

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.



Escena y materialidad. Apuntes sobre el teatro de Juan Pablo Gómez

Daiana González*

La presente ponencia retoma algunos problemas planteados en trabajos anteriores que giraban particularmente en torno a la “producción de sentido actoral”. Esta noción, acuñada en un artículo publicado a principios de la década del 2000 por Alejandro Catalán -actor, director y formador de actores- describe un tipo de práctica escénica que se asienta en el imaginario actoral como punto de partida para la creación del acontecimiento teatral y cuya puesta en funcionamiento, a mi parecer puede apreciarse cada vez más en el actual teatro argentino.

En esta ocasión propongo volver sobre esta práctica desde la perspectiva de la dirección teatral, tomando como caso al director Juan Pablo Gómez. Con este objetivo, voy a analizar un corpus de tres de sus obras, dos producidas por la compañía Un hueco, de la que Gómez forma parte, y una producida por el Teatro Nacional Cervantes: *Un hueco*, *Prueba y error* y *Un domingo en familia*.

Me interesa observar el modo en que los trabajos de Juan Pablo Gómez son concebidas las relaciones entre la dramaturgia, la dirección, la actuación y la expectación, entendiendo que en la configuración de todas ellas (convencionalmente pensadas por separado, como elementos a ser ensamblados en una producción) no solo se evidencia una desautomatización del rol y el quehacer del director, pensado en el sentido clásico del término, sino también el desarrollo colectivo de un lenguaje escénico singular que concibe la escena como una modulación de lo real en la que se reconfiguran constantemente todas esas prácticas. En el desarrollo de ese lenguaje singular cobra especial importancia la dimensión material de las prácticas involucradas en la escena, dimensión que puede ser observada a partir de las nociones de experiencia, dispositivo y producción de sentido actoral.

En estos primeros apuntes sobre el teatro de Juan Pablo Gómez retomamos la noción “producción de sentido actoral” acuñada por Alejandro Catalán, para pensar su labor como director dado que consideramos

* Universidad Nacional de General Sarmiento
daianagonzalez@gmail.com

que como práctica no agota sus posibilidades de acción en el campo de la actuación. Es evidente que logra inmiscuirse en otras actividades relativas a la escena como la dramaturgia, la escenografía, el vestuario, la iluminación o la dirección. Lo relevante de esta noción es que habilita el desmontaje de conceptos, roles, prácticas y procedimientos cristalizados en el campo teatral.

De manera general podemos señalar que la “producción de sentido actoral” se desarrolla en los años 80, en nuestro país, con el surgimiento del teatro under y la aparición de un nuevo tipo de actor que es pensado desde su cuerpo y de las posibilidades expresivas que de ese cuerpo emerge, posibilidades que son capaces de trastocar la práctica escénica. En esta línea, la producción de sentido actoral establece un modo particular de relacionarse con la producción de sentido, un trabajo que busca la autonomía de esa producción en el interior del acontecimiento escénico a través del reconocimiento del campo poético de los actores. Este hecho de alguna manera permite la configuración de un nuevo modo del hacer escénico.

En ese sentido y de acuerdo a lo planteado por el autor en su artículo “Producción de sentido actoral” (2001), junto con este nuevo actor irrumpe a fines de los 80 y principios de los 90, un tipo de director:

Este director no será un ‘puestista’; tampoco será un ‘creador’ [...] Su trabajo es el de intervenir en la situación escénica nominando lo singular y desalojando lo que cae en la representación. Esta ‘nominación de lo singular’ implica la identificación, selección, afirmación y desarrollo de lo que se presenta como el lenguaje de la obra en el trabajo con los actores (2001, p. 19).

Esta línea, nos resulta interesante porque de algún modo desarticula la concepción clásica del término director. Es decir, reconfigura su rol como voluntad o conciencia exterior generadora del sentido del devenir escénico, figura que tiende a convertirse en el referente de la obra, para pensarlo como una voluntad interior que actúa en seno mismo de la situación de creación escénica intentando capturar las singularidades que autónomamente allí se manifiestan, por ejemplo, en los ensayos. La tarea del director es atrapar esos momentos para montar con ellos una obra. Es un trabajo de dirección que experimenta con lo que acontece al interior de la escena misma. En palabras de Silvio Lang (2020): “la dirección escénica no es una jefatura ni un tutelaje de personas [...] la dirección hace consistir

la *investigación experimental autónoma* [...] es un plan de atención de las potencias y microacontecimientos que surgen en el proceso de creación” (sección II, párrafo 3).

En ese marco de trabajo inscribimos al director Juan Pablo Gómez¹ cuya capacidad para capturar y experimentar con las singularidades que se generan en el proceso de creación escénica hace posible el desarrollo de un lenguaje escénico singular, que en palabras de Gómez, concibe a la escena como “modulación de lo real” que puede entenderse como un evento que ocurre en una parte del tiempo y el espacio y que compartimos con otras personas. Pero que en él actúan fuerzas, energías, tensiones, cuerpos, objetos, imágenes que circulan, alteran y/o modifican los parámetros normales de ese acontecimiento.

En esta concepción del lenguaje, provista por el director, subyace la construcción de un dispositivo escénico que pretende reconfigurar la percepción que tenemos del hecho teatral. Este dispositivo, desde nuestra perspectiva, interviene desautomatizando los modos comunes o ideales de acceder y vincularnos con el teatro y el mundo, para poner en funcionamiento otro tipo de percepción que apele a la recuperación de contenidos de *verdadera experiencia*. Esta noción benjaminiana hace referencia a datos e imágenes que surgen en la memoria o en la percepción de manera inconsciente y fugaz; contenidos de experiencia que no han podido ser procesados ni fijados por la conciencia y que permanecen en discursos, objetos y cuerpos disponibles para su aprovechamiento en la escena (Ferreira, 2019). Esta categoría utilizada por Sandra Ferreira para abordar la dramaturgia de Ricardo Monti y de otros autores y directores de principios de los años ‘90, nos sirve para pensar que en la dirección de Gómez y en su modo de concebir la escena se apele a la construcción de dispositivos escénicos que funcionan como recuperadores de esos restos de *verdadera experiencia*, señalados por la autora, a partir del trabajo con la materialidad disponible en la escena.

Es por ello que dicha materialidad tiene un rol preponderante en las producciones de Gómez y observar sus trabajos desde esa dimensión cobra especial importancia. Con dimensión material de la escena, nos referimos

¹ Juan Pablo Gómez director, dramaturgo y docente. Cursó estudios en la carrera de Licenciatura en Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires. Se formó con maestros como Daniel Casablanca, Cristina Moreira, Pompeyo Audivert y Ricardo Bartís y se desempeñó en diversas áreas del teatro y el teatro físico hasta que comenzó a dedicarse a la dirección.

a las prácticas como la dramaturgia, la actuación, la dirección y la expectación y a cómo ellas se concretizan en el espacio y en el tiempo escénico. Es pensar la materialidad (textos, ideas, gestos, tonos, cuerpos, espacios, volúmenes, ritmos, objetos, etc.) como fundadora de lo que acontece en la escena. En esta dimensión, el dispositivo escénico une la red de relaciones que contiene todo ese espesor de signos diversos, se presenta como una estrategia para producir materialidad escénica cargada de sentidos. Como constructor de ese dispositivo “el director es el responsable de la combinatoria de todas las fuerzas o elementos de aquello que se produce en el escenario” (Bartís, 2003, p. 114).

Entonces en los dispositivos escénicos no sólo podemos observar como las prácticas antes mencionadas se sostienen, se relacionan y se reconfiguran de manera constante en las obras de Gómez sino que al mismo tiempo hace posible la recuperación de contenidos de *verdadera experiencia* en la escena. De la experimentación con la materialidad escénica y con la recuperación de restos experienciales resulta un modo particular de resistir o deconstruir el lugar y el trabajo asignado tradicionalmente al director. Se advierte un trabajo de dirección en el que “dirigir es producir una cantidad de relaciones, asociaciones, anudamientos de fuerzas o intensidades de pensamientos impensados materializándose” (Lang, 2020, sección II, párrafo 3).

En base a lo expuesto, proponemos observar tres de los trabajos de Gómez. Dos de ellos producidos con la compañía Un Hueco, de la que el director forma parte y la última producida por el Teatro Nacional Cervantes. Ellos son: *Un hueco*, *Prueba y error* y *Un domingo en familia*.

Un hueco (2009) y *Prueba y error* (2016) como acabamos de mencionar son dos obras producidas por la compañía Un hueco de la que Juan Pablo Gómez forma parte. Esta compañía surge en 2009 y fue fundada, además del director, por Patricio Aramburu, Nahuel Cano y Alejandro Hener. En ambas producciones Gómez participó como dramaturgo y director. Una constante que podemos destacar en estas obras es que la narrativa gira en torno a los vínculos interpersonales.

En la primera, tres amigos se reencuentran en el funeral del cuarto integrante de su grupo. La acción transcurre en el vestuario de un club donde se lleva a cabo el sepelio del fallecido. Es allí donde los tres personajes sacan a relucir su dolor por la pérdida acontecida pero también, sus frustraciones, sus enojos, sus miserias y silencios. Lo que tiene de intere-

sante *Un hueco* es que se desarrolla fuera del edificio “teatro”. Esto marca cierta posición de trabajo por parte del director, una forma de experimentar con el hecho escénico y las ideas fijadas previamente que rigen y rodean la convencionalidad del encuentro teatral. Pero presentar una obra por fuera del “teatro” no sólo propicia el desarrollo de un proceso de experimentación con el hecho teatral para el director y los actores sino, también, genera otro tipo de experiencia al espectador. De cierta manera ese ritual que implica ir al teatro se ve desestabilizado. El espectador se ve obligado a redefinir su concepción y/o imagen de lo que en primera instancia se pensaría como un espacio o una sala teatral. A partir de este momento, el dispositivo escénico se pone en funcionamiento o por lo menos aparece tímidamente.

El lugar elegido para desplegar *Un Hueco* fue el vestuario del Club Estrella de Maldonado en Palermo (CABA). El mismo presenta dimensiones estrechas, largos bancos de madera enfrentados y una ventana obstruida por un gran locker metálico en medio, por la que se filtra el sonido de los niños del club jugando y por la que apenas pasa la luz natural acentuando aún más la pequeñez del espacio. El vestuario del club y los elementos que lo componen imponen sus reglas, son una presencia más en la escena. Lejos de batallar con las características del espacio elegido, el director y los actores aprovechan cada rincón y juegan en él. Se pone en marcha un proceso de experimentación con lo que ese espacio pone a disposición. Allí se gestan una serie de acontecimientos que van dando forma a la obra.

La obra presenta algunos aspectos interesantes. En primer lugar, destacamos el juego con los fuera de campo habilitados por la puerta de entrada al vestuario y la puerta que da a los baños como el pasillo que se forma entre una de las paredes y el locker son una constante que permiten desatar el imaginario de los actores pero, también del espectador, que se ve obligado a reponer imaginariamente lo que sucede por fuera de su campo visual. De esta manera, el recurso del fuera de campo, que se hace posible dadas las características del espacio, es utilizado por los actores que logran tensionar el campo visible y lo que está oculto, producen singularidades imaginarias: microhistorias y personajes que no pasan desapercibidos para el espectador y adquieren un tipo de entidad; las mozas, los familiares incluso el muerto afectan al cuerpo actoral y se relacionan con ellos de manera especial.

En segundo lugar, la proximidad de los cuerpos en el espacio que ancla la relación de cercanía entre los personajes, del mismo modo se establece una relación cercana de los actores con los espectadores, ya que estos están a escasos metros de aquellos. Esa proximidad refuerza un contexto de intimidad que nos acerca al vínculos entre varones, las lógicas que allí se tejen y a la fragilidad de la masculinidad que los actores logran sacar a la luz a través de sus posturas, gestos y tonos al hablar, cuando sus personajes expían todos esos sentimientos que tenían reprimidos. El último aspecto es que desde lo actoral se logra desarticular ciertos gestos o ademanes que quizás inconscientemente mostramos frente a la muerte de un ser querido.

En ese pequeño hueco del club, el director logra intensificar la acción narrativa de la obra al ponerla en sincronía con el dispositivo escénico que construye a partir del espacio y los elementos allí presentes. La actuación no solo moldea ese espacio sino que es moldeada por él, es decir, se potencian mutuamente propiciando el desarrollo de singularidades escénicas. En ese marco, la acción narrativa muta y deja de ser solo el relato de tres amigos en un funeral lamentando una pérdida y abre las puertas a otras manifestaciones, a otras historias y personajes que pudieran aparecer.

Por otra parte en *Prueba y error*, el relato trata de un artista, Sergio Grey, divorciado y con una hija que intenta insertarse en el mundo del arte. La paternidad, la relación con su ex - mujer y con la pareja de ésta parecen no poder reconciliarse con su vocación. A esto se le suman los problemas matrimoniales de su hermana y su mejor amigo y el debate interno que presenta ante la posibilidad de realizarse artísticamente yendo en contra de sus principios. Aquí Gómez despliega un dispositivo escénico apoyado en la manipulación de la iluminación y los objetos, refuncionalizando el carácter técnico de ambos y explorando las posibilidades de ellos en la escena.

La puesta a primera vista se presenta de manera simple: un piso de madera, bancos del mismo material, trípodes con sus respectivos fresneles, una puerta móvil, un elenco coral y un pianista a cargo de la musicalización. Sin embargo, esta se complejiza cuando entran a escena los actores que ofician de “técnicos” encargados de las fuentes de luz, porque es a través de ellos que una serie de elementos dramáticos aparecen acen- tuados por el juego de claroscuros y temperaturas -hablando en términos de color- se despliegan. En este sentido, los tonos fríos que van desde el

azul al gris en los vestuarios de los actores y del tipo de luz que los ilumina de manera cenital, refuerza la imagen de dureza, decadencia y soledad de los personajes. No obstante, esta imagen se desvirtúa con los destellos de color en tonos rojos y rosas que apreciamos en el vestuario y en algunos de los elementos de la hija del protagonista y de su ex-esposa, tonos que parecieran remitir a una vitalidad, locura y furia, respectivamente, latentes en estos personajes. Otro elemento que habilita el juego con la temperatura del color es incidir en la percepción del espacio: el tono frío de las luces que manejan los “técnicos” alejan a los personajes, crean la ilusión de profundidad e introspección. Mientras que la iluminación de los fresneles fijos en tonos cálidos (mayor presencia de tonos anaranjados) crean la sensación de cercanía e intimidad, efecto que se da mayormente en los momentos en que el personaje de la niña aparece.

La iluminación, en este dispositivo escénico, también genera un cierto extrañamiento al ponernos en vinculación con efectos propios del lenguaje cinematográfico, como la creación de fundidos que abren y cierran planos -fragmentando el relato- o generando la sensación de un travelling al seguir a los actores por el espacio. Ambos procedimientos recortan y guían nuestra mirada pero a su vez la ponen en tensión al introducir estos recursos. Este aspecto cinematográfico que toma la puesta puede apreciarse, además, en la construcción del espacio en el que sucede la acción, el cual emula características de un set de filmación en el que los espectadores pueden ver lo que ocurre “detrás de cámara”. En todo momento, los espectadores observan como los “técnicos” de la iluminación hacen su trabajo, interactúan con los actores, llevan y traen los objetos haciendo evidente el artificio que hay detrás de la puesta.

En cuanto a los objetos, como la puerta y los bancos, no solo tienen la función de rellenar el espacio o cumplir una función puramente utilitaria; al igual que los personajes entran y salen de la escena, cambian de posición a través de la interacción con los actores y los “técnicos”, y modifican el espacio en cada desplazamiento. Su presencia como su manipulación entraña un pasaje de lo inerte a lo animado, condición que se intensifica bajo el trabajo con las fuentes de luz. Los objetos conviven y actúan con el cuerpo actoral, ambos forman parte de un mismo montaje, y, a la vez, parecen observar cada situación junto a los espectadores.

La construcción del dispositivo escénico en *Prueba y error* está sostenido en la manipulación de la iluminación y los objetos. Esto permite al di-

rector, no solo desmontar el carácter técnico de ambos sino la exploración y experimentación de dos campos cuyo potencial no radica en su función utilitaria sino en su valor como lenguaje.

Un domingo en familia (2019) es una obra producida por el Teatro Nacional Cervantes, escrita por la dramaturga Susana Torres Molina y dirigida por Gómez. El texto dramático de esta obra prioriza la reflexión sobre la militancia revolucionaria de los años '70 cuyo eje vertebral es el secuestro y desaparición del militante Roberto Quieto, hecho ocurrido en 1975. Este hecho se despliega dramáticamente a través de registros documentales, citas textuales de discursos, canciones y alusiones a figuras históricas como Perón o Firmenich. Estos elementos en el texto de Torres Molina se presentan de manera discontinua y fragmentaria pero eso no quita que el devenir causal del acontecimiento escénico que propone en su texto creen una unidad de sentido que fija la obra a la idea previamente pensada por la autora.

Sin embargo, en dirección contraria a lo que propone el texto dramático, el dispositivo escénico que produce el director está dispuesto para desarticular el soporte idealista que subyace al texto de la autora apostando a un dispositivo que aborde la reciente historia argentina mediante la sincronización de los sentidos. Es decir, el director se aventura a la creación de singularidades escénicas abriendo un abanico de lenguajes artísticos en la escena: música, actuación, vestuario, escenografía, dramaturgia, iluminación y las artes visuales. Todos ellos trabajan en pos de una experiencia que resignifique el texto de Torres Molina sin caer en lugares comunes. Así, la puesta de *Un domingo en familia*, mediante la experimentación con los diversos lenguajes artísticos, se revela de una manera diferente a lo planteado en el texto alejándose de las convenciones teatrales que siguen manteniendo la centralidad del texto dramático como aspecto a privilegiar a la hora de montar una obra.

En esta puesta, el dispositivo escénico nos sitúa frente a un espacio, un rectángulo cubierto de arena que pareciera emular un día en la playa pero tras eso hay algo más, los elementos de época como mesas, teléfonos, carpetas, radios o el vestuario del elenco parecieran ser los restos de una oficina de operaciones clandestina desenterrados de ese cajón de arena. El tono sepia utilizado en la iluminación es un refuerzo para esa imagen. En esta puesta, al igual que en *Prueba y error*, las fuentes de luz, no solo del equipo de luces, sino también la creada por proyección de imágenes es

relevante para crear los climas y microclimas que se dan a partir de lo que van narrando los actores.

La manipulación de objetos es otro procedimiento que se repite, pero esta vez con mayor claridad que en *Prueba error*. Aquí cuerpos y objetos se vuelven una unidad. La manipulación se da en el uso de careta para traer a escena discursos de personajes históricos (Perón, Firmenich) o la utilización de elementos ordinarios (teléfonos, botellas o vidrios, entre otros) para la creación de sonidos a partir de utilizarlos como elementos de percusión. En relación con esto, el cuerpo actoral no sólo se dispone a actuar sino que se convierte, también, en un instrumento musical: los aplausos, las respiraciones y los tonos al narrar se vuelven material sonoro. Todos estos elementos orquestados le dan dinamismo a la escena. En este dispositivo, lo actoral se ve realzado: los gestos y los movimientos adquieren otro tipo de proyección al conjugarse con el material que produce la iluminación, los objetos y lo musical.

Los diferentes lenguajes artísticos que el dispositivo escénico de Gómez pone en escena dialogan con el texto de Torres Molina. Juegan con él, lo desarmen y rearman, lo re-imaginan y desmontan de esa conciencia histórica que en él pervive para hacerlo parte de un dispositivo que nos acerca a la historia afectando nuestros cuerpos al ofrecer un tipo de percepción y experiencia que pone en sincronía nuestro aparato sensitivo.

En síntesis, lo que queremos mostrar con estas observaciones es que Juan Pablo Gómez desarrolla un tipo de dirección apoyada en la producción de sentido actoral, la cual permite el desarrollo de singularidades e intensidades al interior de la escena y en la construcción de dispositivos escénicos que no solo capturan esas manifestaciones sino que unen y re-actualizan las relaciones entre la dramaturgia, la dirección y la actuación e incluso con otros lenguajes. En este sentido, apreciamos que en paralelo al relato que pareciera guiar estas puestas, el director pone en funcionamiento el dispositivo escénico para desestructurar la acción narrativa. Es decir, las obras no sólo se sostienen en lo narrado sino que, junto a él, opera el dispositivo y los diversos elementos que lo componen en pos de desarticular su sentido primario y proveerle otros. En estos dispositivos se evidencia un tipo de experimentación que:

se engancha a determinados materiales y planos de composición que pueden transversalizar diferentes campos artísticos, así como desplazar

ese mismo campo, interseccionarlo con otros campos de otras prácticas y crear sus propias alianzas aberrantes. Esos desplazamientos y alianzas componen materialidades y hacen consistir prácticas o formas de hacer nuevas (Lang, 2020, sección I, párrafo 2).

En esta línea, estas producciones muestran un entramado de signos singular integrado por las diversas prácticas que aparecen y reaparecen materialmente llenando de nuevas significaciones a las obras. Estas son posibles, gracias a que el dispositivo escénico tiene el carácter de generar un cúmulo de datos e imágenes particulares por ser condensadores de experiencia cuya centralidad radica en abrir paso a un modo de acceder y vincularse con el mundo que trasciende a las ideas prefijadas que en él operan. Es un modo de acercamiento y conocimiento de la realidad en el que se privilegia la imagen por sobre la idea.

De esta manera, el director, a través del dispositivo escénico, logra abrir un campo de experimentación para que diferentes prácticas trabajen colaborativamente en la situación escénica y habiliten el surgimiento de imágenes que logren capturar, en principio, su experiencia individual con la materialidad de la escena pero que al mismo tiempo sea posible reconocer esa experiencia como algo colectivo haciendo del hecho teatral una experiencia que da cuenta del potencial de la materialidad de la escena por ser formuladora de imágenes en las que se condensa la “verdadera experiencia” (Ferreya, 2019, p. 195).

En esta línea, la vinculación del espectador con el dispositivo escénico tiene por objetivo deconstruir la mirada del espectador, pensar en nuevas formas de mirar y relacionarse con lo teatral. En cada uno de los dispositivos reseñados anteriormente, se busca implicar al espectador en una experiencia material en la cual cada elemento cobra relevancia como parte de la composición de las obras. En esa experiencia se apela a la capacidad mimética del espectador, facultad que todos poseemos y que nos permite no sólo reconocer sino, también, producir semejanzas (Benjamín, 1998). La condición igualadora que yace en la facultad mimética habilita al espectador obtener un lugar, al igual que el director, en la producción de sentidos.

Entonces, el dispositivo escénico implica al espectador no sólo como el que contempla sino, también en un rol de productor poniéndolo en igualdad con el director. El espectador está en posesión de un saber y no es dependiente del saber el artista, ambos comparten la capacidad de pro-

ducir imágenes. De este modo se borran las jerarquías, en relación a la producción de sentidos, entre artistas y espectadores dado que ambos detentan esa capacidad cuya base radica en el reconocimiento y producción de imágenes, en esa facultad de “asociar y disociar imágenes” de la que da cuenta el filósofo francés Jaques Racière en su famoso artículo “El espectador emancipado” (2010).

Referencias bibliográficas

- Bartís, R (2003). Sobre la dirección (I). En *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (pp. 115-123). Buenos Aires: Atuel.
- Benjamín, W (1998). La enseñanza de lo semejante. En *Para la crítica de la violencia y otros ensayos* (pp. 85-89). Madrid: Taurus.
- Catalán, A (2001). Producción de sentido actoral, *Teatro XXI*, 7 (12), 15-20.
- Ferreya, S (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: ediciones UNGS.
- Lang, S (2020). Performance: menos obras, más práctica, *Revista Anfibia*. En línea en: <http://revistaanfibia.com/ensayo/performance-menos-obras-mas-practicas/>. Consultado en septiembre 2020
- Rancière, J (2010). El espectador emancipado. En *El espectador emancipado* (pp. 9-28) Buenos Aires: Manantial.