivo, la danza”

hasta hoy día) concretos. Esta diferenciación nos ha permitido obtener dos macro-cuerpos en la escena: el cuerpo místico²⁶ del poblado africano y el cuerpo místico del monstruo. Estos dos cuerpos comprometidos en un largo conflicto (confrontación o interacción guerrera) son percibidos cada uno como un dispositivo mediático complejo que opera la remediación del texto dramático, transformando la comunicación caliente del texto en una comunicación directa y fría²⁷. Este dispositivo complejo se parece a lo que Pavis llama “corps-pensant”:

Le corps-pensant n'est pas seulement l'état vers lequel tend tout acteur qui se respecte, c'est le chiasme et le « savoir pratique » (Bourdieu) qui tiennent lieu de rencontre inespérée entre les théoriciens et les acteurs. Chiasme et moment aussi où l'on observe comment le théâtre situe des corps dans l'espace et les fait signifier autrement que par la parole. Il s'agit donc, sur le papier comme sur le plateau, de manipuler les corps pour examiner comment ils pensent et nous donnent à penser. (*Les études* 19)

En los Actos (II y III) de la interacción entre nuestros dos cuerpos místicos, los actores pronuncian muy pocas frases. Comunican más bien con los movimientos y otros elementos de la cinésica. El vestuario desempeña aquí una función comunicativa determinante. El cuerpo místico del poblado destaca por el decorado, el maquillaje, la música, el baile, los llantos, los ritos y la vestimenta. Este cuadro intermediático africano difiere del cuadro europeo. De acuerdo con la definición de los medios como una extensión del ser humano (McLuhan), notamos que los diferentes recursos mediáticos de la escena constituyen una metonimia de la presencia de los actores y, por lo tanto, determinan a su manera la presencia de los diferentes cuerpos que actúan frente al público. La situación

²⁶Empleamos el término “místico” aquí para referirnos a la complejidad del cuerpo del actor en/sobre el que interactúan diversos dispositivos mediáticos que transforman la experiencia de su juego escénico. El ejemplo del monstruo que se desdobra en cuatro figuras es llamativo. En el mismo sentido Anne Ubersfeld explica que “la difficulté est grande de rendre compte à l'aide des outils linguistiques, des signes non seulement justiciables de codes non verbaux, mais qui sont enchevêtrés, polyvalents, polyfonctionnels, difficiles à isoler. La tentation est grande de tenir le travail de l'acteur comme inanalysable, et de se replier sur une vue subjectiviste et mystique” (166). (“Es muy difícil dar cuenta, utilizando herramientas lingüísticas, de signos que no solo son susceptibles de códigos no verbales, sino que se entrelazan, son polivalentes, polifuncionales, difíciles de aislar. Existe una gran tentación de considerar la obra del actor como inanalizable y de recurrir a una visión subjetivista y mística”).

²⁷Debemos los conceptos de medios de comunicación fríos y calientes a McLuhan. Un medio caliente no necesita obligatoriamente la colaboración directa por el mismo canal. Tampoco necesita un esfuerzo especial de descodificación y de claridad. McLuhan afirma que los “medios calientes son bajos en participación, y los fríos, altos en participación o compleción por parte del público. Es obvio que, para el usuario, un medio caliente como la radio tiene efectos diferentes de un medio frío como el teléfono” (44).

conflictiva de las dos presencias es la prueba de la interacción de dispositivos que abarcan incluso los sistemas de pensamiento y de organización social. Frente a la dominación y a la violencia del monstruo, tenemos la discusión o la concertación y la colaboración entre los hijos y los padres de la comunidad: “Enam manda sentarse en el suelo. Es una asamblea. [...] Se escuchan varias voces en diferentes lenguas africanas. Finalmente, todos aplauden, se levantan y salen” (Inongo, *Emama* 22).

El análisis de las materialidades de las interacciones mediáticas no debe hacer la economía de la significación y de la función social e histórica de esos procesos (Müller 101). La complejidad de las relaciones e interacciones que se operan entre los diferentes cuerpos y los soportes nos lleva a hablar de una presencia intermediática porque cada dispositivo de la escena brinda un componente de la significación global del espectáculo. En este sentido, nos interesa la definición de la intermedialidad como una puesta en relación de las relaciones: “L’intermédialité nous invite à penser des processus médiatiques non encore figés dans des styles opératoires. En ce sens, si un média désigne un ensemble d’éléments qui mettent en relation des individus dans le monde, alors le préfixe en double le mouvement : l’intermédialité est la mise en relation des relations”²⁸ (Méchoulan 6).

La presencia intermediática de los actores en la escena puede ser considerada como el cuerpo del espectáculo teatral. Se trata más de un proceso intermediático que de un medio fijo porque esta presencia es la expresión del juego inscrito en la fugacidad del tiempo, de acuerdo con la institución del arte teatral. También se puede admitir este proceso intermediático como una especie de dispositivo más complejo. Entendemos el dispositivo aquí en el sentido que explica Méchoulan, es decir, “une administration des évènements, un certain agencement des corps dans un espace/temps circonscrit et régulé, qui en ouvre les possibilités d’enchaînement, comme il permet après coup de leur donner du sens et de la valeur”²⁹(30). La interconexión entre los diferentes cuerpos y sus

²⁸ “La intermedialidad nos invita a pensar en procesos mediáticos que aún no están fijados en estilos operativos. En este sentido, si un medio designa un conjunto de elementos que conectan a los individuos en el mundo, entonces el prefijo duplica el movimiento: la intermedialidad es la vinculación de relaciones”.

²⁹ “Una administración de los acontecimientos, una determinada disposición de los cuerpos en un espacio / tiempo circunscrito y regulado, que abre las posibilidades de secuencia, ya que permite *a posteriori* darles sentido y valor”.

cuadros mediáticos respectivos en el poblado africano desde la trata negrera hasta el actual neocolonialismo permite que hablemos de un teatro intermedial.

Conclusión

Para terminar, huelga decir que la obra *Emama* del dramaturgo camerunés Inongo-vi-Makomè destaca por su carácter novedoso cuya contemporaneidad es expresada por una importante intrincación de medios musicales, coreográficos e indumentarios, a los que se suma un juego actancial, mediático e histórico elaborado en torno a la figura del “monstruo”. Esta figura se desdobra sucesivamente en la acción dramática con los atributos indumentarios del negrero, colono, presidente y militar considerados como los artesanos de los males de África. Frente a este cuerpo místico del monstruo, el pueblo unido en torno a sus dispositivos mediáticos tradicionales opera una resistencia que revela el juego sociopolítico de la obra.

Globalmente la música se sustituye al discurso dialogado y reconfigura la ambientación y la actuación de los actores. Se da finalmente como el principal dispositivo mediático que opera la sintaxis teatral de la obra, justificando así la naturaleza musical e intermedial de la obra: el conjunto de esos dispositivos intrincados constituye una característica del teatro africano. En el marco general de los estudios teatrales, hemos comprobado que, por su construcción intermedial, la obra *Emama* de Inongo es una creación teatral postdramática. Entre transferencia estética, el juego posmoderno de los desdoblamientos y de los destinos paralelos de algunos personajes de la Historia de África, la confusión espacio-temporal, la forma dramatúrgica de Inongo rebasa las convenciones teatrales y hace de *Emama* una de las obras más logradas del teatro africano contemporáneo.

Bibliografía

- Alberti, Rafael. *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1975.
- Alem, Kangni. “Éditorial: un champ d’étude encore vaste...” *Notre Librairie: revue des littératures du Sud* 154 (2004): 4-5.
- Ansart, Pierre. *Les sociologies contemporaines*. Paris: Seuil, 1980.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.

- Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. Paris: L'Arche, 1978.
- Burgos, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Orígenes, 1985.
- Dahou, Malika. "Les formes d'expression du théâtre noir africain: intercommunication, emprunts et structures langagières". *Les Cahiers du GRELCEF* 4 (2013): 79-106. Visitado el 25 marzo de 2017. https://www.uwo.ca/french/grelcef/cgrelcef_04_numero.htm
- Huyghe, François-Bernard. *Médias, pouvoirs et stratégies*. 2014. Visitado el 20 abril de 2018. http://www.huyghe.fr/dyndoc_actu/45a802b9b0ad3.pdf
- Inongo-Vi-Makomè. *Emana (el monstruo)*. Obra musical. *Inongo-Vi-Makomè, Teatro, "África negra en escena"*. Nueva York: Ndowe International Press, 2011, 1-27.
- _____. "Nota del autor". *Teatro, "África negra en escena"*. Nueva York: Ndowe International Press, 2011, v-vi.
- Karampagia, Valentina. "Corps poétique et corps dansant: une figure d'intermédialité". *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Celia Vieira e Isabel Rio Novo, eds. Paris: L'Harmattan, 2011. 87-94.
- Kayo, Patrice. *Les sauterelles*. Yaoundé: Éditions CLÉ, 1986.
- Laroze, Franck. *Pour un théâtre du 21^e siècle*. Paris, Evidenz, 2008.
- Larrue, Jean-Marc y Mervant-Roux, Marie-Madeleine. "Dire le son (du théâtre)". *L'Annuaire théâtral* 56-57 (2015): 9-14.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.
- Louvat, Bénédicte. "Des bruitages au chant: la dimension sonore du spectacle dramatique au XVII^e siècle". *L'Annuaire théâtral* 22 (1997): 129-146.
- McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Méchoulan, Éric. "Intermédialité, ou comment penser les transmissions". *Fabula. Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php> 23 diciembre 2017.
- Müller, Jurgen Ernst. "Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence". *Médiomorphoses* 16 (2006): 99-110.
- Noiseux-Gurik, Renée. "François Barbeau, costumier: une esthétique ambivalente". *L'Annuaire théâtral* 22 (1997): 57-75.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1990.
- _____. *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan, 1996.
- _____. "Les études théâtrales et l'interdisciplinarité". *L'Annuaire théâtral* 29 (2001): 13-27.
- Shevtsova, Maria. "Le corps dansant-chantant". *L'Annuaire théâtral* 18 (1995): 219-232.
- Ubersfeld, Anne. *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*. Paris: Éditions sociales, 1981.