

Un té con Clité

Una propuesta actoral autodirigida basada en Clitemnestra, o el crimen de Marguerite Yourcenar. Análisis del proceso de cración.

Mg. Silvia Ethel Parodi¹

“El teatro no es la representación de la vida, sino lo que la vida tiene de irrepresentable.”

Jacques Derrida

Resumen

Esta propuesta de investigación surge de la necesidad del encuentro con dos de los aspectos fundamentales de la realización de un espectáculo teatral: La actuación y la dirección. A diferencia de otras artes en las que el objeto artístico es mucho más definido desde una autoría individualizada y subjetivada, en teatro -y específicamente en la tarea del actor/actriz- no ocurre lo mismo. Desde el comienzo, en la actuación se presenta la problemática de la no diferenciación del artista y de la obra artística (su propio cuerpo). Esto suma a la complejidad de la propuesta escénica dificultando la objetivación del suceso.

Palabras claves

Actuación – Dirección – Objetivación – Obra artística

Abstract

This research proposal arises from the need to discover two of the fundamental aspects of the theater: performance and direction. Unlike other arts in which the artistic object is much more defined by an individualized and subjective author, in theater – and specifically in the actor’s/actress’s work- the same doesn’t happen. To start with, in performance we find it difficult to differentiate between the artist and the artwork (the actor’s body). This adds one complex issue to the scenic proposal, and so the objectification of the event gets hard.

Key words

Performance – Direction – Objectification - Artwork

¹ Actriz, Docente de la UNA. silviaparodi@hotmail.com

Introducción

Se presenta aquí una síntesis de la investigación escénica presentada en la Tesis de Maestría – Mención Actuación de la Maestría en Teatro, de la UNiCen.

Esta propuesta de unipersonal autodirigido, surge de la necesidad del encuentro con dos de los aspectos fundamentales de la realización de un espectáculo teatral: La actuación y la dirección. La misma se organiza como un proceso creativo que se desarrolla espacialmente en una ciudad cosmopolita con fuerte tradición y presencia teatral como es la Ciudad de Buenos Aires en la actualidad.

La exploración estuvo orientada a redefinir la figura del director de teatro y considerarla básicamente en su relación con el actor/actriz. De esta manera, la actriz/directora está en condiciones de decidir su estética, lo que completa su sentido artístico referenciando su propio acto creativo acerca de lo que quiere mostrar y decir desde la dirección.

Por otro lado, en este proyecto se planteó desplazar la representación de una obra de teatro de forma tradicional para presentar un acontecimiento teatral (Lavattelli: 2009) donde el texto, el espacio y la actuación se transformaran en

La forma discursiva del texto: el hablante único

La forma de una obra teatral es más que una simple estructura literaria: es el vehículo que elige el artista para transmitir todo aquello que quiere expresar y que a él resulta idóneo/apropiado.

“El monólogo es una forma de discurso teatral que supone la ausencia de alocutario, del ‘interlocutor escénico’, siendo el receptor sólo el público” (Ubersfeld, 2002). El discurso teatral de esta investigación tiene la forma de monólogo, un solo personaje en escena –Clitemnestra– sin otro destinatario que el público que se transforma en un otro escénico a quien se dirige la protagonista y el cual permanece mudo. Yourcenar pone en boca de Clitemnestra que ella se encuentra frente a una “audiencia de piedra”, para referirse al público devenido en jurado, dándole entidad dramática a su función.

Actualmente hay otra forma de definir el trabajo de un solo actor en la escena denominado “unipersonal”. Partiendo de un significado literal del término, es el teatro hecho por una sola persona. “... (el) unipersonal tiene como matriz la forma del monólogo pero también la narración tradicional de cuentos, es decir, el contar cuentos de modo directo, cara a cara, sin mediación de otros lenguajes

escénicos. ... trabaja con ese despojamiento, pero va incorporando además elementos del código teatral como vestuario, iluminación y así engendra toda una corriente.” (Fornoni: 2019)

El propósito de este unipersonal fue encontrar la manera de ir un poco más allá de la tradición teatral que pesa sobre la denominación monólogo y el enfoque texto-centrista para desarrollar nuevas búsquedas escénico-expresivas.

La autodirección

La autodirección nos sitúa en la posición de autores, creadores responsables de nuestro desarrollo artístico y en este caso de nuestro objeto teatral. La noción de dirección que se asumió estuvo ligada a la de dirección de actores y a tomar definiciones estéticas procedimentales asociadas al abordaje del trabajo creativo desde una metodología pragmática.

En este contexto esta mirada estuvo contaminada por elementos de la función de ambos referentes (actriz –directora/ directora- actriz). Esta perspectiva permite pensar dinámicamente el rol que ocupan tanto la actriz como la directora de una manera reversible ya que la función no es fija, muta, y genera un mundo de posibilidades al entablar un diálogo entre sí.

Esta es la complejidad del reto asumido frente a la autodirección, donde además de la variada tradición de la actuación, se suma la de la dirección teatral. “La tradición, al igual que la técnica, no es transparente, es más bien un nudo de tensiones que ponen en juego el sentido del teatro. ... El director da muestra al menos de que es capaz, aún discutiendo el ejemplo, de formar parte de la tradición teatral.” (Argüello Pitt: 2016)

El proceso creativo: Clitemnestra o el crimen, de Marguerite Yourcenar

Alrededor del texto elegido

Al texto dramático lo denominamos “material” para remitirnos a esa posibilidad de desencadenar y proyectar procesos creativos que tiene la palabra escrita. Hablar de material implica más que la palabra y que el subtexto del texto: es bucear en las posibilidades creativas de la actuación y de la dirección a partir de él. Es tan tangible como lo es el cuerpo del actor y expuesto a las operaciones creativas del artista.

De las nueve prosas que componen su libro *Fuegos*, la elección se inclinó por *Clitemnestra o el crimen*, material escrito en forma de monólogo. En la propuesta de Yourcenar, Clitemnestra, reina de Micenas, ha asesinado a Agamenón, su esposo, al volver él de la Guerra de Troya tras diez años de ausencia. La acción se desenvuelve en el momento en que, sabiendo que va a morir, Clitemnestra explica ante un jurado los motivos que la llevaron a cometer el crimen.

Esta decisión estuvo basada en varios factores: por un lado, el sino trágico del material y su lenguaje implicaban un desafío. Por otro, la proximidad en edad cronológica con la protagonista del monólogo permitiría un vínculo cercano para el trabajo actoral; por último y principalmente, la problemática que se planteaba en el discurso del personaje y sus resonancias actuales en lo referido al patriarcado, al sometimiento de la mujer y su sujeción por razones políticas a lo largo de la historia, según la mirada de Rita Segato en su libro *Las estructuras elementales de la violencia* (2003). La vigencia de su argumento se desprende al descubrir sus posibilidades referenciales con el presente que nos brinda su historicidad. Clitemnestra como personaje mítico–legendario se hace presente con todo su potencial arquetípico.

Dado el giro que imprime M. Yourcenar en la historia de Clitemnestra en relación con la Orestíada de Esquilo, lo más llamativo es que la obra abandona el terreno de la muerte de Agamenón como destino debido a la *Hybris* que comete Agamenón al pisar la alfombra roja.

Yourcenar mueve a Clitemnestra del lugar de quien planea la muerte por poder y venganza situándola como víctima, producto de la violencia ejercida sobre ella y sus sentimientos por Agamenón al no reconocerla como mujer y compañera de vida. Al sentirse engañada y pisoteada por su hombre, Clitemnestra reacciona - según Yourcenar- desde la agresión violenta, sin poder expresar ese sentimiento y transformándolo en acción desesperada, producto de sus circunstancias y no de una planificación previa. Subyace aquí la idea de un mundo de violencia social al que Clitemnestra se opone como puede. Ella no logra simbolizar en palabras su mundo interno e imaginación, reacciona desde su pulsión más íntima al verse avasallada como mujer, si bien mujer poderosa. Por tal motivo aquí, la muerte de Agamenón no es sacrificial ni de destino: para Clitemnestra es un acto de amor humano.

² Segato, Rita (2003: 14) “El patriarcado es entendido, así, como perteneciendo al estrato simbólico y, en lenguaje psicoanalítico, como la estructura inconsciente que conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social. La posición del patriarca es, por lo tanto, una posición en el campo simbólico, que se transpone en significantes variables en el curso de las interacciones sociales. Por esta razón, el patriarcado es al mismo tiempo norma y proyecto de autorreproducción y, como tal, su plan emerge de un escrutinio, de una “escucha” etnográfica demorada y sensible a las relaciones de poder y su, a veces, inmensamente sutil expresión discursiva.”

³ “Palabra griega equivalente a «orgullo o arrogancia funesta. La hybris empuja al héroe a actuar y a provocar a los dioses, pese a sus advertencias, lo cual conduce a la venganza de éstos y a la perdición de aquél. Este sentimiento es la característica de la acción del héroe” trágico, siempre dispuesto a asumir su destino.” (Pavis, 1998:238)

Operación sobre el texto

Como analogía, un texto escrito es un mapa geográfico, un espacio complejo sobre el cual convergen muchos factores: sociales, culturales, políticos y un espacio-tiempo concreto. La tarea fue convertir ese mapa en un territorio transitado y transformarlo en un espectáculo con singularidad propia.

El desafío consistió en traer ese texto clásico y tan estricto al cotidiano contemporáneo. Era importante utilizar a favor de la actriz/directora el profundo respeto que texto y personaje producían, para crear otra propuesta manteniendo lo transversal relativo a la naturaleza femenina, lo cual nos acercaba a la posibilidad de producir un acto vivo y no una pieza de museo.

Parte de la tarea para lograr esta transición fue quitarle los españolismos a la traducción, acercarlo al habla del Río de la Plata y acortarlo, ya que podía resultar dificultoso en esta investigación sostener la teatralidad durante toda la extensión del discurso original. Se eliminaron las referencias hacia el jurado porque era incierto si se utilizaría la figura del juicio para el trabajo escénico, entre otras decisiones.

Pero lo más complejo fue trabajar la prosa. Yourcenar además de transmitir sentimientos lo hace a través de imágenes poéticas creadas con palabras cuidadosamente escogidas buscando la exactitud de lo que relata, expresándose en una prosa clásica y refinada, no barroca. Esta fue una primera marca que el texto impuso: el lenguaje y su estilo, a pesar de la traducción. De esta manera, este material marcó un recorrido interesante al profundizar en su metáfora.

Alrededor de la escena

Aquí nos proponemos desarrollar una suerte de “relatoría”, un análisis que responde a las etapas, circunstancias y experiencias marcantes del proceso de creación realizado. En todo este recorrido se tomó la práctica como investigación artística: la investigación es la práctica en este contexto y se centró en la complejidad inherente a la autodirección; que la misma persona actúe y dirija el trabajo escénico es una problemática que merece atender e indagar.

Problemática Actriz – Directora - Las dos funciones. Los roles

En una primera etapa del trabajo, desde la selección del texto hasta avanzado el transcurso de los ensayos, no exponía la problemática acerca de la yuxtaposición de roles, ya que decidir acerca de quién tomaba las decisiones expresivo-artísticas -la actriz o la directora- no era una cuestión relevante en esa instancia inicial. En tal caso siempre primaron las propuestas actorales, dado que esa es mi formación profesional.

Mientras que los ensayos iban progresando y el material tomaba algún direccionamiento, fue necesario que la figura de la dirección se fuera diferenciando. El trabajo exigía mayores definiciones, era insuficiente la mirada actoral para una orientación expresivo-estética porque no había guía definida sino opiniones difusas.

Desde mi figura de actriz siempre la acción precede a la reflexión para luego discernir sobre lo hecho, pero esta forma de trabajo creativa no fue tan efectiva como lo había sido cuando la mirada de la dirección estaba puesta fuera, en otra persona.

El hecho teatral es un hecho social y éste no está sólo en el público, sino también en el elenco con quienes hacemos el espectáculo. El comprender que el diálogo creativo en esta investigación estaba circunscripto sólo a una persona fue un proceso. Era necesario construir, crear o reconocer el rol de la dirección a diferencia del actoral y descubrir qué era necesario mirar con otros ojos. No hay pautas establecidas ni metodología creada que indique qué es lo que hay que hacer o aprender en estas situaciones de desdoblamiento. Sólo la experiencia y el tránsito.

El aprendizaje como auto-directora

La práctica como investigación es tomar un enfoque riguroso de la experiencia, hacerse preguntas y responderse nuevamente desde la praxis. Esto implicaba un constante cuestionamiento. ¿Qué significaba estar dentro y fuera del hecho teatral al mismo tiempo? ¿Cómo distinguir la necesaria presencia de la dirección en la actuación? Eran preguntas de investigación cuyas respuestas se iban a dar a conocer a través de la práctica.

Volver sobre la elección de los fragmentos textuales elegidos inicialmente fue la primera determinación y fue revelador para concientizar el sentido. Aquí el esfuerzo se centró en descubrir líneas de trabajo que conformaban una estructura conceptual sobre la cual ir construyendo como un rompecabezas y detectar la dirección del proceso creativo.

Esta fue la síntesis efectuada sobre el texto: las descripciones detalladas fueron reducidas, tanto de las labores como ama de casa como de reina de Clitemnestra. Egisto quedó como figura reemplazante de Agamenón -sin más referencia que esa- así como lo relativo a la familia formada por ella, sus hijos, que quedaron apenas mencionados y se eliminó la denuncia de Orestes ante la policía sobre el asesinato de su padre a manos de su madre. Por último, se intentó que la descripción del asesinato fuera lo menos truculenta posible. Estas pistas dejaron en claro que el interés mayor se concentraba en la interioridad de Clitemnestra, su problemática más que su justificación. Esto era otra posibilidad de vincular el espectáculo con la contemporaneidad presente.

El crecimiento como directora

Para poder construir un espectáculo teatral como una espesura de signos, generar esa profundidad, descubrir su poesía y su posible raigambre en ese momento histórico, fue necesario adentrarse en el material de grabaciones y fotos acumulado a través de los ensayos y ver qué de todo lo transitado brindaba imágenes posibles de ser utilizadas. La intención era bucear en las peculiaridades de lo que estaba surgiendo, teniendo como eje principal la actuación.

En el año y medio que duró este proceso, se obtuvieron diez registros en video. Los primeros materiales tenían una impronta de un trabajo actoral recargado, próxima a un tipo de construcción estereotipada⁴, como si una antigua tradición teatral para representar a los clásicos reapareciera en la actuación. No era eso lo imaginado para esta obra y, en virtud de producir algún cambio, se generó una variación centrando la situación dentro de los límites de mi casa evitando otros lugares de ensayo, circunscribiendo el trabajo a un ambiente más coloquial y cotidiano.

Esas decisiones fueron guiadas por esa forma incipiente, esa intimidad que surgía de la actuación. Una interioridad del personaje femenino (que nacía, inclusive, en el seno de la misma actriz en ese amalgamamiento que se produce en la actuación entre la persona y el personaje) sin intentar psicologismos.

En las siguientes filmaciones se advirtió que la actuación mutaba hacia un lugar de menor representación y más de presencia casi cotidiana, sin serlo. Esto generó una apertura hacia un mundo nuevo que se aproximaba a lo que se había pensado originalmente y que producía un vínculo con lo performático en relación con la presencia escénica y el tipo de actuación en presente. Este fue el camino que proporcionó la respuesta inicial que se buscaba desde la dirección.

⁴ Concepción cristalizada y banal de un personaje, una situación o una improvisación. (Pavis, 1998:182)

En este sentido la nueva conformación espacial también contribuyó a situar el espectáculo en esta contemporaneidad, dándole posibilidades de establecer una relación sobre las cuestiones de género actuales y que el material escénico no quedara instalado como una pieza histórica.

Paralelamente, se comenzó la investigación sobre la creación de un imaginario a través de imágenes que enriqueciera la propuesta simbólico-metafórica tanto de parte de la dirección como de la actuación. También se llevó una bitácora sobre el proceso creativo, una transcripción personal que registrara lo que iba haciendo y también sobre las sensaciones y emociones que iban surgiendo, además del material digital.

El lugar del espectador como gestor del espacio

El público, el espectador ya no iba a estar frente al espacio escénico⁵, sino dentro del mismo, tomando el té en un living de un departamento de la Ciudad de Buenos Aires. Un nuevo espacio escénico que se trasladaba del espacio teatral convencional. "...cuando se trabaja en un espacio que parece no favorecer la instalación del espectáculo y, sin embargo, se puede lograr un acuerdo entre ambos, es cuando seguramente se producirá lo que se puede calificar de hallazgo." (Javier; 2004:8). Esto exigiría nuevos desafíos actorales.

Objetividad – Subjetividad. Las dificultades inherentes a esta situación

Todo el tránsito y la transmisión escrita de esta experiencia versa alrededor de esta cuestión. Esta situación nueva presentó algunas tensiones en este proceso de investigación que resultaron en un recorrido creativo constante entre acercamiento y alejamiento de los dos roles. Es en el transcurso de los ensayos donde el artista hace, donde produce sin juzgarse. ¿Pero qué sucede cuando todo el proceso de construcción gira alrededor de la misma persona?

A lo largo de este trabajo han sido las necesidades actorales las que han estado en primer plano, tanto en lo relativo a la investigación y a las modificaciones sobre el texto dramático que tuvieron incidencia en la historia o fábula, como en las intertextualidades. Las propuestas de la dirección tenían que ser revisadas a posteriori para verificar si eran factibles en la praxis para la actuación, porque el riesgo siempre era que se transformaran en elucubraciones teóricas innecesarias para la actriz.

⁵ Es el espacio real donde se mueven los actores, tanto si lo hacen en el escenario propiamente dicho como entre el público. (Pavis;1998;175)

La percepción sobre del material: prejuicios y mirada crítica

Observando los videos que se iban grabando, lo primero que surgía era una visión negativamente prejuiciosa sobre el propio trabajo. Si bien ver la propia imagen es algo a lo que los medios digitales actuales nos tienen acostumbrados, estas circunstancias de ensayo -y la mirada más inquisidora que se asumía desde la dirección- hacían que el trabajo actoral se viera desvalorizado, con falencias, sin lograr descubrir el lado creativo del proceso. Esta dinámica para trabajar la dirección (la observación para luego poder tomar decisiones) generó inconvenientes no previstos.

La mirada distanciada porta necesariamente una crítica. La cuestión era en qué medida esta se transforma en censura o prejuicio, en una represión de la expresión y de la confianza en sí.

El ojo de la cámara ¿El interlocutor?

La cámara de video se fue transformando en un elemento disruptor en los ensayos. “El ojo de la cámara no es algo insoslayable, es algo presente y lo más parecido al público.” Este fragmento de la bitácora permite plantear esta cuestión: ¿Cómo hacer para no actuar para la cámara? Era imprescindible para los registros, pero a medida que pasaban los ensayos se fue convirtiendo en una presencia que parecía opinar y jugaba como un único espectador. Por otra parte, el conocimiento de que la filmación sería vista a posteriori hacía de la cámara el centro de la actuación. Se tomó conciencia de la ausencia de otra referencia externa: no existía otro destinatario. Faltaba un referente externo a quien hablarle, con quien establecer un diálogo durante el monólogo. Fue necesario resignificar e inventar al interlocutor.

El espacio, el público y el presente actoral

La propuesta final del espectáculo sería dentro de mi propio hogar y estaría circunscripta al living, la cocina y eventualmente el baño. La convocatoria al público se haría a través de una invitación a tomar el té en la casa de Clitemnestra: *Un té con Clité*. Ninguna distancia entre el espectador y la actriz.

¿Cómo se actúa teatralmente dentro de este ámbito que es cotidiano y propio? ¿En qué lugar físico se sitúa el espectador? ¿Cómo es esa relación con un interlocutor tan cercano? No sólo si era más o menos teatralista la propuesta de puesta o de la actuación, sino porque esa actuación cotidiana se empezaba a cerrar dentro de sí y a perder peso expresivo. Como consecuencia lógica de esto la voz no se proyectaba en el espacio, transformándose en una palabra absolutamente coloquial, sin intencionalidades, donde el cuerpo sólo permanecía sentado, sin acción dramática.

Ensayar en un espacio en el cual se desarrollan las actividades cotidianas con objetos propios generaba un mundo de excesiva relajación, al punto tal de dejar de lado la experiencia teatral, olvidando de que se trataba de un espectáculo donde tenía que estar en juego el mundo interno, y ser expresado de manera reducida. No se trataba solamente de un transcurrir y decir el texto sabido de memoria y desestructurado, sino que toda esa interioridad tenía que estar presente y que era preciso construir. La actividad que llevaba la línea de acción estaba basada en tomar el té y esta acción iba a estar necesariamente en primer lugar, pero con todo ese bagaje íntimo que había encontrado a lo largo de los ensayos.

Joseph Danan dice que “Dicha acción no existe sino en el presente, esto quiere decir que no hay una representación de una acción que se desarrolla en otro lugar, en otro tiempo. Esta acción existe en sí y por ella misma” (Danan 2016:13). Ese presente que menciona el autor era la meta en esta investigación.

Otras problemáticas: La dificultad de repetir y el cansancio frente a los ensayos

Cuando ya se tenía un itinerario definido de lo que se quería hacer y expresar, cuando la actuación estaba encaminada hacia una dirección y se había logrado la readaptación a este nuevo espacio (aceptando esta propuesta diferente de trabajo), cuando estaba ya conformando un todo tendiente a generar un material que pudiera ser visto por el público, cuando el interlocutor dejó de ser un fantasma escondido detrás de la cámara para comenzar a tener definición tangible en la imaginación, empezaron las dificultades para recrear lo que se hacía de ensayo a ensayo.

⁶ “Movimiento contracorriente del naturalismo...(que) apuesta a favor de las reglas y las convenciones del juego.” (Pavis, 1998,436)

Más allá de mirar las filmaciones, de tomar fotos, de grabar las voces, fue todo un desafío poder fijar momentos y situaciones. La dificultad en precisar, recrear o repetir una o varias secuencias de acciones en el espacio entorpecía organizar un recorrido espacial fijo, ligado a la acción dramática.

Solamente en algunos segmentos del trabajo se consiguió establecer partituras de acciones para poder investigar en su repetición fija. La dirección decidió entonces tomar el espacio escénico sólo como eje organizador de todo el material escénico, y a partir de proponer zonas en las cuales desarrollar cada uno de los momentos se pudo establecer pautas de repetición y tener la posibilidad de cierta libertad de variaciones en la partitura de la acción, para poder adaptarse a las propuestas del espectador.

El trabajar con el propio cuerpo, sumado a la autocensura, generó dificultades vinculares con el material que se estaba creando por períodos largos. Fueron momentos de esterilidad y de total bloqueo en el aspecto creativo. Esto sumado a la sensación de exposición íntima que provoca este tipo de actuación en un ámbito propio, hizo que en muchas oportunidades se cuestionara la viabilidad de la investigación.

Conclusiones

Esta tesis fue dirigida por la Dra. Julia Lavatelli y la Dra. Lorena Verzero y aprobada en diciembre de 2019. Los miembros del jurado fueron: la Mg. Gabriela Pérez Cubas, la Mg. María Emilia Franchignoni y el Dr. Jorge Dubatti. Se adjunta un fragmento del dictamen del jurado:

“Para el Comité Evaluador la tesis realiza una valiosa contribución a la investigación en la práctica artística y específicamente sobre la experiencia de la actriz en la autodirección teatral... Realiza un aporte relevante en un campo de investigación emergente por lo que se le sugiere continuar en el desarrollo de producción de conocimiento en futuros trabajos artístico-académicos.” (Facultad de Arte. UNCPBA, 5 de Diciembre de 2019)

Este fue un proceso de exploración donde la práctica ha ido delimitando constantemente su desarrollo. La propuesta fue indagar acerca del proceso de autodirección en la elaboración de un espectáculo unipersonal sobre un texto de autor, en un contexto de investigación auto-etnográfica.

Consideramos que este punto es por lejos el tema fundamental de toda investigación artística: que esos saberes tácitos que operan en el artista se puedan hacer conscientes para poder comunicarlos. Históricamente los artistas hemos sido resistentes para llevar esos conocimientos a la conciencia. Por esta resistencia hay que ser cuidadoso en encontrar la manera de hacer consciente la práctica artística.



Fotos: Andrea Zaveroni

Bibliografía

Alvarez, Adriana (2014) Clitemnestra y la construcción de un discurso en dos obras de Marguerite Yourcenar: Clytemnestre ou le crime y Electre ou la chute des masques: Las palabras inscriptas en el cuerpo de una mujer con voz propia. [En línea] Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1147/te.1147.pdf> - 22-02-2019

Argüello Pitt, Cipriano (2016). Dramaturgia de la dirección de escena. México D.F. Paso de Gato.

Danan, Joseph (2016). Entre teatro y performance: La cuestión del texto. Buenos Aires. Artes del Sur.

Dubatti, Jorge (2015) Apuntes de clase. Maestría UNICEN. Tandil

Dubatti, Jorge (2014). Filosofía del teatro III. C.A. de Buenos Aires. Atuel.

Fornoni, Ma. Victoria. (2019) El teatro unipersonal. <http://revistalavoragine.com.ar/el-teatro-unipersonal-por-maria-victoria-fornoni/>

Gerez Ambertín, Marta (2016). Venganza o culpa. Buenos Aires. Letra Viva.
Javier, Francisco (2004) Cuadernos de picadero. Cuaderno N° 4 - Instituto Nacional del Teatro. <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/29/4.pdf>. 10-06-2019

Lavatelli Julia (2009) Teoría teatral contemporánea. Tandil. UNCPBA

Lehmann, Hans Thies (2013). El teatro posdramático. México. Paso de Gato -CEN-DEAC

Pavis, Patrice. (1998). Diccionario del teatro. Barcelona. Paidós.

Segato, Rita (2003). Las estructuras elementales de la violencia. Bernal. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmes.

Trastoy, Beatriz (2005). El monólogo teatral y los ecos de la crisis argentina del 2000, <https://www.cecit.org.ar/publicaciones/rtc/21/27/>. 22-02-19

Trastoy, Beatriz (2015). Apuntes de clase. Maestría en Teatro. UNICEN. Tandil

Ubersfeld, Anne (2004). El diálogo teatral. Buenos Aires. Galerna.

Ubersfeld, Anne (2002). Diccionario de términos claves del análisis teatral. Buenos Aires. Galerna.

Yourcenar Marguerite (2013) Fuegos. Buenos Aires. Taurus – Alfaguara.

