

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.



Las palabras de la dirección que impactan sobre los cuerpos de actuación: un “lenguaje provisorio” para la fundación de las prácticas

Carla Pessolano*

Introducción

A partir de una entrevista inédita, que desarrolló el Instituto de Investigación en Teatro (del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes) con Sergio Boris, me propongo pensar acerca de la construcción de series metafóricas útiles para estudiar los términos específicos que buscan provocar un efecto sobre las corporalidades de actrices y actores. La intención será ver los modos en que el decir del sentido figurado, en el campo de los ensayos, tiene un impacto sobre los cuerpos de actuación que prefiguran las poéticas. Al hacerlo, se pretende dar cuenta de que durante los procesos de creación escénica se genera un tipo de discurso singular que se instala en dos momentos diferentes: primero, en los cuerpos que transitan esa situación de intimidad -y fugacidad- que es el ensayo; y, en segunda instancia, cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los propios creadores. Aquello que queda es un pensamiento específico que no puede contemplarse sin considerar ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. De este modo, a partir de la utilización por parte de la dirección de terminologías concretas -originalmente apuntadas a provocar un efecto sobre los cuerpos de actuación y, luego, metarreflexivas - el ensayo se constituye como una zona fértil para aquello que Sergio Boris llama “un lenguaje provisorio” (2020).

Metaforología

En 1960 Hans Blumenberg publica su libro *Paradigmas para una metaforología*. En ese trabajo el autor elabora una teoría que busca descubrir lo que tienen detrás ciertas “metáforas absolutas” (Blumenberg, 2003: 47) con

* IIT- UNA / CONICET / UBA
carlapessolano@hotmail.com

la pretensión de indagar en la “subestructura del pensamiento” de quien las elabora. Al desarrollar esta teoría describe las metáforas como “*restos*, rudimentos en el camino del *mito* al *logos*” (Blumenberg, 2003: p. 44) como “*elementos básicos* del lenguaje filosófico, ‘transferencias’ que no se pueden reconducir a lo propio, a la logicidad” (p. 44). *Paradigmas para una metaforología* es concebido como el intento de responder a la pregunta acerca de los presupuestos bajo los cuales pueden tener legitimidad las metáforas en el lenguaje filosófico. El abordaje de Blumenberg se enfoca en la restricción de la metáfora para dar una respuesta a las grandes preguntas de la filosofía al poner el foco en la conexión con el mundo histórico en que son concebidas. De este modo, lo que interesa de esas metáforas no es tanto el contenido, desde un punto de vista lexicográfico, sino la función que desempeñan en el discurso y en las prácticas de las que forman parte. Desde esta perspectiva, si bien este desarrollo teórico habilita un campo de estudio que no tiene la pretensión de funcionar al modo de un análisis exhaustivo -dirá Blumenberg: “las metáforas proporcionan el campo cuyo detalle debieran entregar investigaciones terminológicas” (2018, p. 96)- se trata de un recurso capaz de ir a la detección del “texto cifrado” (p. 114).

Desde una transposición disciplinar se puede afirmar que en el campo del teatro la metafórica que encontramos de modo recurrente en discursos de creadores¹ no se ocupa de dar cuenta de la realidad de la materialidad escénica sino que, muy por el contrario, constituye la evidencia del rodeo que da el lenguaje para dar cuenta de esos fenómenos que -prácticamente- no se pueden nombrar. Ir en busca de los términos específicos que circulan en el campo de la escena permitiría hallar esas metáforas que tienen “su propia historia”, su “biografía” (Blumenberg, 2003: 24). Y al hacerlo, la recolección de estas “biografías” dará cuenta de los modos en que el campo teatral en tanto comunidad lingüística se vuelve reconocible en su multiplicidad, a partir de los decires conservados usualmente en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, pero principalmente en el marco del ensayo y de la clase. Al emprender ese camino, aquella “verdad” de las metáforas absolutas (sobre las cuales se enfoca Blumenberg) se concebiría en tanto verdad pragmática, histórica, lo que provoca que la correspondiente metaforología no pueda ya considerar esas respuestas “retóricas a la pregunta global por ‘el sentido’ sino como objetos de un conocimiento

¹ Tanto en el plano de la metareflexión como recurso posibilitador de efectos específicos sobre el cuerpo de actuación.

a su vez histórico” (Blumenberg, 2003). Asociado a esta idea viene la concepción de que no se vive en la realidad, sino en las metáforas que hacen “legible” una determinada realidad posible. Desde aquí entonces, la lectura a la que se aspira – desde nuestra indagación en lo escénico- a partir de los términos utilizados por los creadores del campo teatral sería *esa* realidad posible. Y los términos que utilizan funcionarían como categorías móviles que dan cuenta -más que de una lectura de sentido transparente- de las concepciones de mundo de quien los genera. Agregado a esto, se incluye la dimensión de que el sentido que los artistas le asignan al mundo es digno de ser estudiado, sin que eso implique que lo que el creador diga sobre su obra agote el sentido de la obra en sí. De este modo, la indagación sobre la metáfora reconoce conceptualizaciones opacas que no funcionan como ejemplos sino como vocablos que dan especificidad a las prácticas de creación. En algunos casos los mismos mutan y en otros se mantienen vigentes trasladándose de poética en poética y de generación en generación.

A partir de diversas aproximaciones teóricas e investigativas que he desarrollado me encontré con la posibilidad de utilizar este trabajo de Blumenberg para iluminar un aspecto recurrente dentro de las discursividades que rondan las praxis de actuación en una constelación de artistas del campo teatral de Buenos Aires². Dentro de ese grupo de creadoras y creadores he detectado que hay un uso repetido de series metafóricas que podrían dar cuenta de ciertas redes inexploradas que remiten una especie de “lengua secreta” para referir a las prácticas. Esa lengua singular tiene dos aspectos evidentes: por un lado, hay un tipo de metáforas que aparecen como herramientas metarreflexivas explícitas en diferentes escritos teóricos de creadores; y, por otro, aquellas que forman parte de la cotidianidad de la práctica. Para intentar delinear algunas de esas series metafóricas a continuación expondré el modo en que esos entrecruzamientos operan en el discurso acerca de las praxis que elabora el director, actor y docente Sergio Boris.

Me interesará especialmente ver sus concepciones de “combustión actoral” como modalidad de actuación que pone el cuerpo por delante, las ideas de “lateralización” y “juegos de seducción actoral” como construcción de la mirada espectadorial para configurar actuación, “el teatro como potencia” en la búsqueda de una autonomía explícita de la escena teatral,

² Artistas que se inscriben dentro de una poética de resistencia dentro del campo teatral (Pessolano, 2018).

y, finalmente, la idea de “lenguaje provisorio” como concepto que aúna a los anteriores en tanto traslación de un decir implantado sobre los cuerpos que decanta en una metarreflexión que da cuenta de un pensamiento complejo sobre la escena. Podría decirse, una idea nodal que refiere a concepciones intraescénicas capaces de configurar tanto cuerpos de actuación como pensamientos acerca de la actuación.

Imaginación técnica

Sergio Boris comenzó su formación artística en talleres literarios, después estudió cine y su aproximación a la escena se dio durante la época de auge del Parakultural a través de lo que él llama “personajitos menores, totalmente zarpados, exagerados, parodiados” que aparecían como una respuesta “física y deseante al teatro realista, costumbrista, psicologista” que se imponía en las salas. El paso siguiente en esa búsqueda fue el Sportivo Teatral en que esos “personajitos” comenzaron a transitar diversos “estados”, permitiendo el contacto con un tipo de relato específico: “múltiple y derivativo” (Boris, 2020). Luego de allí tuvo un pasaje por el estudio de Pompeyo Audivert y completa su formación con la carrera de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático (hoy Escuela Metropolitana de Arte Dramático). De allí en más la actuación y la dirección se constituyen como cauces que se van entrecruzando, inclusive hasta el día de hoy. Su equipo de trabajo recurrente, junto a Adrián Silver lo arma de lo que él llama la mirada de la dirección “como bisagra” con la actuación.

En la configuración de esa bisagra, Boris reconoce al espacio del ensayo- y la búsqueda de un relato de actuación dentro del mismo- como “lenguaje provisorio”. Este concepto da cuenta, justamente, de aquellos decires informales, efímeros y precarios que no solo rondan sino que, como intentaremos demostrar, también fundan las prácticas.

En sus procesos de creación hay recurrencias y esquemas temporarios que se repiten. Uno de ellos es que luego del primer cuarto del proceso de ensayo comienza a delinear una escritura -proveniente de las pruebas previas en la escena-. Se trata de una escritura para “llevar al ensayo”, para “estimular actuación, para ver por dónde es mejor, dónde hay más multiplicidad y menos esquematismo”. Esta concepción del texto escrito toma como referencia la idea baconiana de la mancha, de la ocurrencia accidental y azarosa que puede propiciar un encuentro con lo inesperado

(Sylvester, 2009). En el caso de la dirección, tal como la concibe Boris, está rondando permanentemente el azar o el accidente, la escucha frente a la aparición del imprevisto y la posibilidad de armar escena desde ahí. Incluso en la idea de lo provisorio se encuentra implícita este tipo de accidentalidad. Refiere al respecto Boris:

Más allá de lo provisorio en el hecho escénico, en lo que estamos construyendo nosotros digamos, ¿no? Son provisorios incluso los textos, incluso dónde se colocan los textos. Porque si se hacen cambios, eso empieza a generar otras olas de posibles cambios (Boris, 2020).

En esa construcción grupal es que se implanta aquel pensamiento colectivo que se va impregnando en los cuerpos de actuación. Mucho más allá incluso del orden del lenguaje, se trataría de un pensamiento conjunto que germina en ese espacio circunstancial del encuentro. Sin dudas precario, pero sobrevolando las praxis y decantando en aquello que Anne Cauquelin llama “rumor teórico”, es decir, “pensamientos que se fueron formando en contacto con las prácticas, y que han tomado, al superponerse por capas, la apariencia de un palimpsesto” (Cauquelin, 2016: p. 128). Boris refiere a esto como el encuentro singular y específico entre la actuación y la mirada de dirección:

Más allá que uno tiene la experiencia de estar mirando desde afuera, y también tiene la experiencia de estar construyendo desde afuera, desde los textos, desde las formas expresivas. Todo. Pero también el otro está teniendo la experiencia de construir desde adentro. Es un saber distinto, diferente. Y se necesita que sean diferentes, para poder intercambiar, y tener diferentes perspectivas sobre el mismo hecho escénico (Boris, 2020).

Podría pensarse, entonces, que, puntualmente, en esa conjunción entre esos saberes de lo que se percibe desde dentro de la escena y lo que puede reconocerse desde el afuera que se da la fricción que podría propiciar esa especie de “lengua secreta” para referir a las prácticas. Surge del cotidiano de las praxis, son pura experiencia, pero se instalan para llegar a imponerse como herramientas metarreflexivas para nombrar a las praxis.

Decires de la experiencia que se vuelven metarreflexión

Uno de esos nodos conceptuales en el trabajo de Boris es la idea de “combustión actoral”, que podría asociarse a la serie metafórica de “producción de sentido actoral” (Alejandro Catalán), “dimensión existencial” (Eduardo Pavlovsky), “régimen de afectación” (Pavlovsky), “tráfico de emociones” (Bernardo Cappa), “transformación” (Eduardo Ure) y que podrían todos encuadrarse bajo el sintagma “potencia”, que en muchos casos utilizan estos mismos creadores con sentido similar. La “combustión actoral”, en el caso de Boris, trabaja sobre la idea de “acumulación” en lo concerniente al relato, según sus palabras es:

una forma de trabajar sobre el relato y ver los problemas del relato sin que lo narrativo mande, sin que se digan cosas para que la cosa avance. Sino que avance por energía de actuación, combustión actoral, por un entramado que es más invisible, más difícil, más complejo que es el entramado entre los actores, entre los personajes. Y la acumulación no es progresiva. Tiene aristas que la rompen, que la estallan (Boris, 2020).

La posibilidad de este enfoque en la construcción escénica es que permite salir de “la centralidad del cuento” (Boris, 2020) generando aquello que el mismo Boris define como “lateralizar” esa centralidad. Este recurso técnico -asociado con el sintagma “fuga” dentro del grupo de creadores de resistencia- también forma parte de un desarrollo de Ricardo Bartís, que trabaja sobre la idea de “lateralización” o “rodeo sobre un tema” en la actuación. Es decir, se trataría de ir en la escena a buscar más de una cosa a la vez, narrando más de lo que podría ser predecible en una actuación más “literal” o lineal.

Junto con la idea de “lateralizar la actuación” se implanta la serie metafórica de “campo imaginario” y la de “punto de vista” (desarrollada por Bartís y utilizada por diversos creadores de resistencia)³. Esta última remite a la conciencia que desarrolla el cuerpo de actuación al saberse mirado, duplicando la dimensión de la actuación que ronda la recepción pero antes de llegar hasta allí transita el cuerpo, volviendo al espectador un colectivo que visualiza algo de ese fenómeno singular. Eso repercute en cómo se

³ Bartís lo define del siguiente modo: “La actuación debe vincularse a un relato principal que es el punto de vista y el tipo de flujo de energía que circula ahí. Eso se ve mucho en la actuación cómica popular, y es muy clara la técnica que muchos actores populares tienen para mantener el flujo y el contacto” (Cholakian, 2017).

organiza la actuación, el cuerpo, las intensidades, teniendo en cuenta que se está mirando desde un lugar particular, a una distancia y una dirección concreta. Las decisiones que se toman desde allí colaboran con una toma de conciencia acerca de cómo se coloca el cuerpo con relación a la mirada. Al momento del entrenamiento actoral, como el espectador no se encuentra presente y la mirada real no está, se trabaja a partir de un punto en el espacio que permita “organizar” la actuación de manera consciente (esto incluiría desde las fuerzas y potencias implicadas hasta decisiones en torno a lo plástico).

En esta misma línea dentro del arco metarreflexivo de Boris - trabajando en consonancia con las anteriores- aparece la idea de “juegos de seducción actoral”. Se trata de un recurso técnico – y de un modo de referir a lo que hacen los actores- que opera sobre la idea de que el actor no debe “ir hacia el público” sino trabajar acerca del punto de vista de modo tal que este sea “convocado”, “atraído”. Para hacerlo se responde a “la demanda de ese punto de vista en términos prácticos de cómo narra el espacio, como narrar la frontalidad, como narrar la lateralidad” (Boris, 2020) y esto se da a partir de un enfoque plástico pero principalmente en una búsqueda de multiplicar la espacialidad y los sentidos de la actuación.

Asociada a esta idea aparece en Boris la noción de “teatro como potencia” que también encuentra su paralelo en otros artistas de resistencia. En el caso de Eduardo Pavlovsky la potencia de actuación se encuentra asociada al régimen de afección y de conexiones con otros cuerpos desde las concepciones de “multiplicidad y contagio”; en Cappa desde la idea de “potencia de actuación como poética en latencia” (Cappa, 2014b); y en Bartís la idea de “potencia de actuación” como “asalto a la textualidad” (Bartís, 2018). En el caso puntual de Sergio Boris esto se da en la búsqueda de la teatralidad como especificidad que da autonomía al hecho escénico. Describe al respecto:

¿Qué es lo autónomo? Para mí es el nivel de potencia mayor que tiene el teatro para sus posibilidades. Ese es el lugar de lo autónomo. Si yo veo una obra donde la escena pasa por lo que dicen y no por... la escena no es el relato teatral de lo que veo y siento y oigo en relación al tiempo y el espacio, ¿no? no es esa totalidad el relato, y... se vuelve pobre, se vuelve pobre en términos teatrales. No trabaja con la potencialidad teatral, lo que puede el teatro como potencia, con todas sus potencialidades.

Conclusiones

Como hemos visto hasta aquí, el caso expuesto exhibe un tratamiento escénico posible para estos decires que abarca dos etapas: 1) Una inicial en la cual se implanta ese “lenguaje provisorio” desde marcas que quedan del encuentro efímero del ensayo con esos conceptos tienen una incidencia concreta sobre el cuerpo actoral. La “lateralización”, “lo provisorio”, los “juegos de seducción actoral” y “el teatro como potencia” se inscriben en este momento de la creación de los términos; 2) Una segunda instancia, en que se observa el modo en que esas series metafóricas -que se encuentran alineadas con otras de sus pares llegando a conformar verdaderas constelaciones de metáforas- le permiten referir a sus prácticas desde la elaboración reflexiva de un pensamiento que da cuenta de una concepción específica de teatro. Aquí entran los materiales metarreflexivos más explícitos. De hecho, podría considerarse que tanto las metáforas que se usan para definir las poéticas como las que se usan en las clases o procesos creativos para producir determinados efectos o para describir cuestiones específicas, se encuentran fuertemente relacionadas entre sí (y que ese modo de relacionarse no es azaroso). Desde la vinculación entre ambas y el estudio de esas relaciones quizá pueda indagarse acerca de la historicidad a la cual pertenecen los sujetos que producen y sostienen esos léxicos como “construcciones de mundo”. Por otra parte, detectar esas diferencias podría permitir evidenciar el alto grado de imbricación de estos términos en las prácticas y rescatar esa base del quehacer escénico que porta un sistema de pensamiento complejo que recupera y exalta la experiencia del hacer.

Respecto de lo específico de esos términos, cabe pensar en la distinción que establece Foucault, en su ensayo acerca de René Magritte, entre lo semejante y lo similar. En el caso de la semejanza debe obligadamente haber un “patrón”, un original que ordena y jerarquiza, todo lo que en ese original se base, se establece al modo de una réplica -generando “copias cada vez más débiles” (De Diego, 2011: 78)-. Por otra parte, lo similar configura una lógica de pasaje, de contagio y de resultado “próximo” pero intrínsecamente diferente: se trata de series que se propagan “de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias” (De Diego, 2011: 78). De este modo, podría pensarse que esos términos singulares con los que los artistas refieren a sus prácticas funcionan, dentro del campo en que se inscriben, en un régimen de semejanza o de similitud. Así es que los creadores y creadoras

convocan en sus prácticas palabras y frases que oyeron de otros y otras antes pero también términos que nacen en esos espacios transitorios como son el ensayo y la clase. En esas zonas de la praxis, los cuerpos parecieran ser una vía por medio de la cual se instalan esas “escrituras en latencia” que funcionan en oposición directa a un cuerpo de actuación entendido como “boca que habla”. Al decir de Sergio Boris:

El actor proponiendo desde el ensayo, proponiendo cosas, energías, textos, movimientos que producen un pensamiento; y no solamente ilustrar un texto, ser portavoz de un texto, el portavoz plástico y corporal de un texto. No son bocas que hablan (Boris, 2020: 22).

Lo particular es que ese pensamiento colectivo se encuentra impregnado también en el cuerpo de actuación. Se sobrepasa el orden del lenguaje para llegar a los cuerpos, se trata un pensamiento conjunto que se genera y se impregna en los cuerpos. Al indagar en torno a esos materiales, el elemento metafórico se impone como una zona precaria y frágil del decir que encuentra su paralelo en el espacio de la clase y el ensayo. Porque desde allí se ilumina en tanto pensamiento que surge de ese acontecer y guarda los rastros de una serie de saberes que se transmiten de manera ramificada a lo largo de los años y las poéticas dentro del campo teatral. Esas series metafóricas quizá sean la clave para evidenciar el alto grado de conceptualización que proporciona el trabajo de estos creadores ya que en sus diversos niveles (desde los más materiales hasta los más metarreflexivos) este sustrato terminológico es el soporte sin el cual el campo en que perviven las prácticas se desvanece.

Acceder al pensamiento de los artistas, implícito en la situación de clase y ensayo, permitiría estudiar esas zonas que contienen aquellos decires informales, efímeros y precarios que no solo rondan, sino que también fundan las prácticas, creando una textualidad del pensamiento. Estas “escrituras en latencia”, que tienen el potencial para ser reconocidas como conceptos característicos de las prácticas escénicas en este territorio, son la clave para indagar en “lo inasible” que siempre sobrevuela esas prácticas. Decires que se instalan como modalidad de producción de un discurso singular hacia un cuerpo de actuación capaz ya no de “estar” en el teatro sino de “constituir teatro desde sí” (Catalán, 2005), gracias a su producción de lenguaje no solo poético sino también material.

Cabe destacar que, en el marco de una investigación de más amplio alcance que se encuentra en proceso, el caso de Boris da cuenta de un modo de producción de teoría que surge del campo de las praxis y se ubica en diálogo con aquella que generan otros creadores dentro del campo de la escena. Desde estas recurrencias en los modos del decir podría pensarse que el teatro contemporáneo de Buenos Aires cuenta con un grupo de creadores que comparte una lengua sin saberlo. Algunos de sus cruces son explícitamente fácticos pero esta lengua en expansión no se apoya en esas coincidencias. Por el contrario, la clase y el ensayo -como espacios de búsqueda y de germinación de ese decir "provisorio"- condensan pensamiento, cuerpo y concepciones de la creación, la mayoría de las veces sin registro, pero con una impronta innegable sobre los propios creadores. Aspiramos a que el trabajo en clave metaforológica sobre el pensamiento que produce Sergio Boris lo inscriba en un grupo mayor que se extiende a varios exponentes que comparten concepciones sobre el cuerpo de actuación (al grupo inicial compuesto por Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro se suman Lorena Vega, Valeria Lois, Eugenio Soto, Sergio Boris, Andrea Garrote, Gabriela Pastor, María Onetto, Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa). Estos son los creadores y creadoras que, en la actualidad, considero nutren y multiplican estas redes de prácticas de resistencia y sobre cuyos decires se buscará indagar en trabajos posteriores.

Sin pretensión de exhaustividad, en estas breves páginas se ha buscado ver cómo en el caso de Sergio Boris -que, como dijimos, es uno de los artistas escénicos que reconocemos como parte del grupo de creadores de resistencia (Pessolano, 2018)- se elabora un discurso teórico singular que puede ser leído en red desde un entretreído de series metafóricas que incluyen los conceptos desarrollados por él y también por otros creadores y creadoras de resistencia. Esto confirmaría que esa materialidad discursiva puede ser leída bajo la dimensión de los presupuestos de la metaforología blumenberguiana. Así es que podría decirse, por lo tanto, que lo que interesa de esas metáforas de la escena no es tanto su contenido en términos lexicográficos, sino la función que desempeñan en el discurso de los creadores y de las prácticas de las que forman parte, especialmente al impactar sobre los cuerpos de actuación.

Referencias Bibliográficas

- Blumenberg, Hans (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bartís, Ricardo (2018). "Violencia y lenguaje: el teatro como ilusión social del estado". *La llave Universal*. En: <http://llaveuniversal.com/2018/12/03/violencia-y-lenguaje-el-teatro-como-ilusion-social-del-estado/>
- Boris, Sergio (2020) Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro. Departamento de Artes Dramáticas. Universidad Nacional de las Artes.
- Cappa, Bernardo (1 de octubre de 2014). Comunicación personal.
- Catalán, Alejandro (2001). "Producción de sentido actoral". *Revista Teatro XXI*, Año VII, No. 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., otoño.
- (2005) "El actor como escenario". *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, 136, 81-87. En línea en <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/catalan.htm>. Consultado en agosto de 2020.
- De Diego, Estrella (2011) *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Cauquelin, Anne (2012) *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cholakian, Daniel (2017) "Ricardo Bartís: El saqueo de nuestro arte que hace la política es impiadoso" 9 de noviembre de 2017, *Infobae*.
- Pavlovsky, Eduardo (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel

Pessolano, Carla (2019) "Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina" en Territorio Teatral <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/cuerpo-de-saberes-cuerpo-de-practicas-notas-sobre-resistencia-y-reflexion-en-la-escena-argentina-carla-pessolano>

Sylvester, David (2009) *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Madrid: Ediciones Polígrafa.