

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 CIFYH 

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.



Formas y funciones del secreto en la producción de sentido actoral

Leilén Araudo*

Todo lo valioso debe mantenerse en secreto

Irène Némirovsky

El presente artículo se constituye a partir de una investigación mayor la cual problematiza, en un sentido amplio, la *producción de sentido actoral* como sistema de actuación específico dentro del cual la categoría de secreto¹ funcionaría, en esta lógica, como principio constructivo. Así, el mismo “da cuerpo y unidad a la obra, la atraviesa y la sostiene, [...] se expande, ya no da unidad a la obra, da unidad al sistema” (López Casanova, 2018; p.91). Haciéndolo extensible al campo específico de la escena, se trata aquí de una forma actoral que toma al secreto como procedimiento rector que otorga unidad a la actuación y, por consiguiente, al sistema actoral aquí abordado.

En este marco, partiendo de la categoría de actor productor,² el trabajo a continuación propone trazar una lectura posible de las formas y funciones del secreto en la situación de creación que el sistema de producción de sentido actoral establece. Se comprende por aquella situación de creación teatral el momento en que actor y director ponen en funcionamiento los elementos objetivos en el espacio escénico. Se sostiene que la construcción del relato y la actuación que lo sustenta instalan, desde las lógicas del secreto, un horizonte de sospechas que suspende la certeza de una revelación.

¹ Dada la vacancia que existe respecto a la categoría de secreto dentro del campo de la actuación, se apelará a coordenadas teóricas de otros campos disciplinarios con la consiguiente traducción al interior de las problemáticas escénicas.

² Retomando los aportes de Pavis la categoría de artista productor define, en principio, un ser-actor producto de una construcción artificial. Por su parte, Ferreyra y Rodríguez (2020) se valen de la categoría de “autor productor” de Walter Benjamin para pensar -en función de esa relación singular entre la materialidad del cuerpo y la producción de sentidos- aspectos de la actuación en Buenos Aires que en Benjamin aparece enunciada de manera marginal y que tiene un correlato actual en lo que Alejandro Catalán denomina *producción de sentido actoral*.

* IIT- UNA

leilenaraudo@gmail.com

Se trabajará con hacedores teatrales (Eugenio Soto, Sergio Boris, Ricardo Bartís y Bernardo Cappa, entre otros) vinculados específicamente, desde la actuación y la dirección, a la producción de sentido actoral. Se tomará para el caso entrevistas, apuntes de clases y de ensayo como territorio de reflexión sobre la propia práctica y sus procesos creativos de producción. Asimismo, se utilizará como ejemplo concreto la obra *Bufarra, carne a la parrilla* escrita y dirigida por Eugenio Soto.³

Perspectivas de la dirección escénica en la producción de sentido actoral

En el año 2001 el actor y director Alejandro Catalán publica el artículo denominado *producción de sentido actoral*. En él, que acuña el concepto para una línea original de actuación -formal e ideológica-, de desarrollo y expresión de una praxis que, carente de definiciones, comienza a expandirse en el campo experimental desde fines de 1980. La misma se consolida con la aparición de una dirección escénica en sintonía con esta modalidad de actuación: es el caso de Ricardo Bartís y el estreno de la obra *Postales argentinas* (1988) en el Sportivo Teatral. Este estudio emblemático de formación y producción se afirma como centro productor expansivo de esta teatralidad específica, formadora desde entonces, de actores y directores destacados de la escena nacional actual tales como Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Alejandro Catalán, Analía Couceyro, Rafael Spregelburd, Sergio Boris, Andrea Garrote, Eugenio Soto, Luis Machín, Bernardo Cappa, entre otros.

En palabras de Catalán la producción de sentido actoral define al actor en el vínculo con el director, y en ello, como “una voluntad escénica que desde el más estricto interior de la situación de creación teatral puede generar un sentido que se sostenga en la autonomía de su propia singularidad asumiendo como capacidad constitutiva la producción de devenir escénico” (2001, p.20). Se trata de una praxis de actuación centrada en el cuerpo del actor y dentro de la cual se localizan:

³ *Bufarra, carne a la parrilla* realizó funciones entre 2016 y 2019 en el patio del Teatro Espacio Polonia. Elenco: Martín Mir, Facundo Cardosi, Leilén Araudo, Leo Espindola y Darío Pianelli. Espacio escénico y diseño de luces: Félix Padrón. Diseño de vestuario: Lucía Scarseletta. Asistencia de Dirección: Mara Beger y Nerina Carunchio.

- la figura de un director cuya función será definir y potenciar un lenguaje propio de la obra a partir del trabajo con los actores afirmados en su nueva autonomía.
- una praxis de actuación ya no en función de elementos preexistentes -referentes textuales, voluntades extraescénicas- que lo legitiman al actor en su hacer, sino “actuar un lenguaje creado” (Catalán, 2001, p.17).
- un actor autónomo cuya potencia ya no reside “sólo en la diferencia con el referente sino en su capacidad de interiorización de la producción de narración, generada con procedimientos que trabajan en la inmanencia de la singularidad generada en situación escénica” (Catalán, 2001; p.17).

De esta forma se consolidan las bases teóricas para toda una línea posterior -reciente- de estudios teatrales que aquí se pretende continuar. En este marco, formular el secreto como principio constructivo en el sistema de producción de sentido actoral implicará considerar el mismo en varios planos.

Se partirá de la idea de que la construcción de la actuación propia de este sistema radica, necesariamente, en la relación que establece con la otredad -de cuerpos, objetos, textualidades, vincularidades y espacios que lo cercan-, anudado todo ello en el punto de vista.⁴ El mismo funciona como una categoría constitutiva, rectora de la praxis de actuación en tanto porta la cualidad específica de imponerse al actor productor como un ejercicio propio y permanente de la escena: la configuración imaginaria de una mirada real que todavía no existe (Rauschenberg, 2020). En este sentido, por ejemplo, la actriz Flor Dyszel expone en relación a la construcción del punto de vista en su propio hacer:

Cuando estoy entrenando y no existe esa mirada real siempre ubico un punto en el espacio (puede ser amplio, no necesariamente es un punto); un lugar desde donde yo supongo que estoy siendo vista y desde allí, me

⁴ En lo que respecta a esta noción este trabajo se vale de comentarios, registros de clase y entrevistas personales de los propios hacedores y hacedoras que, reunidos, dan cuenta de concepciones teóricas derivadas de la praxis efectivas a la producción de sentido actoral. Queda pendiente la recopilación y conformación de un glosario que reúna de forma sistemática y especializada este tipo de categorías, inherentes a la praxis objeto de este estudio.

organizo para actuar, para emitir mis fuerzas de actuación y disponerme plásticamente en relación a ese punto de vista. (Pessolano, 2019)

Se comprende, por tanto, como una concepción espacial actoral donde se sitúa una mirada de espectación real o de tipo hipotética -en el contexto de los ensayos y entrenamientos- que tiene por finalidad la fundación y organización de la trama de actuación específica de esta modalidad. En esta misma línea, Bartís (2003) lo sitúa, en principio, en el lugar que ocupa la mirada de dirección en tanto se hace cargo de la totalidad de la narración durante el tiempo de los ensayos hasta la constitución del lenguaje buscado.

Considerar el secreto como principio constructivo de esta modalidad específica de producción actoral echa luz, en principio, sobre un modo de relación entre la praxis de actuación y el punto de vista signado por fuerzas de tracción y manipulación, modo que se reduce, en definitiva, a la instauración y circulación de un secreto a jugar entre las partes. Así, en el territorio creativo de los ensayos, la dirección se sitúa como una mirada activa que, en conjunción con el elenco de actores, hace trama de la actuación y en ello, del relato. En el marco de la producción de sentido actoral se comprende por éste último aquel estatuto de ficción que se instala en la escena desde la praxis de actuación.

En este sentido, resulta de interés la definición de secreto que provee Paolo Fabbri en *Tácticas de los signos* (1995). Este semiólogo plantea el mismo como una puesta en valor, una escalada en aumento de significaciones que tiene por característica principal la continua movilidad de la información secreta. De tal forma, Fabbri define el secreto como aquel objeto de una puesta en valor alrededor de la cual giran dos sujetos:

Imaginemos por ejemplo que yo esté interesado en el hecho de que tú tengas un secreto y lo descubro. Algo que tu no quieres que se sepa. También tú estarás interesado en mi interés por ese secreto [...] Supongamos que lo descubro y tengo el interés estratégico de fingir que no me di cuenta de él y mantener secreta la circunstancia de que he descubierto tu secreto. Eso implica que te conducirás como si el hecho fuese secreto, te miraré sabiéndolo y por lo tanto, descubriendo todo lo que haces. Imaginemos que te das cuenta que me di cuenta: yo que te miraba a hurtadillas quedaré al descubierto. Te comportarás como antes pero sabiendo que te controlo, me darás indicios tales que harán ciertamente que semejante control no controle nada. (1995, p.15-16)

A tal efecto, el actor y director Bernardo Cappa repone para la escena esa puesta en valor como un partido de truco. Ante el primer signo que emite un actor, el espectador⁵ -el director en los ensayos- “debe responder, está obligado a producir un signo que por lo menos emparde en potencia a éste: es como si uno hubiera cantado truco, el otro tiene que decir quiero, no quiero o retrucar” (Ajaka, et al, 2015; p.19). De igual manera, en relación a los llamados “indicios” de manipulación, se señala aquello que el actor y director Alberto Ajaka, efectuando una comparación entre el básquet y el teatro, nomina como una “batería de maniobras”. Para jugar bien el juego, el actor tratará de distraer y confundir al rival –en las fintas, los amagues, los pases de faja para el caso del deporte- de modo que no pueda develarse el truco. En este sentido, el actor, como el jugador, se ejercitará, por ejemplo, para mirar a un compañero al mismo tiempo que lanza la pelota a otro (Ajaka, et al., 2015).

En segundo lugar, los ensayos suelen iniciar en un trabajo sobre la improvisación. A grandes rasgos -y de forma un tanto esquemática- la hipótesis de obra puede estar delineada de antemano -un recorrido posible de los personajes, textos y situaciones nodales como fue el caso de *Bufarra, carne a la parrilla*- como también, puede darse el caso de un sucinto planteo de personajes situados en un espacio. Por su parte, como director de *Viejo, solo y puto* (2012-2019) Sergio Boris cuenta de los comienzos de la obra: “Yo sólo sabía que quería trabajar con la situación de dos hermanos dueños de una farmacia en el conurbano” (2020). De cualquier modo, el director y el actor productor se implican conjuntamente en el acto creativo a partir de la ejercitación sobre el campo poético asociativo.

En tanto potencia expresiva de una singularidad significativa, el campo asociativo se afirma como un tipo específico de percepción actoral capaz de encontrar afinidades entre palabras, gestos, acciones y objetos diversos y construir con ellos imágenes dialécticas.⁶ De tal forma, los implicados en la situación de creación ponen a circular a gran velocidad las materialidades propias de la escena -palabras, pero también gestos, deseos, mundos, corporalidades, intensidades, ritmos, tonos, coloraturas, objetos. En consecuencia, la situación de creación se afirma como el momento de proli-

⁵ Lo mismo aplica a la relación entre actores, en la construcción de la escena improvisación mediante.

⁶ Para Ferreyra y Rodríguez (2020) se sostiene en aquello que Benjamin (2001) denomina “percepción de lo semejante”.

feración poética donde el actor productor instala a futuro, los pliegues del relato.

Por lo dicho, el secreto radica entonces en la circulación de las materialidades dentro del devenir escénico de la improvisación, comprendidas aquí -en la relación secreta que dicta la construcción de las imágenes “dialécticas”- como organizadoras de un relato secreto. En tal sentido, efectuando las traducciones que el campo de la escena demanda, los desarrollos de Ricardo Piglia sobre el relato sirven para pensar los resortes performáticos que operan en el doble juego del actor productor -signado en la manipulación de lo afín y la mostración y ocultamiento de las formas. De esta manera, la producción de sentido actoral se afirma como la construcción de “un relato visible [el cual] esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia, 1986; p.106). Por su parte, Bartís (2003) repone ese desdoblamiento - afirmar fuertemente algo y al mismo tiempo quebrarlo- en la conciencia que el lenguaje tiene de sí mismo, producto de una formación en el desarrollo del vínculo con el punto de vista. Dicho de otro modo, el lenguaje debe narrar que también puede morderse a la cola. La teatralidad brota en el chisporroteo, en la erotización producto de la voluntad de hacer cómplice al que mira de estar, a la vez, en dos lugares diferentes.

Se trata de la presencia de un relato oculto que ya no se corresponde a la categoría de subtexto propia del teatro realista donde, para el actor creador, el secreto funciona como un problema de revelación de verdades. En otras palabras, el actor creador -a diferencia del actor productor-, se encuentra configurado a partir de los principios de “causalidad”, “totalidad” e “identidad” (Ferreyra y Rodríguez, 2020) que se vale del subtexto como un vehículo de la trama: una carga dramática secreta del personaje que termina, por fin, explicitándose. Ahora bien, en una nueva lógica del secreto comprendido como principio constructivo, se postula la praxis del actor productor como la construcción de un horizonte de sospechas que suspende la certeza de una revelación. A diferencia del actor creador -enajenado en el aparato de ficción- el actor productor se involucra activamente en el proceso de producción de sentidos: con cierta picardía, expone las formas propias del sistema que “se caracterizan por la capacidad de exhibir en su materialidad los mecanismos que operan esas fuerzas, de mostrar los vínculos “reales” que se generan entre los actores a lo largo de los ensayos y los campos imaginarios que activan tales vínculos” (Ferreyra

y Rodríguez, 2020; p. 55). De esta manera, se afirma como un cuerpo político en tanto confronta con el aparato de ficción desde un procedimiento específico de actuación signado por lo que muestra y por lo que oculta.

Así, por ejemplo, en relación al plano compositivo y propio del universo poético de los personajes de *Bufarra*, se trabajó con referencias literarias y cinematográficas,⁷ como también de la actualidad local. A este respecto, el actor Facundo Cardosi (Silvio Marconi) trabajó, a partir de un pedido de dirección, con la figura del director técnico argentino Héctor “Bambino” Veira, llevando a cabo un trabajo minucioso de observación, acopio y desparrame de tonos, gestos, intensidades; en definitiva, una modalidad expresiva de la cual, tras un recorte importante, quedan reminiscencias, impresiones fugaces que no terminan, en la escena, de develarse. Retomando la idea de pliegue como doblez sobre determinado material flexible, resulta adecuado en tanto da cuenta de una seña en la materialidad -en este caso, la composición del ex presidiario-, la huella de una marca que se vuelve pista, indicio: lo que se ve a simple vista y aquello que late, oculto, al interior.

A continuación, en el plano del referente textual, Martín Mir (Vicente) durante la etapa final de ensayos de la obra decía, en relación al rechazo sexual de su esposa: “...entonces Silvito, vengo acá, al patio, y me hago la paja contra esas macetas y pienso... ¿es esto la vida?”. Hacia el estreno, el texto sufrió algunas modificaciones: “...entonces Silvito, vengo acá, al patio, miro al cielo y pienso... ¿es esto la vida? En una elipsis textual mínima a simple vista, radica sin embargo una imagen, que por su potencia fundacional, constitutiva de actuación, permaneció activa en ese doblez como huella de todo lo que, subrepticamente, es portadora.

El actor actúa -y también narra- aristas, pliegues de una totalidad como trasfondo (acordado por los que juegan) que no termina de mostrarse pero que, en ese acto, queda insinuado. Previo a las funciones se improvisaba la discusión -acordada desde la dirección como “habitual” en la pareja- donde Susana plantea a su marido los beneficios de la vasectomía, detallando cuestiones médicas y legales. La escena se *construía* antes de cada función y de forma distinta cada vez, a modo de calentamiento pero

⁷ Por mencionar algunos ejemplos literarios, la novela *La Causa Justa* (1982) del escritor argentino Osvaldo Lamborghini; como referencias filmicas, se menciona la película argentina *La Mary* (1974) dirigida por Daniel Tinayre, *Escenas de la vida Conyugal* (1973) del director sueco Ingmar Bergman como también fragmentos específicos de los comienzos cinematográficos de Leonardo Favio.

fundamentalmente -a fuerza de chicana- como disparador de una carga dramática -rítmica, situacional- que se actuaba solapadamente después.

Hasta aquí, se mencionan algunas breves situaciones o textos velados, probados en sus alcances y potencialidades en el proceso creativo de la obra que permitieron, en su exclusión, una densificación atmosférica de las escenas merced de lo oculto. Esta modalidad específica de producción de actuación deja al descubierto la idea de un secreto -“un no estar de algo que está, en otras palabras, lo propio de lo oculto” (Jitrik, 2007; p.46)- imbricado aquí en la problemática de la actuación en la configuración de una presencia/ausencia. En esta línea, se trata de un sistema de producción de sentido actoral dispuesto en un doble juego. Se actúa la sospecha de una presencia en ausencia -un “flujo invisible” (Bartís, 2003)- que circula de maneras encubiertas en la escena.

En tercer y último lugar, Sergio Boris define la improvisación a partir de una “lateralización” constitutiva del trabajo de la dirección escénica. En sus palabras se trata de “un estar en torno al centro sin ir hacia el centro [incluso] sin todavía saber el núcleo del asunto” (Boris, 2020). Pensada desde las lógicas de lo secreto, la producción de sentido actoral deviene así en una configuración de asociaciones múltiples en torno a un centro -secreto- que no termina de definirse; éste se expresa como la problemática de la circulación de las materialidades escénicas -en tanto que furtivas-fugaces. Al respecto, Jacques Derrida (2006) señala que el secreto, como lo sagrado, se pronuncia a partir de su indefinición y de la experiencia de imposibilidad que la noción comporta: “Y el secreto permanecerá secreto, mudo, imparable [...] se calla porque permanece extraño a la palabra (Derrida, 1993; p.15). Para el campo de la escena entonces, no importa ya el “asunto” de la improvisación, sino el impacto que produzca en el cuerpo de actuación.

El actor productor se instala y produce desde la repercusión del hecho, dejando tras de sí el trazo secreto. En esa línea *Bufarra, carne a la parrilla* redobla la apuesta: propone un desplazamiento desde la tematización del secreto -en la voluntad de los adultos de ocultarle a Ángel (Leo Espíndola) la condena de su padrino en Batán- al territorio efectivo de la actuación, para radicarse allí, capturado e indescifrable. Tanto el cuarto del niño como la situación de intimidación con su padrino quedan por fuera del cuadro de la escena, en un inquietante fuera de campo. El relato que la actuación construye progresivamente hasta encauzar en ese final de

obra se configura entonces como un envés posible: la repercusión parcial de un acuerdo sobre una situación que no se agota, completamente, allí. Luego, el secreto se instala como procedimiento constructivo, propulsor del campo asociativo, en tanto permite activar asociaciones necesarias al despliegue de actuación.

Afirma Walter Benjamin que “la penetración en los dominios de lo semejante tiene una importancia fundamental para el esclarecimiento de amplios sectores del conocimiento oculto” (1998; p.85). Se impone así un lenguaje actoral que, en la diseminación adrede de indicios secretos frente al público, instala un relato que, como el fuego cuando se aviva, se torna opaco y traslúcido al mismo tiempo. En esta proliferación de sentidos se produce entonces algo del orden de una existencia -inasible- que desborda el lenguaje: un resto que no se entrega. Por ahora, las nombraremos como *zonas de indeterminación*: cautivantes, atractivas, inquietantes; zonas que abren la percepción de un indecible que crea cuerpo, materia, relato, teatralidad.

Referencias bibliográficas

- Ajaka, A., Bustamante, M., Cappa, B., Farace, A., Feldman, M., Garrote, A., Gatto, A., Kartun, M., Jakob W., Mendilaharsu, A., Obersztern, M., Pavlovsky, E., Piel de Lava, Spregelburd, R. y Szuchmacher, R. (2015). *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2007). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido*. Buenos Aires: Atuel.
- Bartís, R., Desmarás, J. y Zapata, L. (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Benjamin, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2002). *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional.

- Boris, S. (2020). *Recorridos de actuación y dirección*. (Entrevista no publicada). Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de Artes.
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Teatro XXI*, VII, (12), 15-20.
- Catalán, A. (2005). El actor como escenario. *Conjunto*, (136). En línea en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/revistaconjunto136.php?pagina=conjunto>. Consultado en septiembre de 2020.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, J. (1993). *Pasiones (la ofrenda oblicua)*. París: Galilée.
- Derrida, J. (2006). *Dar la muerte*. Buenos Aires: Paidós.
- De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos: transformaciones del relato policial en América Latina, 1990-2000*. Buenos Aires: Líber.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos. Ensayos de semiología*. Barcelona: Gedisa.
- Ferreya, S. y Rodríguez, M. G., (2020). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de Teatro*, (143), 42-56.
- Jitrik, N. (2007). *Fantasmas semióticos concentrados*. Monterrey: Fondo de Cultura Económica.

- López Casanova, M. (2018). Procedimientos. En M. López Casanova y M. E. Fonsalido (Coords.), *Géneros, Procedimientos, Contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios* (pp.91-98). Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Mauro, K. (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. (Tesis Doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1351>. Consultado en agosto de 2020.
- Pavis, P. (1992). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro. Mimo. Danza. Cine*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O. (1994). *Teatro Argentino Contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- Pessolano, C. (2019). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. (Tesis de doctorado no publicada). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y l'Université de Franche-Comté.
- Piglia, R. (1986) *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

- Rauschenberg, N. (2020). Teatro de intensidades y trabajo docente de Ricardo Bartís: actuación y convenciones. *Urdimento*, 2, (38), 2-28. En línea en: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimiento/article/view/16919/11967>. Consultado en octubre de 2020.
- Tinianov, J. (1978). La noción de construcción. En T. Todorov (Comp), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 85-88). México: Siglo XXI Editores.
- Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.