

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Minoridad y forma en *Yvonne, princesa de Borgoña*, de Witold Gombrowicz

Valeria Victoria Araya*

La obra dramática de Witold Gombrowicz puede ser leída como un proyecto estético que problematiza la noción de “forma”, al instalar una concepción del sujeto eminentemente teatral, el cual se encontraría condenado a “actuar” en los límites de la máscara social y su falsedad constitutiva. Se trataría del hombre como productor de formas, como su esclavo, el hombre no auténtico. Es en *Yvonne, princesa de Borgoña* (1938), su primera obra, en que se evidencia aquella crisis de la idea de forma, esta preocupación por la imposibilidad de la representación, cuya consideración podría resultar relevante al ejercicio de la dirección teatral.

Nos interesa en particular la figura deforme de la princesa Yvonne, cuya definición escénica aparece entre la ausencia y la falta de forma. Este personaje central es un problema conceptual y escénico, es decir, estético, a partir del cual creemos que es posible explorar la noción de *teatro menor*, concepto desarrollado por Giles Deleuze en *Un manifiesto menos*, a propósito de la obra de Carmelo Bene. En este sentido, para liberar una nueva potencialidad del teatro, Deleuze (2003) propone como operación fundamental la sustracción o amputación de todo aquello que constituya un elemento de poder, en cualquier nivel de la expresión y la representación. Es en este momento en que el “actor deja de ser el actor” (p. 81) y se abre a nuevas posibilidades de interpretación ya fuera de la (re)presentación.

De acuerdo con lo anterior, el objetivo de esta ponencia es explorar el posible funcionamiento de un movimiento sustractivo, como operación de minorización señalada por Deleuze, en *Yvonne*. Para esto, retomaremos algunas ideas señaladas por David Lapoujade en *Las existencias menores* (2018), quien destaca la potencialidad de aquellos acontecimientos que, frágiles en apariencia, provocan una expansión de la realidad (p. 56). A partir de la lectura de los procedimientos estético-teatrales en los diversos planos del espacio-tiempo, la corporalidad y la palabra escénica que

* IIT-DAD-UNA
vikaraya@gmail.com

operan en esta pieza dramática, se propone explorar los alcances y los límites de este modo de ser-estar desprovista de forma(s) de Yvonne y el consecuente problema estético que representa. Así, ¿es posible leer en Gombrowicz las huellas de este proceso de minorización teatral? ¿Qué elementos nos permiten cuestionar la idea de forma en el teatro, en tanto crítica a las formas representacionales del poder?

I. De las formas

En *Crítica y clínica*, Deleuze (1996) reflexiona acerca de la vinculación entre la literatura y la vida, a partir precisamente de su lectura de Gombrowicz. Dice: “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado (...)” (p. 12). Este desborde de toda forma en la obra del autor sin duda puede leerse como expresión de una literatura menor, en que la forma viva nunca acaba, no termina de madurar, se encuentra siempre en curso.

Yvonne, princesa de Borgoña (1938), su primera y más reconocida obra teatral, puede ser comprendida como una indagación en torno a su principal preocupación estética: la cuestión de la inmadurez como experiencia fundamental de la vida y el arte, en rechazo a todo aquello encerrado o clausurado por una forma, por una máscara construida o heredada, cuya caída inevitablemente debiera suceder sin reparación alguna. Para este propósito, y como lector de Shakespeare, las formas clásicas del teatro fueron revisitadas como potencias para poner en juego el descentramiento de la forma.

En esta pieza se desarrolla la historia de una familia noble, cuyos rituales cortesanos se reconfiguran con la irrupción de Yvonne. Con el personaje de la posible futura princesa se dispara toda formalización esperada y en su aparente insustancialidad comienza el proceso de descomposición de los elementos que operan en la obra. De este modo, el problema del estatuto del personaje encuentra aquí un punto de inflexión, al no poder definir en límites representacionales al protagonista. Es por esto que la cuestión de cómo es la princesa, se convierte en un problema dramático, una interrogante a resolver desde la dirección, la actuación y todos los niveles que configuran una puesta en escena, debido a que Yvonne, no tiene forma.

La negación de una definición elemental de personaje, característica cuyas referencias podrían responder a distintas convenciones, no es en este caso una falta o un vacío, sino más bien una función positiva que transformará en cada acto las totalidades simbólicas de ese universo. Lo importante es que la futura princesa de Borgoña expresa una carencia, la que se irá modelando y transformando a los ojos de quien la mire. En el primer acto, es su familia quien la presenta, poniendo en duda su vitalidad.

TIA I - ¡Es una desgracia! Hay en ella algún defecto orgánico. Tiene la sangre demasiado perezosa.

TIA II - Esto le provoca inflamaciones en invierno y úlceras en verano. En otoño tiene catarro y en primavera jaqueca.

TIA I - Los médicos dicen que si se animara un poco, si estuviera un poco más alegre, la sangre fluiría más rápida y los achaques desaparecerían (Gombrowicz, 2018, p. 21).

A Yvonne, le falta ánimo; esto nos recuerda a la antigua comedia de humores de la época shakesperiana, basada en la concepción médica de cuatro humores que rigen la conducta humana y que determinaban la creación de personajes en función de un humor que marcaría sus comportamientos (Pavis, 1984, p. 71). La primera apreciación que podemos realizar acerca de este personaje se relaciona con un cuerpo defectuoso, que nunca logrará inscribirse en la forma cortesana y sus rituales. Al inicio de la pieza, un comentario de Gombrowicz (2018) publicado junto a las “Indicaciones sobre la actuación y la dirección”, destaca la acción particular de este personaje: “[...] Su descomposición biológica suscita peligrosas asociaciones, y recuerda a todo el mundo las carencias y defectos propios y ajenos” (p.13). Pero esta falta de Yvonne es solo aparente, puesto que configura la acción de la obra y moldea el discurso teatral desde una concepción crítica.

Una característica de la minoridad es propiciar una fuerza capaz de suscitar nuevos sentidos, a partir de la eliminación de elementos; para Deleuze (2003) se trataría de: “suprimir todo lo que constituye una lengua de poder; en la lengua y en los gestos, en la representación y en lo representado” (p. 86). La corte y los protocolos de la realeza quedan expuestos

a través de su presencia, cuya existencia no-codificada, y silenciosa, corrompe esa representación mayor, desenmascarando a su vez a cada personaje/forma de la familia.

Como decíamos, en la operación de minorización, la acción principal se caracteriza por ser sustractiva. Yvonne no tiene voz, no opina. Su discurso se constituye en el silencio, es decir, no habla. No se manifiesta a nivel gestual; no tiene rostro, ni se la presenta con cualidades femeninas, de mujer esperable al gusto de la corte: no es rica, ni bella, ni buena, ni nada. Tampoco se muestra interesada en respetar los modos propios de la realeza. Esta particularidad alertará al resto de los personajes y más tarde, los destruirá.

REINA- Hoy ha vuelto a quedarse callada durante toda la merienda. En el almuerzo también ha estado callada. Y también en el desayuno. Por lo demás, está callada todo el tiempo. ¿Qué pinta tiene todo esto y que pintamos nosotros ante este silencio? Felipe, al fin y al cabo hay que guardar las formas (Gombrowicz, 2018).

Este es el conflicto principal que pone en funcionamiento la obra, conservar o destruir la(s) forma(s). Yvonne, como personaje inmaduro, encuentra su fuerza en la falta de forma(s) del poder que aquí se despliega contra los rituales monárquicos, los gestos del decoro. Ella es un cuerpo amorfo, de modo que se convierte inevitablemente en un problema conceptual y escénico. En esta amputación de elementos que configuran al personaje, se desata una fuerza que hace estallar al drama, dislocándolo de sus variaciones prototípicas. En los hombres de la corte que se presentan en el primer acto, Felipe y Cipriano, despierta violencia:

EL PRÍNCIPE- (...) ¿sabe qué pasa? Que cuando uno la ve a usted, le vienen ganas a uno de usarla para algo. Por ejemplo, de echarle un lazo y hacerla correr o usarla de repartidora de leche o de clavarle un alfiler o de burlarse de usted. Usted enerva ¿comprende? Usted es como el rojo que enfurece al toro, usted es una provocación (Gombrowicz, 2018).

Las reacciones que produce Yvonne adquieren múltiples dimensiones, en general vinculadas con el deseo y el exceso. Es la presencia del “adefesio” -así es como la corte denomina a Yvonne- la que irá vaciando, descolocando la identidad de los personajes, revelando algo patético: las

mujeres de la corte, corrompidas por su presencia, se comportan de manera extraña, quieren parecerse a ella, por lo menos en su ridículo.

ISABEL- (avergonzada) Majestad...

LA REINA- No paras de hacer monerías. Desde que esa... esa... infeliz ha aparecido en la corte, todas las damas no paran de hacer monerías (Gombrowicz, 2018, p. 57).

A partir de la irrupción de Yvonne, entendida como una “falla orgánica” en la corte, podemos considerarla amputada de su individuación como principio estable, es decir, como futura princesa; esto transforma al resto de los personajes y sus líneas de acción adquieren nuevas direcciones. La operación crítica que se pone en juego consiste tanto en suprimir los elementos estables, como en poner todo en variación continua y transponerlo en menor (Deleuze, 2003, p. 88). Aquí, la transposición minorizante coloca a Yvonne como principal operadora de este proceso, en el que discurre la risa como otra variación permanente, que en tono de farsa soporta el ridículo y el exceso.

El casamiento de Felipe e Yvonne que se anuncia en el primer acto como “broma colosal”, estructura una trama simple de engaños y enredos. Pero es la amputación de las cualidades esperables de Yvonne, la que desata movimientos inesperados. Si consideramos que en la variación lo que cuenta son las relaciones de velocidad o de lentitud a lo largo de una línea de transformación (Deleuze, 2003, p. 92), podríamos decir que la línea de acción de Felipe –el príncipe– se desarrolla de manera estable, predecible; en tanto que el conflicto de tipo amoroso, luego existencial, es continuo y se resuelve con el intento de restablecer el orden, comprometiéndose con otra dama de la corte.

EL PRÍNCIPE- Yvonne, tengo que hacerte una confesión. Justo hace un momento te he engañado con Isabel. Ya no eres mi prometida. Lo siento mucho, pero no lo puedo remediar (...) perdona que te lo anuncie de esta manera, con esta ligereza, pero he decidido aprovechar cierta facilidad que de pronto ha aparecido en la naturaleza gracias a ti [...] (Gombrowicz, 2018, p. 63).

Sin embargo, otras variaciones que impulsa Yvonne en tanto agente desestabilizador, aumentan su velocidad hacia el desenmascaramiento. La presencia “sin poder” de la protagonista resulta insoportable, en todos los personajes desata algún tipo de exceso, rompiendo la continuidad de sus acciones. Este proceso Deleuze lo describe como un fenómeno que ocurre en un tránsito, es allí “en el medio es donde se encuentra el devenir, la velocidad, el torbellino” (Deleuze, 2003, p. 82). Hacia el tercer acto, definitivamente todos destruyen sus formas. En el caso de la reina, se devela su oficio de poeta que mantiene a escondidas, ahora trastornada por las similitudes que encuentra entre la deforme Yvonne y su poesía:

LA REINA: (...) cuando miras a Yvonne ¿no se te ocurre nada? ¿No te viene nada a la cabeza? Ciertas asociaciones... ¿Su manera de andar; por ejemplo? ¿Su nariz? ¿Su mirada y en general toda su manera de ser? ¿No te recuerda...nada? ¿No piensas que alguien malintencionado podría asociarla con... con... con esos poemas míos, en los que quizá haya puesto demasiada poesía... mi poesía... mi poesía íntima? (Gombrowicz, 2018, p. 58).

Llegado este momento, no importa tanto lo que ella es en un sentido hamletiano, sino su modo de existencia particular, que se deforma según la mirada de un otro que a su vez, se ve transformado por ella. La línea de acción desencadenada por Yvonne se precipita y su manifestación resulta insoportable. Ella podría ser lo que David Lapoujade (2018) denomina un personaje de la reducción, cuya característica principal es obrar como un espejo “intensificador de la experiencia” (p. 45), develando aquellos rasgos ocultos de los personajes que ellos mismos no ven, o que han dejado de ver. Al igual que la sustracción deleuziana, la reducción se vincula justamente con “hacer ver de otro modo”. Así, el desvío del comportamiento esperado en los límites estereotípicos de los personajes se intensifica:

LA REINA- ¿tengo que ir toda despeinada? ¡Oh, oh, oh! ¡Eso podría delatarte! Si alguien te sorprende con esos pelos revueltos... deja de hablar sola. Seguro que ella también habla sola. Margarita, deja de hablar sola. Eso podría delatarte (se mira en el espejo) Oh, me ha sorprendido este espejo. Tengo que sacar a relucir toda la fealdad de mis rasgos, solo entonces estaré preparada. Deja de hablar sola. Alguien te puede oír. No puedo dejar de hablar sola. ¿Será que todos los asesinos hablan solos antes de matar? [...] (Gombrowicz, 2018, p. 77).

La reina ensaya frente al espejo algunos versos y un plan de envenenamiento. La sola presencia de Yvonne es tan perturbadora e inadecuada, que cada personaje elabora un plan para matar a la “sin forma”. De esta manera, aniquilar a la futura princesa será la acción del cuarto y último acto. Mientras el padre enuncia que matar a “la Boba” no sería un problema mayor, asistimos al desenmascaramiento femicida del rey, cuya memoria desatada por Yvonne trae a la luz el lado oscuro del monarca.

LA REINA- ¿La has asfixiado? ¿A Yvonne?

REY- Estúpida. No a Yvonne, pero todo eso da igual. No a Yvonne sino a otra. Ya hace mucho. Ahora ya ves de lo que soy capaz. Al lado de mis pecados tus vergonzosos y estúpidos versos no son nada. La maté a ella y ahora mataré a la boba. A la boba también la mataré (Gombrowicz, 2018, p. 78).

La supresión de Yvonne como figura de poder provoca líneas de acción relacionadas con el exceso y la violencia, por lo que para conservar las formas y guardar la imagen de la corte, la familia decide aniquilar ese ‘otro’ que es Yvonne. Su presencia rompe las formas y la corte, en ningún caso, aceptaría sin resistencia. Para este momento, “matar a la futura princesa” resulta un desvío, una variación respecto del contrato inicial, el casamiento. El desvarío del príncipe, que juega a transgredir lo esperable comprometiéndose con Yvonne, las cortesanas burlonas, empáticas más tarde, la reina poeta y el rey femicida, son algunas de las rupturas expuestas por este personaje. Su irrupción resulta lo que Lapoujade (2018) comprende como un acontecimiento: un suceso que transforma el modo de ser de los otros; los personajes ya no se pueden considerar los mismos, se ha producido la inversión del punto de vista (p. 53). En este sentido, la ausencia de características estables en este personaje dinamiza el vínculo con cada integrante de la familia. No ya por oposición o exaltación de un conflicto, sino más bien por el espejo que hace existir en cada uno, “una nueva dimensión de sí mismo”.

II. Yvonne, en escena

Señala Deleuze (2003) que la escritura no es literaria ni teatral, la distinción de aquello escrito para ser actuado o para ser leído, no tendría

sentido en tanto que lo importante es que la escritura sea operatoria (p. 88). Debido a esto, poner en juego el texto en la materialidad escénica concreta exige nuevas superposiciones, supresiones y desplazamientos; es decir, re-configurar la acción crítica implicaría volver a operar sobre el texto desde el trabajo específico de cada elemento teatral en escena. Los componentes de la lengua y el habla, no pueden tratarse disociados de aquellos no lingüísticos: gestos, objetos, acciones, variables exteriores (p. 90). Es aquí en donde aparece la necesidad de construir un continuo entre la dramaturgia y la puesta en escena para poner en funcionamiento la acción minorizante.

La idea de que Yvonne es el drama de la forma implica considerar, por lo menos dos sentidos simultáneos del término; la distinción entre forma como principio organizador de la materia y al mismo tiempo, lo formal, como principio de estructuración de las formas (Lapoujade, 2018, p. 15), para establecer una arquitectónica, una máquina, un animal (Deleuze, 1978, p. 17). Aparece aquí el hombre de teatro como operador (Deleuze, 2003, p. 77) independientemente de su lugar como autor, actor, actriz, director deberá accionar para desviar esa fuerza, para atentar contra la representación y transformar de manera constante la escena en construcción.

Desde una perspectiva de la Filosofía del Teatro¹, el trabajo específico sobre la poiesis es el que consideramos crítico en la puesta de esta obra. Este nivel del acontecimiento escénico, que involucra tanto la acción de crear -la fabricación- como el objeto creado -lo fabricado- se configura a partir de la acción corporal. Un cuerpo poético con características singulares, distinto al cuerpo cotidiano. Yvonne, como artífice de la idea de forma en Gombrowicz, expone ese impedimento continuo, un cuerpo interponiéndose a otro y a sí mismo, cuyo devenir sostiene un desequilibrio positivo (Deleuze, 2003, p. 91) que destruye los contornos.

Así, regresa el siempre presente problema del teatro, un cuerpo en escena. Un cuerpo en escena que actúa, que performa, que vive de un modo efímero en ese espacio -un tiempo otro. La pregunta por su modo de existencia nos enfrenta con lo real -distinto al verosímil ficcional- del teatro. Un cuerpo, una cosa. Observa Lapoujade (2018): "El cuerpo propio es la primera de las cosas en la medida que se mantiene y nos hunde en

¹ Comprende al hecho teatral como un acontecimiento que se constituye en tres niveles: el convivio, la *poesis* y la expectación (Dubatti, 2011, p. 33).

el mundo. Con el cuerpo, entramos en el mundo de las cosas” (p. 17) y el problema dramático, la operación crítica completa (Deleuze, 2003, p. 88) se actualiza también en el proceso vivo; en la exploración actoral como un cuerpo que habla, un cuerpo que acciona y que es fundamento a la vez de la vida escénica.

III. De la risa

La acción positiva de producir un sentido esquivo a la forma del decoro, los gestos de la corte, se irá transformando en la interacción de distintas variables. Una de ellas configura el tono de la exageración y el ridículo; el enredo en situaciones cómicas funciona como otro operador en la metamorfosis desatada Yvonne. El desplazamiento del canon teatral occidental, el drama shakesperiano al que toma como referencia y modelo mayor, el mundo palaciego, las formas anquilosadas y ostentosas de los rituales cortesanos, se deforman con algunos procedimientos propios de la comedia. Género antiguo que se ha desarrollado entre las formas de representación populares, en el que prevalece el cuerpo como testigo de sus variaciones. El problema de la familia real con sus personajes esperables: reyes, un príncipe, damas y nobles, más un personaje inadecuado.

Existe, en el conflicto de tipo amoroso propio del género, con Inocencio como enamorado de Yvonne, la exposición del código con el que opera la obra:

EL PRÍNCIPE- ¿Usted? ¿Usted...la quiere?

CIRILO- ¡Maldita sea!

EL CHAMBELAN- ¡Va-ya-far-sa!

EL PRÍNCIPE- Me acaba de romper el corazón, señor. De golpe, la cosa se ha puesto seria. ¿No sé si conoce esos repentinos cambios de la risa a la seriedad? Hay incluso, algo sagrado en ello [...] (Gombrowicz, 2018, p. 43).

El cruce entre lo serio y lo risible, es propio del subgénero enunciado. Personajes típicos envueltos en una serie de situaciones cómicas, bajo la convención del chiste, de un humor grueso y poco refinado (Pavis, 1998,



p. 218). A las variaciones impulsadas por el elemento desestabilizador expuesto anteriormente, la farsa podría funcionar como otra variable operadora en el proceso de transposición. La pregunta acerca de cómo minorizar para desprender devenires en contra de las formas consagradas del teatro (Deleuze, 2003, p. 83) encuentra en la comedia, una potencia. Como discurso menor de la comedia, la farsa despliega su fuerza activa presentando ridiculizable un discurso dominante; en contra del dogma, la risa, porque nada es tan serio como para no poder burlarse. El juego en torno a cómo matar a Yvonne hacia finales del tercer acto, en el que el rey señala que deberá ser una muerte “desde lo alto”, funciona como burla y transgresión al canon en el cual el universo palaciego siempre se alimenta de muertes familiares, la tragedia.

REY- Cállate tonta, se hará... ¿piensas que lo haría de una forma tan baja como tú...? No, no, yo la mataré desde arriba, con altivez, con pompa, con majestuosidad pero de una forma tan idiota que nadie sospechará nada. Ja, ja, Margarita, hay que matar desde arriba, no desde abajo. Antes que nada, aséate un poco, pareces una loca (Gombrowicz, 2018, p. 79)

La comedia, tradición de “lo bajo” desde la definición aristotélica, permite aquí mediante sus códigos, desenmascarar a la corte en la precariedad de sus cimientos. El final de la pieza, restaurador del orden, se relaciona con las convenciones del género que participa al mismo tiempo de esta operación crítica. La muerte de Yvonne será en una cena, se ahogará con una espina de pescado y cuando todos confirmen que la amorfa ha muerto, volverán los gestos protocolares indicados para dar sepulcro a quien transgredió, en apariencia sin hacer nada, los modos aristocráticos.

LA REINA- Arrodíllate, Felipe. Hay que arrodillarse, hijo. Es lo que hay que hacer.

El REY- ¡Deprisa! No puedes quedarte de pie tú solo, cuando todos estamos arrodillados.

(El príncipe se arrodilla) (Gombrowicz, 2018, p. 92)

Consideramos que la indeterminación de Yvonne es una potencia para el trabajo de creación en general. En su cualidad de imperceptible,

ella se transforma y es interpretada a la medida de las carencias o desvíos de los otros. Como señala Deleuze (1996) devenir no es alcanzar una forma sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad, de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula (p. 12). Extranjera en su propia lengua, la única réplica que el personaje Yvonne enuncia en toda la obra, denuncia la inutilidad y el aburrimiento que provoca existir y habitar el mundo, en una máscara, monótona y falsa: “Es un círculo, todo el mundo, siempre...todo, siempre...siempre igual” (Gombrowicz, 2018, p. 34).

El teatro menor, habilita la posibilidad de instaurar un lenguaje teatral propio en contra de las formas canónicas y establecidas. Quedará a cada hacedor teatral, ofrecer otras lecturas para una exploración singular, otras puertas de acceso, desplazando los sentidos aprendidos y heredados de un campo teatral cuyo cuestionamiento constante, merece el trayecto de buscarse en el desierto propio, para una ficción por inventar.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2003). *Un manifiesto menos*. En Gilles Deleuze y Carmelo Bene, *Superposiciones*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Dubatti, J. (2020). *Filosofía del teatro en Argentina. Fundamentos y Corolarios. Artes, la Revista*. En línea en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5695729.pdf>. Consultado en diciembre 2020.
- Gombrowicz, W. (2018) *Yvonne, princesa de Borgoña*. En *Teatro Completo*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Tomo I (A-K). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.