

SE ABRE EL TELÓN: EL ESTUDIO DEL DRAMA EN LOS DEPARTAMENTOS DE INGLÉS DE LA INDIA*

Ananda Lal

Universidad de Jadavpur - Calcuta, India

alal@english.jdvu.ac.in

EN 1945 LA ASOCIACIÓN ASIÁTICA (Calcuta) sometió a consideración del Gobierno de la India una propuesta para la creación de una fundación cultural nacional que estaría compuesta por tres academias: una de literatura, otra de arte y arquitectura, y una tercera de danza, drama y música. Varios años después de la independencia, esta propuesta eventualmente desembocó en la creación de la Sahitya Akademi (literatura), la Lalit Kala Akademi (bellas artes) y la Sangeet Natak Akademi (artes escénicas). Mi propósito al recordar este fragmento de historia es señalar el reconocimiento de seis ramas separadas y diferenciadas de las artes, que tuvo lugar hace sesenta años en la India. Podemos añadir una séptima, el cine, que para esa época pudo no haber demostrado adecuadamente su valía, pero que ahora ha alcanzado respetabilidad. Cada una de estas siete musas conforma una disciplina por derecho propio, y es tema de estudio académico en varias universidades. Por supuesto, existen muchos más departamentos de literatura que, por ejemplo, de danza, pero esos desequilibrios generales en nuestro sistema educativo no son de mi incumbencia. Deseo diseccionar el estado del arte de los estudios teatrales en la India.

Sólo un puñado de universidades indias tienen departamentos que enseñan exclusivamente técnicas teatrales o drama, una situación bastante sorprendente dados sus antiguos orígenes y su rica diversidad de tradiciones en nuestro país. Su pedagogía permanece

* Traducción al español de Ángela Arias y Gabriel Rudas.

prácticamente en el limbo. De las siete formas de arte mencionadas antes, el teatro es la única que aparentemente sobrevive sin un territorio académico bien definido, pues su componente textual es considerado como uno de los tres géneros literarios, de ahí que se enseñe en los departamentos de literatura. El *Concise Oxford Dictionary* acepta esta superposición ambigua y define el drama como “obras en tanto que género o estilo literario”, y teatro como “la escritura y la producción de obras”. Sin embargo, Max Hermann, quien fundó el Instituto para Estudios Teatrales de Berlín (1923), hizo la distinción entre ambos de la siguiente manera: “Un drama es la creación artística de un individuo a partir de palabras; el teatro es el producto de una audiencia y de aquellos que le sirven”. A pesar de que, después de Hermann, *drama* en la actualidad es asociado a la literatura dramática mientras que *teatro* se refiere al trabajo en escena, ambas palabras incorporan un aspecto de composición (“estilo literario”, “la escritura... de”) que se toma como parte de un proceso de escritura creativa. Podríamos no haber objetado este enfoque si su patente injusticia no hubiera sobresalido al contrastar con la forma más reciente del cine, que también incluye un elemento escrito considerable. Aunque el guión es el texto filmico, a duras penas algún departamento de literatura lo estudia por su propio valor. Sin embargo, estos mismos departamentos estudian el libreto de una obra sin hacer ni una sola reflexión sobre su puesta en escena. ¿Por qué y cómo ocurrió la apropiación literaria del teatro? Las razones son, por una parte, filosóficas, religiosas y estéticas; y por otra, sociales, políticas y económicas.

Cuando Platón desterró a los poetas de su República, involucró a los dramaturgos por partida doble: los poetas crean mundos imaginarios en la mente, pero los dramaturgos construyen una realidad ilusoria propiamente dicha sobre el escenario, aún más alejada de la verdad ideal. Desde entonces, el hecho de que el teatro construye “realidades” artificiales, creíbles y miméticas lo ha envuelto en una controversia teórica. Aristóteles lo defendió de esas acusaciones pero, irónicamente, los fragmentos que se conservan de su *Poética* dicen

muy poco sobre dos de sus seis conocidos elementos del teatro (*opsis*, “espectáculo”; y *melos*, “música”). Ya sea intencional o no, este descuido contribuyó a las percepciones académicas sobre ese arte a lo largo de la historia: puesto que Aristóteles no escribió casi nada sobre estos dos ángulos de la producción, los comentaristas se concentraron en *mythos*, *ethos*, *dianoia* y *lexis* como las cuatro áreas significativas del teatro. Es cierto que la *Poética* fue “descubierta” por Europa apenas en el Renacimiento, pero Horacio, cuya *Ars Poetica* dominó mientras tanto, tampoco tuvo mucho que decir sobre la teatralidad.

La India clásica no tenía prevenciones metafísicas contra la actividad teatral. Puesto que el hinduismo interpretaba el universo en sí mismo como *maya* y la vida como ilusión, no podía considerar la ilusión escénica como algo erróneo. De hecho, tales creencias impulsaron el desarrollo de un meta-teatro abiertamente representacional, en el cual era típico que una obra sánscrita comenzara en el marco de un *sutradhara*, que presentaba abiertamente la historia y sus personajes, seguido por el drama en sí. Esta visión de mundo dio lugar a la compilación de *Natyasastra* atribuida a Bharata, un compendio enciclopédico dedicado completamente a la representación, como no lo hay en Occidente. El *Natyasastra* trata el texto escrito de una obra como uno más de los componentes de la producción final, y le da a cada elemento del teatro la misma importancia. De hecho, se glorifica a sí mismo como el quinto Veda, el más democrático de todos, debido a que está abierto a la gente de todas las castas, a diferencia de los otros cuatro Vedas, cuyo acceso está restringido solamente a los nacidos dos veces. El problema de la práctica india, al contrario de lo que sucede con la teoría, surge cuando la sociedad tradicional invalida la noción de democracia, como describiré más adelante.

La cristiandad heredó las aprehensiones europeas clásicas sobre el teatro. La iglesia citaba el *Deuteronomio* 22:5 para prohibir el travestismo y, de ese modo, oponerse tanto al acto de vestirse con el atuendo de otro como a la falsedad del teatro. En el siglo III, Tertuliano escribió en *De Spectaculis* que los demonios utilizaban el teatro para tentar a la gente a caer en una falsa idolatría. Es cierto que los ciclos

populares religiosos florecieron en la Edad Media en toda Europa, e incluso los jesuitas impartieron el teatro como parte de su sistema de enseñanza formal a partir del siglo XVI, pero estas obras, con frecuencia, fueron perseguidas por una virulenta polémica anti-teatral. Algunos críticos medievales creían que la representación de obras sobre la Pasión equivalía a una blasfemia. Durante el Renacimiento, los puritanos en Inglaterra atacaron el teatro corrosivamente, como lo hicieron los Jansenistas católicos en Italia y Francia.

Además, desde épocas tempranas y en todas las culturas, la sociedad miró con recelo a quienes participaban del teatro, pues consideraban que su comportamiento era cuestionable, si no descaradamente inmoral. Esta percepción pudo no tener nada que ver con los recelos religiosos en su contra, aunque ciertamente pudo haberla exacerbado. Existe suficiente documentación intercultural sobre la discriminación contra los actores debido a su moralidad relajada, de modo que no es necesario que la corrobore aquí. De todos modos, citaré dos ejemplos que cubren un amplio espectro: la Roma antigua negaba la ciudadanía a todos los actores, incluso a las estrellas más acaudaladas; y, a pesar de su exitosa carrera en el teatro, Rousseau se convirtió en su enemigo más acérrimo durante el siglo XVIII (ver su *Carta a d'Alembert*). En parte, esta actitud pertenece a una sospecha social muy extendida según la cual todos los artistas son peligrosos, que es resumida de manera tan evocadora en la descripción que Coleridge hace del poeta-trovador en *Kubla Khan*:

Y todos gritarían: “¡Oh, cuidado!
 ¡Cuidado con sus ojos llameantes
 y su pelo que flota! Trazad
 en torno a él tres círculos, cerrad
 los ojos con sagrado terror:
 porque éste nutrióse con rocío de miel
 y la leche bebió del paraíso”.¹

1 [N. de los T.] Traducción a partir de la versión española de Heberto Padilla (Samuel Taylor Coleridge. “Kubla Khan”. *Poesía romántica inglesa*, 152. Selección y prólogo de María E. Rodríguez. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979).

Aunque este pasaje muestra un cierto asombro frente a la visión celestial del artista, los actores hacen parte de la categoría de los “no muy normales” debido a la gran visibilidad que tienen ante el ojo público como resultado de su profesión —proporcionan a las masas un entretenimiento del que éstas disfrutaban y que a su vez está paradójicamente asociado con el exhibicionismo— y de su indudablemente perturbadora habilidad para cambiar de personaje a voluntad. Ciertamente, el talento de un actor para la transformación camaleónica (Rousseau lo llamaba “el arte del disimulo”) lo encasilla ante los ojos de los seres humanos ordinarios como alguien sin personalidad propia y, por ello, inestable y poco confiable. Aquí vuelvo a referirme al *Natyasastra*. A pesar de sus preceptos, lo cierto es que los indios han considerado a los actores y actrices como caídos en pecado, y la mayoría de ellos pertenecen tradicionalmente a las castas más bajas; los pocos Brahmanes que hay entre ellos ocupan un rango más bajo que otros. Otros ejemplos: en los pueblos de Bengal, los padres previenen a sus hijos contra los transformistas, conocidos como Bahurupis, a los que se identifica con “el coco” que podría secuestrarlos. En Calcuta, un famoso relato, tal vez apócrifo, cuenta cómo Heramba Chandra Maitra, renombrado líder reformista Brahma Samaj, se topó con un hombre que le pidió indicaciones para llegar al Star Theatre, el primer teatro comercial del momento. Disgustado, Maitra le contestó “no lo sé”, y se alejó. Después de dar unos pasos, sintió remordimiento porque había mentido. Se devolvió, alcanzó al aspirante a aficionado al teatro y le dijo: “sí, lo sé, pero no voy a decírselo”. En mi propia experiencia como director, a finales del siglo xx, ocurrió que una actriz desistió de participar en una producción porque su novio estaba en desacuerdo con la idea de que actuara.

Por lo tanto, históricamente, la sociedad veía al teatro como una ocupación de mala reputación, que a duras penas merecía ser estudiada. En comparación, la literatura tenía prestigio. Personalidades eminentes la escribían y por definición estaba destinada a quienes sabían leer, a quienes ejercían el poder. El teatro no depende de la

alfabetización; los iletrados y la plebe constituyeron la mayor parte de su audiencia hasta los tiempos modernos. La literatura, aunque surgió de la tradición oral, se convirtió en una práctica elitista, en cuanto apuntaba a una minoría de la población que podía leer, y que, además, resultó ser la que tenía influencia en la toma de decisiones. Este sector gradualmente dividió al drama en dos y se apropió de él como uno de los géneros “literarios”, lo que se facilitó por el hecho de que solamente el texto de una obra sobrevive a su representación permanentemente. Sabemos que ni Sófocles, ni Kalidasa, ni Shakespeare escribieron para sus lectores, sino para sus respectivos espectadores u oyentes. Afortunadamente, algunos de los manuscritos de Sófocles y Kalidasa —y las ruinas del antiguo anfiteatro— sobrevivieron a las vicisitudes de la historia, pero no lo hicieron su música, sus danzas, actuaciones o disfraces. La mayoría de los textos de Shakespeare llegaron a la imprenta como un tributo al autor varios años después de su muerte, pero no lo hizo ninguno de sus libros de apuntes, con todas sus indicaciones para el escenario; tampoco contamos con el estilo de representación de sus actores, sus trajes, su *attrezzos* y su música, ni siquiera con el teatro donde trabajaron. Ya que en la mayoría de los casos solamente se preservó la palabra escrita, ésta se convirtió, por defecto, en el representante de la obra de arte original, obscureciendo todas las otras dimensiones de la representación; convenientemente, los académicos, eruditos y teóricos la discutieron como un fin en sí misma sin hacer referencia a sus condiciones teatrales originales, y sin hacer ningún intento por reconstruir estas últimas hasta hace muy poco. El proceso de convertir la baja cultura del teatro de los plebeyos en el elevado arte de la literatura dramática de los académicos, limpia de cualquier estigma social, se completó.

Es significativo que Oxford y Cambridge todavía no enseñen teatro como una asignatura, pero se aferren a sus tradicionales derechos de propiedad sobre el drama, mientras que le conceden un lugar privilegiado a la literatura. Otras universidades británicas hicieron lo mismo; la formación teatral, por su parte, se volvió

exclusiva de conservatorios como la Royal Academy of Dramatic Art o la London Academy of Music and Dramatic Art. Una situación similar se dio en la academia europea. En otras palabras, mientras se pensaba que la literatura era necesaria para la educación de un *gentleman*, al teatro sólo se lo consideraba como un curso vocacional, si es que alguien decidía tomarlo (aunque era mejor que no lo hiciera si quería acceder a la alta sociedad y si sus padres tenían algo que decir al respecto).

Cuando la educación moderna llegó a India con la fundación de las universidades de Bombay, Calcuta y Madras en 1857, las autoridades importaron, naturalmente, el modelo colonial británico tanto para la pedagogía como para la administración. Así, la literatura inglesa (incluyendo a Shakespeare y a otros dramaturgos), tal como se enseñaba en las universidades británicas, se institucionalizó aquí, y los rezagos del Raj todavía se evidencian hoy en día en los programas de pregrado. Por su parte, al seguir simplemente las huellas de los amos, las universidades de la India no enseñaban teatro, y la concepción errónea de que el teatro era un añadido innecesario a la pieza dramática escrita echó raíces. Los primeros departamentos dedicados al drama o al teatro sólo se abrieron hacia mediados del siglo xx, prácticamente todos después de la independencia. Casi sesenta años después, siguen siendo apenas un puñado, mientras que ninguna universidad que se respete puede existir sin un departamento de literatura. Mientras tanto, surgió la National School of Drama, como si un solo conservatorio pudiera atender las necesidades de todo el país. En Occidente, Estados Unidos ya había iniciado los estudios de teatro en Harvard, en el Carnegie Institute of Technology, y en Yale en las primeras décadas del siglo xx. Desde entonces, la educación en teatro floreció allá más que en ninguna otra parte del mundo, con cientos de departamentos en universidades por doquier. Por supuesto, la India socialista no miraría al capitalista Estados Unidos para buscar referentes en educación. Se perdió una oportunidad para ponerse al día.

Por último, la perspectiva económica. Si el teatro tenía la más mínima posibilidad de ganar aceptación como objeto de estudio, ésta desapareció rápidamente con la llegada del cine. Antes, por lo menos, podía tener su propio lugar en el mercado gracias a la fuerza de su posición como la forma de entretenimiento popular más lucrativa. Alguien con formación teatral en el siglo XIX o principios del XX podía ganar suficiente dinero como para burlarse de lo que la sociedad pensaba o incluso para comprar la entrada a esa sociedad. Pero cuando las películas reemplazaron al teatro como el medio que prefería el público que pagaba los boletos, los estudios teatrales no pudieron justificar su existencia ofreciendo a quienes educaban una vía para conseguir un posible empleo. Por eso, al final del siglo XX se abrieron muy pocos departamentos de teatro en el mundo, aunque irónicamente tanto los académicos como los legos ahora reconocían sus pretensiones de legitimidad. En cambio, se abrieron nuevos departamentos de estudios de cine o de medios masivos de comunicación, en los que los egresados podían encontrar trabajo fácilmente.

Dadas las actuales circunstancias, en las que el drama se enseña en los departamentos de literatura y los estudios teatrales en India todavía no han despegado, el profesor de literatura dramática debe inculcarle al estudiante una comprensión completa de esta forma artística, en lugar de hacerla pasar por un género literario. Esto es aún más necesario en este computarizado siglo XXI donde, debido al continuo declive de los teatros y al interés de la juventud en otros medios, los estudiantes universitarios que llegan cada año están cada vez menos expuestos al teatro en vivo. De hecho, para muchos de ellos la palabra *teatro* sólo significa *sala de cine*. Es responsabilidad del profesor sensibilizarlos sobre lo que diferencia al teatro de la literatura. Después de haberme tomado tanto tiempo para pintar el telón de fondo cultural, ahora puedo enumerar las siguientes diferencias formales, mas *no* genéricas, entre ambos:

El texto escrito. En la literatura, es primordial; en teatro, sólo un paso hacia su realización en escena, un esqueleto sobre el que el equipo creativo pone la carne.

El artista principal. En la literatura, se trata de un poeta, novelista o prosista individual; en el teatro, de un colectivo colaborativo de artistas que actúan y presentan la visión o interpretación personal de su director sobre un texto dramático. El dramaturgo es sólo el autor de ese texto. La analogía del director como autor principal de una película es invariablemente útil.

La técnica. En la literatura, es la palabra; en el teatro, una combinación de todas las artes. Richard Wagner usó el término *gesamtkunstwerk*, u obra de arte total. El teatro emplea en su creación el drama, las bellas artes, la arquitectura, la música y, a menudo, la danza. Después de la invención de la tecnología del cine, Brecht añadió también lo cinematográfico al escenario, para incluir, si era necesario, tomas de secuencias fílmicas en la producción.

La forma. La literatura es fija; el teatro es fluido. Un lector puede volver al texto de un libro una y otra vez. Un espectador no puede volver a la misma producción y esperar una representación al pie de la letra, por la sencilla razón de que ésta va a cambiar, aunque sea muy ligeramente, de una noche a la siguiente. Algunas palabras o líneas quizá se omitirán, con o sin intención; los gestos nunca serán idénticos. El teatro es evanescente y los actores no son robots.

La comunicación. En la literatura, está mediada por lo impreso; en el teatro, se da en vivo y en directo, de los artistas a la audiencia en tiempo real. La literatura no ofrece un ámbito para la retroalimentación interactiva, ni obliga al lector a terminar una obra de un tirón. El teatro evoca las respuestas instantáneas de los espectadores, los cuales a su vez afectan inmediatamente a los artistas en escena, y esto debe experimentarse en una sola sesión. No podemos dejarlo de lado temporalmente o apagarlo para prenderlo más tarde.

La audiencia. En la literatura, es el lector; en el teatro, el espectador (quien no necesita saber leer). El drama se imprime y luego se lee, pero el estudiante no debe trabajar nunca con la falsa ilusión de que una obra es pensada principalmente para la lectura, o de que leer una obra es una experiencia más completa que verla. Los dramaturgos quieren que su trabajo sea representado, no leído.

La experiencia artística. El espectador teatral simultáneamente ve y oye, mientras que el lector únicamente ve (lee). En la tradición literaria oral el oyente ve y oye, pero el acto de escuchar es mucho más significativo. Así, para la literatura, la experiencia es, o bien leer, o bien escuchar, nunca ambas. Si un oyente de la tradición oral encuentra que él o ella debe prestar la misma atención a observar al actor, entonces la obra ha cruzado la línea de la representación y posiblemente se clasifique como teatro.

El encuentro del estudiante con el teatro en el salón de clase debe alejarse automáticamente del acto pedagógico conservador de sólo leer la obra, para acercarse a un modo interactivo que se aproxime a la experiencia en vivo. Es cierto que la mayoría de profesores de literatura no están preparados para enseñar teatro, pero esto no justifica que sigan llevando al error a las nuevas generaciones. El análisis textual debe incorporar el ángulo de la representación en cada paso, desplegando diferentes posibilidades de significado o interpretación del diálogo cuando las mismas palabras se dicen de diferentes maneras o si los personajes tienen un posicionamiento físico diferente (llamado didascalía en el lenguaje teatral). Los textos de Sófocles, Shakespeare, Kalidasa o Tagore no tienen indicaciones escénicas detalladas, lo que permite diferentes opciones de escenificación, no sólo en cada escena, sino también en cada conversación, cada línea y cada palabra. Incluso después de la invención de las indicaciones escénicas impresas en el siglo XIX, el texto permanece abierto a la visualización del director. La recepción final tiene lugar en el espectador, no en el lector.

En segundo lugar, el alumno debe aprender sobre la historia escénica de la obra, desde su estreno hasta los últimos años, con el fin de entender completamente las circunstancias originales de representación, así como las contribuciones de los montajes más importantes a lo largo de los años. Por ejemplo, no es posible comprender adecuadamente los dramas de Tagore sin ver fotos y leer sobre sus propias puestas en escena, así como las de Sombhu Mitra. Del mismo modo, no podemos comprender a Shakespeare hasta que no se nos

explique el contexto y las condiciones del Globe, o las producciones pioneras de Peter Brook. El cambio en la aproximación al personaje de Shylock, de lo cómico a lo trágico, debe relacionarse con la interpretación innovadora de Charles Macklin en 1741. El material visual facilita este proceso. Los estudiantes obtienen más con cinco segundos de diapositivas de las ruinas del Teatro de Dionisio, de las reconstrucciones de varios anfiteatros y auditorios o de los bosquejos y las fotos de representaciones de actores, que con diez minutos de una charla sobre el mismo tema. La mayoría de las obras clásicas se han filmado o han sido adaptadas al cine por excelentes directores, y la relativa disponibilidad en video de estas películas las vuelve herramientas educativas esenciales para la discusión de diferentes interpretaciones. A veces hay un montaje de tales obras que se presenta localmente; los estudiantes deberían ir a ver el espectáculo.

El mejor de todos los métodos de enseñanza es la participación de los alumnos en la representación de un texto. Un montaje completo es caro, trabajoso y toma tiempo, pero no es imposible y es satisfactorio pedagógicamente porque involucra cada aspecto de la práctica teatral del teatro en la práctica misma. Yo dirijo una obra anualmente con mis estudiantes; prepararla toma tres meses, pero las recompensas son permanentes. En el período 2003-2004, nuestro montaje de Sakuntala hizo que más de un grupo asimilara este clásico de un modo en que el análisis textual solo nunca lo hubiera hecho. El análisis literario no está excluido: a los estudiantes competentes se les asigna la responsabilidad de investigar bajo orientación la dramaturgia y la crítica, y presentar sus hallazgos a la clase como parte del proyecto. Incluso, si este proyecto desafortunadamente se considera poco viable, los profesores deben animar a sus estudiantes a hacer lecturas dramáticas en clase. Esto no sólo los involucra académicamente, sino que permite un acceso más fácil a los personajes y las situaciones, así como capitalizar las capacidades innatas de los jóvenes para imitar y actuar desinhibidamente. En lugar de remedar informalmente a los profesores, ¡sus talentos actorales se orientan a un uso formal más constructivo!

Lecturas recomendadas

Historia y referencia

- Banham, Martin, ed. 1995. *The Cambridge Guide to World Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press. [Es, sin embargo, inexacta en sus entradas sobre India; lo mismo es válido para las secuelas posteriores de esta guía, particularmente la que trata sobre teatro asiático].
- Brockett, Oscar y Franklin Hildy. 2003. *History of Theatre*. 15.^a ed. Boston: Allyn and Bacon, [Es el libro de texto estándar en la mayoría de departamentos estadounidenses].
- Brown, John Russell, ed. 1995. *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- Chambers, Colin, ed. 2002. *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*. Londres: Continuum.
- Hawkins-Dady, Mark y David Pickering, ed. 1992/ 1996. *International Dictionary of Theatre*. Chicago: St James Press.
- Kennedy, Dennis, ed. 2003. *The Oxford Encyclopaedia of Theatre and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Lal, Ananda, ed. 2004. *The Oxford Companion to Indian Theatre*. Nueva Delhi: Oxford University Press.
- Londre, Felicia. 1991. *The History of World Theatre*. Londres: Continuum.
- Rubin, Don et ál, eds. 1994/1998. *The World Encyclopaedia of Contemporary Theatre*. Londres: Routledge. [Sin embargo, la sección sobre India está pronunciadamente centrada en la región norte].

*Teoría y análisis*²

- Abercrombie, Nicholas y Brian Longhurst. 1998. *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. Thousand Oaks, California: Sage.

2 En esta sección se citan sólo los libros recientes, con el fin de dar una idea representativa de las nuevas direcciones que ha tomado el trabajo académico en teatro con la inclusión de la antropología, la arquitectura, las audiencias, la política cultural, el feminismo, la historiografía, el interculturalismo, la representación en vivo, la semiótica, etcétera.

- Auslander, Phillip. 1999. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres: Routledge.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. 1999. *The Dictionary of Theatre Anthropology*. Londres: Routledge.
- Barish, Jonas. 1981. *The Anti-Theatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Susan. 1997. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Perception*. Londres: Routledge.
- Bharucha, Rustom. 1990. *Theatre and the World: Essays on Performance and Politics of Culture*. Nueva Delhi: Manohar.
- Bharucha, Rustom. 2000. *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization*. Hannover, New Hampshire: Wesleyan University Press.
- Carlson, Marvin. 1989. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Carlson, Marvin. 1993. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey*. Second ed. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Case, Sue-Ellen. 1988. *Feminism and Theatre*. Nueva York: Methuen.
- Chaudhuri, Una. 1995. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cole, Toby y Helen Chinoy, eds. 1976. *Directors on Directing*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Dolan, Jill. 1991. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Elam, Keir. 2002. *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2.^a ed. Londres: Routledge.
- Gerould, Daniel. 2000. *Theatre/Theory/Theatre: The Major Critical Texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel*. Nueva York: Applause, 2000.
- Lacroft, Richard y Helen Leacroft. 1984. *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building*. Londres: Methuen.
- Pavis, Patrice. 1982. *Languages of the Stage: Essays on the Semiology of the Theatre*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.

- Pavis, Patrice. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Londres: Routledge.
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press.
- Postlewait, Thomas y Bruce McConachie. 1989. *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Roach, Joseph. 1993. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rozik, Eli. 2002. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Senelick, Laurence. 2000. *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. Londres: Routledge.
- Michael Sidnell, ed. 1991/1994. *Sources of Dramatic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.