

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.



## Presencia silenciosa que acompaña

María Verónica Mendieta\*

*Dejo la calle, me concentro en lo que estoy haciendo ahora,  
dejo de lado todas las preocupaciones de las cosas que tengo por  
hacer y las que traía y me concentro en el presente.*

(Apuntes personales de dirección)

### Introducción

El presente escrito se propone reflexionar sobre la propia práctica, expresar cómo concibo la dirección y desde qué lugar me posiciono a la hora de dirigir. Todo en un afán de comunicar la propia búsqueda, de manera tal que mediante el diálogo e intercambio con otros pueda repensar mi práctica y enriquecerla.

Dirigir teatro en mi experiencia es entrar en un interrogante, un proceso cuya primera certidumbre es no tener ninguna y lanzarse por el deseo hacia una travesía desconocida.

He trabajado con dramaturgias pre-existentes y con otras que se construían en el hacer. En ambos casos mi atención se ha dirigido primordialmente al actor. Creo que esto se arraiga en cómo entiendo al teatro, adscribo al pensamiento de Grotowski, del teatro como encuentro, que para existir solo precisa de un actor, un espectador y la interrelación que se da entre ellos.

Me es imprescindible conocer a mis actores, sí, dije “mis”, antes de comenzar a pensar en una puesta. Para mí dirigirlos es conducirlos a un proceso de revelación personal. La honestidad, la verdad, en la medida de las posibilidades de cada uno, me son imprescindibles. Para eso parto de sus cuerpos, en el espacio, con otros, sus cuerpos que hablan más allá de la apariencia haciendo emerger la magia. Esa energía de creer en lo que se hace más allá de toda lógica, que es, en parte, como entiendo a la actuación.

\* UNC/UPC  
mariaveronicamendieta@gmail.com

Dirigir al actor es darle libertad y seguridad. La libertad de poder jugar sin temor al juicio de si lo que hace está bien o mal, impulsándolo todo el tiempo a accionar, actuar, decidir. Y la seguridad de que está siendo acompañado, cuidado y no juzgado sino interpretado.

La libertad no implica vacío ni anomia, sino por el contrario un espacio con ciertas reglas que demanda al actor una autonomía y originalidad permanentes en la toma de decisiones que se llevan a cabo en la escena. Esas decisiones al actuar implican hacer y no, hablar y callar, pero siempre, siempre, los exhorto a escuchar.

Darle seguridad al actor implica tanto callar como estimular con palabras desde fuera, como así también dejarlo confrontarse con sus propios temores e inseguridades. Atender a sus defensas y a sus vías de escape. Procurar siempre en él la otra cara del teatro. Al que siempre toma todo de modo liviano y puede llevarnos como espectadores rápidamente a la risa, empujarlo hacia la seriedad, sobriedad y hasta solemnidad. Al solemne ponerlo en jaque con la liviandad de lo superficial. Al que propone todo el tiempo instarlo a dejarse conducir por otros y al pasivo estimularlo a generar y proponer. Tal vez cada uno en la puesta vuelva a su lugar habitual, pero el camino recorrido servirá para acentuar lo propio y permitir destellos inusitados de aquello otro que, al menos por un instante, pudo sentir en carne propia.

Finalmente, la obra le hará justicia al proceso. Y siempre algo del director veremos reflejado en los actores, quienes consintieron en dejarse conducir por él, dejando hablar en ellos a esa otra voz, presencia silenciosa que acompaña.

## **Dirigir, dirigir actores**

Considero que la dirección es llevar a alguien hacia el logro de un objetivo. Es una visión sobre lo que se pretende en diálogo con la realidad y materialidades con que se cuenta.

Lo más importante al dirigir es la predisposición para dejarse interpelar por la realidad, por los otros. También la consciencia de que no se domina todo y que más bien siempre se recorre un camino a tientas. En donde sabemos más o menos qué buscamos, pero no cómo lo conseguiremos. Escuchar se vuelve imprescindible y con esto me refiero a una actitud de apertura a lo otro, a lo nuevo, a lo diferente. Y esta apertura no

se vincula únicamente con el actor. Trasciende la relación actor/director. Refiere a una actitud de conexión en el sentido en que Grotowski describe el contacto, la conexión con todo lo que acontece en el presente.

Dirigir actores es guiar, conducir, y sobre todo acompañar en el camino. Guío acompañando. Porque como director estás frente a un ser humano con fortalezas y debilidades, con aspectos de sí mismo que preferiría ocultar. Y al concebir que una buena actuación involucra una “entrega del actor” (de sí mismo), tal es mi concepción, esto implica por ende trabajar con toda la persona del actor. Lo que acepta y le gusta de sí y lo que no, lo que elegiría esconder. Entonces, para animarlo a mostrarse tal cual es, en la medida de las posibilidades (tanto suyas como propias) se torna necesario hacerlo sentir seguro. Ni solo ni juzgado, sino acompañado, para poder así desentrañar diversas facetas de sí, todas las cuales son insumos válidos para la actuación, para el actor. Es ir abriendo caminos para que en cada oportunidad pueda expresarse un poco más.

Dirigir a un actor es centrar mi atención en él considerando que, junto con el espectador, son los dos entes imprescindibles para el teatro. Mi tarea se enfoca en descifrar al otro (actor), dicho en criollo, “sacarle la ficha”, intentar hacerlo, para conducirlo a ser más vivo, más auténtico en escena.

Dirigir actores es hacerles ver o sentir algo que uno ve, siente, entendiéndolo vital para la escena. Indicarles dónde o cómo moverse y/o darle la autonomía a partir de reglas bien claras, como las de un juego. Hacerlos sentir capaces y poderosos del acto de entrega y amor que es la actuación. Es no ceder a sus berrinches, pero tampoco desestimar sus caprichos. Es también tratar de comprender lo que no comprendo respecto de algo en lo que no nos entendemos. Es buscar imágenes, ejemplos, medios, formas, para indicarles algo que pretendo de ellos. Todo lo cual implica creatividad, receptividad, escucha, ingenio y paciencia. También flexibilidad.

Implica también establecer un acuerdo sobre la forma de trabajar.

Me ha significado el uso de varias voces, la determinada y firme; la relajada y suave; la eufórica, gritada y acelerada; la dulce y serena; la murmurada, casi como un secreto al oído.

Dirigir actores también es calmar ansiedades cuando uno es puro nervios, pura ansiedad. Es estar mirando la obra desde algún lugar del teatro y saber exactamente cuál parte le cuesta, cuál es la que siempre equivoca, a cuál le teme, y estar ahí, generando una fuerza mental, como telepática, para que pueda lograrlo. Aceptar cuando no lo consigue y ya comenzar a

pensar cómo hacer para la próxima vez, o celebrar, en silencio, un logro que siento también es mío.

Es abrazarlos al final de la obra, felicitarlos y atender qué dice la gente de ellos, de la obra. Qué dicen de mí al decir todo eso.

Es emparentarme con algo que amo, actuar. Ese estar al borde del abismo que sería insoportable en cualquier otro ámbito, pero al cual me compelo a asistir voluntaria y gustosamente cada vez que actúo. Es comprenderlos desde el lugar de actriz.

Es hacer de copiloto en la prueba de la pista y luego de “espectadora con bagaje” el día de la carrera, no pudiendo correr con él físicamente, pero sabiéndome parte de lo que sucede en el acontecimiento. No parte como público únicamente, claro está, sino como presencia silenciosa que acompaña.

Silenciosa porque muchas veces, sobre todo cuando la dirección de una obra hace énfasis en la dirección de actores, suele aparecer para el común del público casi como inexistente la figura del director.

Silenciosa porque es la actitud que uno debe tomar una vez que la obra comienza, ya no está en nuestras manos sino en la de los actores y lo que se genere entre ellos y el público.

Pero sobre todo silenciosa porque solo una actitud de silencio puede permitir la escucha. Componente por excelencia de una dirección de actores que apunta a esa revelación mutua actor/director de la que habla Grotowski (2008), al expresar:

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos, sino una confrontación que envuelva a su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido. El teatro es también un encuentro entre la gente creativa, soy yo, como director, quien se enfrenta al actor, y la autorrevelación del actor me permite una revelación de mí mismo. (p. 51)

Es precisamente esta autorrevelación del actor la que persigo al dirigir, lo que más disfruto de dirigir actores. Lo que aprendo de ellos, y lo que aprendo de mí en consecuencia. Son reflejo de mi mirada sobre el mundo y sobre ellos. Este es un trabajo profundamente humano que pone en juego y en cuestión nuestras concepciones de la vida (las suyas y las mías).



Y ahí se produce lo que entiendo como la revelación de mí misma, esta revelación de la que habla Grotowski.

## Procedimientos

*Es decir: algo que fluya con la fuerza de lo que se hace aparente en el momento presente, que nace ahí, y no algo armado, mecanizado, estudiado y repetido. Que es sólo forma y que disocia de manera atroz el cuerpo y la palabra. Un arte que se aparta del fluir de la vida. Que se torna una mueca absurda, que parece una burla a la vida.*

(Diario de Encuentros-Septiembre, Mendieta, p. 9)

El fin que persigo al dirigir es conseguir atraer el ojo del espectador (ojo como metonimia de él). Esto puede resumir toda la búsqueda, la cual a su vez asienta en dos pilares que se repiten: el ritmo de la obra y un actor vivo en escena (vivo como sinónimo de presente, reactivo a lo que acontece en el tiempo presente).

El ritmo permite que el conjunto de la obra discurra por diversos paisajes (calmos, eufóricos, silenciosos, agitados, normales, suaves, sutiles, atractivos, intrigantes, comunes, ...).

Por otro lado, el actor vivo en escena es presencia. Entendiendo por presencia lo que Gilberto Icle (2012) sostiene como tal:

Podemos pensar la presencia como estar en presencia de alguien en el sentido espacial del término o en su dimensión temporal, cuando uno está en el presente. La presencia puede, aún, hacer alusión a algo invisible o desaparecido que se torna presente. Así que objetos, lugares, seres, pueden tener una presencia, la presencia de algo invisible. [...] Cuando empleamos la palabra para designar la calidad de actuación, de algún modo, la empleamos con todos estos sentidos y otros. Ella se mezcla con la propia actuación, ya que es necesario estar en presencia del público para que suceda lo que llamamos teatro. Por eso la presencia empieza a ser empleada no sólo como calidad, sino también como esencia, de la actuación teatral (p. 6).

Al iniciar un proceso parto del trabajo sobre la materia (ser humano) atravesada por el “aquí y ahora”, el presente, y la noción de presencia. Para arribar a un “estar en escena diferente”. Estudio la forma de actuar/accionar de cada actor/persona, es decir, un y otro aspecto. Para lo cual el punto de partida es la expresión de sus cuerpos en el espacio. Es importante

conocer cómo los cuerpos hablan, cómo se desenvuelven espacialmente, qué hábitos tienen, qué flaquezas y potencialidades presentan.

Procuro que el actor actúe por impulso, no interponiendo el juicio antes de actuar, sino reaccionando a lo que acontece a su alrededor.

En la necesidad de un actor presente, activo, ejecutivo, siendo; establezco vinculaciones con lo con lo que Grotowski denomina “CONTACTO-IMPULSO-REACCION”. Así aparece en el análisis sobre la “Precisión psicofísica en el Acto Total, de Grotowski”, en Olinto-Bonfitto (2013):

Al continuar con este razonamiento se podría decir que estas 3 nociones: CONTACTO-IMPULSO-REACCIÓN, por estar correlacionadas de manera dinámica y difusa, podrían ser concebidas como un “ciclo espiralado” a través del cual los movimientos, hablas y sonidos producidos por el actor se manifiestan orgánicamente.

<ALGO ESTIMULA Y USTEDES REACCIONAN; AHÍ ESTÁ TODO EL SECRETO>. No hay impulsos y reacciones sin contacto, el CONTACTO es una de las cosas más esenciales.

¿Qué es el CONTACTO? Las acciones de una estructura serían reacciones psicofísicas generadas por la conexión con los demás compañeros y con todo lo que está alrededor del actor en el momento presente en el que la escena se desarrolla.

DAR y TOMAR. El contacto sería por lo tanto una especie de actitud ACTIVO-PASIVA del actor, de dejarse afectar, lo que le permite responder a diversos estímulos externos (de fuente real o imaginaria, siendo u otro individuo, o un objeto o el espacio) transformándolos en impulsos orgánicos, que enseguida se desdoblarán en reacciones psicofísicas (p.13).

Esta conceptualización me permite esclarecerle al actor lo que preciso de él, lo que busco de él. El poder reaccionar a lo que acontece en el tiempo presente, abierto perceptivamente. “Algo estimula y ustedes reaccionan, ahí está todo el secreto”, sin embargo, puede comprobarse en la práctica cuán difícil se torna la reacción. Precisamente porque el actor, la persona del actor (es decir, el actor no deja de ser una persona, aunque tal aclaración parezca absurda), muchas veces no se deja llevar por su impulso, sino que interpone un gesto. A veces por falta de costumbre, por estar habituado a otro modo de actuación. A veces por temor a “quedar desnudo”, mostrarse a sí mismo, hacer ver algo que tal vez preferiría ocultar, por temor a “ser” él mismo. Es aquí cuando se hacen visibles las máscaras que cada uno de nosotros llevamos, estas que se van transformando en barreras y límites, que nos impiden ser, hacer y acercarnos al otro.

En el afán por conseguir esta disposición del actor al presente, a responder al estímulo con una reacción, trabajo con ejercicios que abordan lo referente al “performer de Grotowski”. Y es por medio de este trabajo, de los frutos que permite recoger una ejercitación basada en el mismo, que puedo comenzar a desandar el camino que me interesa. El de atender a las defensas que la persona del actor interpone al actuar, permitiéndole visitar lugares no comunes y contribuyendo a la integración del actor. Procurando la honestidad del actor en escena, al reaccionar, al actuar por impulso.

Del “Performer grotowskiano” tomo específicamente la propuesta del Yo-Yo, que nace a partir de la inspiración de Grotowski (2004) en los textos antiguos que decían: “Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá” (p. 2), así, él se refería al peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo, y proseguía:

Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquélla que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un yo-yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil, presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. (p. 2)

Trabajar a partir del performer de Grotowski, tomar herramientas de este, me permite desarrollar indagaciones en el proceso, conocer al actor, y hace que esa mirada de los otros antes que estar ubicada en el espectador esté en el director, que es el primer espectador con el cual el actor comienza a construir. Mejor sería decir destruir, destruir esta serie de obstáculos y barreras que el actor va generando. Tal es el trabajo con la vía negativa de Grotowski (2008):

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a una reacción externa [...] La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. (pp. 10-11)

Y en ese afán se puede comprobar que, precisamente, no está en el actor la mirada de los otros ni el juicio, que Grotowski describe como una

mirada inmóvil, presencia silenciosa. Sino que esa mirada se hace aparente en la relación convivial, en el convivio al decir de Dubatti (2003).

Esa presencia silenciosa, fruto de la primera mirada con la que interactúa el actor, es el director. Y, es desde este lugar que considero a la dirección como una presencia silenciosa que acompaña.

## **Estar en el tiempo, trascender el tiempo. Palabras finales**

*Si el actor es un artista, es de todos los artistas el que más sacrifica su persona al misterio que ejerce. Nada puede dar que no sea de sí mismo, no como efigie sino en cuerpo y alma y sin intermediario. Al mismo tiempo sujeto y objeto, causa y efecto, materia e instrumento, su creación es él mismo. En eso consiste el misterio: en que un ser humano pueda pensar y tratar a sí mismo como materia prima de su arte, actuar sobre sí mismo como sobre un instrumento con el cual debe identificarse sin cesar y sin distinguirse de él, al mismo tiempo actuar y ser lo que se actúa, hombre y marioneta.*

(Jacques Copeau, “Reflexiones de un comediante sobre la paradoja de Diderot” en Costa Habeyche, 2012, p.1).

Considero que en la actualidad resulta relevante la propuesta de Grotowski.

Embragados por estar en el tiempo, en este presente de simultaneidades, al decir del filósofo alemán Hans Ulrich Gumbrecht, no trascendemos el tiempo.

Grotowski en su trabajo del Performer procuraba eso, trascender el tiempo. Algo diametralmente opuesto a nuestra realidad actual, este tiempo electrónico, al decir de Gumbrecht (2012), en el cual nada es totalmente nuevo ni totalmente viejo, él refiere:

Lo que parece nuevo es que, la mayoría de las veces, no nos concentramos ni en un lado ni en el otro de ese espectro, lo que puede ser la razón por la cual nuestra nueva soberbia esté fundamentada en un tipo particular de estado de alerta necesario para administrar una existencia de complejas simultaneidades. Mientras escribía el presente texto, una y otra vez verificaba mi bandeja de entrada de mails, y por ser mediados de julio, también me enteré de quién ganó la etapa de hoy del Tour de France [...] presente de simultaneidades que se ensancha perpetuamente. En el presente electrónico de hoy, no hay nada del pasado que haya que dejar atrás ni nada del futuro que no se pueda tornar presente por medio de anticipación simulada (pp. 12-13).

Esta búsqueda de ubicuidad en nuestra presencia al final es falsa, porque no terminamos de estar genuinamente presentes en ningún lugar. Desplegamos nuestra consciencia separada de nuestra corporeidad. Como bien señala Gumbrecht (2012):

Quando estamos tan ávidos por hacer nuestra conciencia universalmente disponible terminamos por desplegar nuestra presencia física escasamente: no hay nada más que sea absolutamente nuevo y nada se ha acabado irreversiblemente (p. 9).

En este mundo cada día más mediatizado a causa de los avances tecnológicos se confunden y entremezclan pasado, presente y futuro. Y, en palabras de Gumbrecht (2012): “estamos infinitamente a disposición, pero escasamente presentes” (p. 4).

Retomando la propuesta del performer de Grotowski (2004), antes enunciada, Grotowski inspirado en los textos antiguos expresaba: “nosotros somos dos, el pájaro que picotea y el pájaro que mira, uno morirá y uno vivirá” (p. 2). Reflexionar sobre la misma me permite establecer la siguiente analogía: el pájaro que picotea, que morirá, como el actor que se va en gestos, que no se anima a establecer ese encuentro con el espectador, a dejarse interpelar por su mirada, el que morirá, el que no trascenderá. Nosotros, procurando estar en todas partes y no estando efectivamente en ninguna, desplegando escasamente nuestra presencia.

Y, por otro lado, el pájaro que mira, como el que vivirá, el que trascenderá. En el caso del actor, aquel que se anima a entregarse, en ese acto de amor y entrega que es la actuación. Y en el caso de nosotros cuando podemos desarrollar una comunicación y un estar en el presente, más efectivamente en presencia.

Como corolario, expresar, que en el siglo pasado Grotowski (2008) se preguntaba por la razón de ser del teatro, qué es lo que hacía teatro al teatro, entonces, en “Hacia un teatro pobre” arribaba a la siguiente conclusión:

el acontecimiento teatral debe ser definido por aquello que hace teatro al teatro [...] eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la presentación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir

sin la relación actor/espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva (p. 13).

Dicha postura enfatiza la “relación actor/espectador” como elemento imprescindible y hasta suficiente, para que el Teatro exista.

Tomando esta concepción, es por ende el teatro un arte que al persistir salvará el contacto inter-persona, el encuentro corporal humano en un mismo tiempo y un mismo lugar. O, dicho de otra manera, es solo el encuentro de cuerpos humanos en un mismo lugar y un mismo tiempo el que salvará el teatro, si es que acaso este precisara de salvación.

## Referencias bibliográficas

Costa Habeyche, G. (2012), Para vivir no basta estar vivo: presencia y ejercicio en el trabajo del actor. Bs. As. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*. N° 16, dic. En línea en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/437/para-vivir-no-basta-estar-vivo-presencia-y-ejercicio-en-el-trabajo-del-actor.html>. Consultado en diciembre de 2020.

Dubatti, J. (2003) *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Bs. As. Ed. Atuel.

Grotowski, J. (2004), Dossier el Performer. Cba. *Revista El Apuntador*. Año 3 n°8, oct-dic.

Grotowski, J. (2008), *Hacia un Teatro Pobre*. México D. F. Ed. Siglo XXI

Gumbrecht, H. U. (2012), Acerca de la hipercomunicación (y la vejez). Bs. As. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*. N° 16, dic. En línea en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/439/disponibilidad-infinita-acerca-de-la-hipercomunicacion-y-la-vejez.html>. Consultado en diciembre de 2020.

Icle, G. (2012), Estudios de la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa. Bs As. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*. N° 16, dic. En línea en: <http://www.telonde->



fondo.org/numeros-anteriores/numero16/articulo/434/estudios-de-la-presencia-del-trabajo-del-actor--a-la-investigacion-no-interpretativa-.html . Consultado en diciembre de 2020.

Icle, G. (2012) Para presentar los estudios de la Presencia en Argentina. Bs As. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*. N° 16, dic. En línea en: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero16/articulo/433/para-presentar-los-estudios-de-la-presencia-en-argentina.html>. Consultado en diciembre de 2020

Icle, G. (2011), Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. Porto Alegre. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Vol 1/n° 1, jan/jun. En línea en: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/23682>. Consultado en diciembre de 2020.

Mendieta, M. V. (2014), *Indagaciones escénicas sobre la presencia del actor, en la puesta en escena de una dramaturgia escrita*. (Tesis de grado no publicada). Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

Olinto, L. y Bonfitto, M. (2013) A Precisão Psicofísica no Ato Total. Campinas/SP. Brasil. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Vol 3/n° 3, set./dez. En línea en: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/37268>. Consultado en diciembre de 2020.