

EL NUEVO MUNDO DE LOPE

Enrique Gallud Jardiel

*Doctor en Filología Hispánica
Universidad Alfonso X El Sabio, Madrid.
egjardiel@hotmail.com*

RECIBIDO: 15-12-10 • APROBADO: 18-01-11

PARA IRENE

RESUMEN

El artículo trata sobre una de las comedias menos conocidas de Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Es una obra de calidad desigual, con gran condensación temporal, pues pretende abarcar todo el proceso histórico del descubrimiento. Las escenas en las cortes española y portuguesa son bastante tópicas, pero la descripción de la inocente mentalidad de los indios es muy original y tiene gran frescura e interés teatral.

Palabras claves: Colón, descubrimiento, América, indios, colonización.

ABSTRACT

This paper deals with one of the lesser-known plays of Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. It is a work of uneven quality, with high temporal condensation, since it tries to cover the whole historical process of the discovery. The scenes in Spanish and Portuguese courts are very topical, but the description of the innocent minds of the Indians are very original and the play has great freshness and interest as a theatrical piece.

Keywords: Colón, discovery, America, Indians, colonization.

López de Gomara, en 1550, escribió en su *Hispania Victrix* que el descubrimiento del Nuevo Mundo por Colón era la mayor cosa ocurrida después de la creación del mundo. Dejando aparte estas exageraciones –si bien fácilmente comprensibles desde un planteamiento puramente historicista–, ha de reconocerse que esta gesta ha dado lugar comparativamente a muy poca literatura creativa y hubo de ser, naturalmente, Lope de Vega el primero en consagrar una obra teatral al tema. El tópico tan traído y llevado de la universalidad del teatro de Lope, de que en él se representa a todo el mundo de su tiempo, de que nada falta en su dramática y de que esta comprende todas las épocas y las cinco partes de la tierra, vuelve a resultar una indiscutible verdad.

La comedia titulada *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, que lleva fecha de 1599, es una verdadera crónica de este acontecimiento histórico y señala la actitud del Fénix de los Ingenios ante lo que ha dado en llamarse «la aventura americana». Desde su punto de vista, los móviles que impulsaron a ella fueron la fe y la codicia, en este orden. No olvida tampoco el afán de aventura español y el mero acatamiento a la voluntad del Rey por parte de los diversos estratos de la nobleza. Yendo a América, un caballero español tenía, a la vez, la oportunidad de servir a su Dios (como era su obligación espiritual), servir a su Rey (como era su obligación terrena), disfrutar de la aventura, como le exigía su condición intrépida, y, de paso, enriquecerse también. Era una oportunidad ideal, única, por lo que a nadie le debe extrañar que los españoles fueran al Nuevo Mundo en forma tan masiva y entusiasta, para poder sentirse allí caballeros andantes en un mundo desconocido, lleno de maravillosas posibilidades, de misterio y, por ello, de encanto.

Ha de decirse que la obra no se cuenta entre las más famosas del autor¹, aunque tiene momentos y versos realmente brillantes. La razón más obvia es una falta de hilación entre sus tres jornadas, exigida por el tema mismo. El acto primero nos habla de

los preparativos del viaje. En el segundo, vemos los acontecimientos de la travesía, y el descubrimiento y la conversión de los indios al cristianismo, en el tercero. Todas las jornadas tienen homogeneidad de por sí, pero la comedia se resiente un tanto de falta de continuidad. Además, se diferencia notablemente del tipo de obras del tiempo por la ausencia de la intriga amorosa y del contenido humorístico con que la figura de donaire solía contribuir al éxito total del espectáculo. Sin embargo, están bien definidos y logrados los objetivos de Lope: glorificación de Colón y glorificación de la cruz.

El Almirante es, lógicamente, un personaje atípico, cuya mayor virtud es la tenacidad. El entusiasmo lopesco por todo lo hispano le lleva a «españolizar» a la figura de Colón, como en otras piezas había hecho con otros tantos personajes históricos y aun bíblicos. Nunca se olvide el que, para Lope, España es el centro del mundo. Así, Colón aparece investido de viveza de imaginación, exclusivismo de carácter, presencia de ánimo y otras virtudes y características hispanas, lo que no deja de ser históricamente plausible, pues Colón, que se sepa, no escribió una sola carta en italiano en toda su vida; en el año de 1492 estaba ya totalmente españolizado. La propia envergadura de lo que planea le iguala más, si es posible, a cualquier aventurero castellano. En la obra, el Rey de Portugal, al saber de sus ambiciosos proyectos, dice:

REY.

—Grande empresa solicita.

¿Es por ventura español? [Vega, 1971: p. 19].

Y despide al marino, al que sospecha demente, con el consejo de que se dirija a otro país de imaginaciones febriles:

REY.

—Vete, Colón, y en Castilla

(que se creen fácilmente)

les cuenta esa maravilla

[Vega, 1971: pp. 24-25].

El personaje muestra su entereza durante los años de infructuoso peregrinar y cuando los condes de Medina-Coeli y Medina-Sidonia se burlan de las rutas trazadas en sus mapas y de que un hombre pobre, que se gana la vida de piloto, quiera añadir un mundo más a los conocidos. Lope de Vega hace hincapié en el temperamento científico del personaje del marino haciéndole hablar de una tierra nueva, pero de la que ya se tenía noticia antes: unas Indias distintas a la India, a la China o al Japón. Este punto, que no resiste evidentemente un escrutinio histórico, posee, sin embargo, gran realce dramático, cuando Colón justifica sus conocimientos con citas de autores, en su conversación con Alonso de Quintanilla, Contador del Rey:

COLÓN.

—¿Cómo imposible, si te muestro autores que digan esta tierra ha sido hallada en los tiempos del gran Augusto César, como se ve en los versos de Virgilio cuando dijo en el sexto de su Eneida que había una tierra fuera del camino del sol y las estrellas, donde Atlante arrimaba sus hombros a su fuego? [Vega, 1971: p. 67].

A continuación, Lope ha de hacer verdaderos esfuerzos con su pluma y su ingenio para paliar el mal efecto que produce la inicial falta de interés de los reyes en el proyecto. Para poder dejar a salvo el prestigio real incluye, en el primer acto, varias escenas de la guerra de Granada, para justificar así el retraso en atender a Colón y exaltando, de paso, a la monarquía al solemnizar la fecha que dio fin a la Reconquista. Por fin, ante los monarcas, Colón se halla en posición de incitar las imaginaciones de los Reyes Católicos y hasta de prever las futuras necesidades territoriales de la Corona española. Dice:

COLÓN.

—Grande es España, pero sois tan grandes que si no le añadís un mundo nuevo

es imposible que quepáis entrambos [Vega, 1971: p. 68].

Acto seguido, Fernando se queja de su precaria situación económica tras la guerra de Granada, pero consigue que sus nobles le hagan un préstamo a la Corona y subvenciona el viaje de Colón. Isabel, en contra de lo que nos dice la tradición, no interviene en ello para nada. A partir de este momento, y en contra de lo que se podía esperar, el personaje del Almirante pierde su protagonismo; los acontecimientos oscurecen su figura. Solo presenciamos su momento heroico durante el motín de los marineros, cuando ofrece su vida si no hallan tierra en tres días, y la afirmación un tanto contradictoria de que la conversión de los indios era su principal objetivo. Al final de la obra, el Rey le reconoce su deuda por la hazaña llevada a cabo y le elogia en los términos más entusiastas:

FERNANDO.

—Por monstruo y por maravilla, sin primero ni segundo le vea el mundo, pues dio un mundo a los Reyes de Castilla [Vega, 1971: p. 190].

Viene ahora la cuestión de la conceptualización lopesca de América y de sus habitantes. Es curioso ver que, mientras que los españoles simbolizan en la obra el pensamiento científico y el afán de aventura, los indios aparecen como seres pasionales, guiados por sus sentimientos y como pueblo altamente ingenuo e inocente. Aunque vemos en ellos emociones y tendencias negativas —como la fiereza súbita o hasta el canibalismo eventual—, sus amores son refinados y hacen gala de una inteligencia natural. En un principio se deslumbran con las cuentas, los cascabeles y los espejos que les dan los españoles y se asustan de sus casas flotantes y de la apariencia de estos cuando vienen cabalgando. Así lo describe Tecué:

TECUÉ.

—Toda la boca espumosa
y el habla delgada y alta;
gruñe, brama, corre y salta
con ligereza espantosa.
Largas las orejas tiene,
abiertas y levantadas,
ancho el pecho, aunque delgadas
las piernas, más fuerte viene;
y tiene cuatro
[Vega, 1971: p. 121].

Es particularmente simpático el episodio del papel, en donde Fray Buyl le da a Auté una docena de naranjas para que las entregue con una carta. El indígena se come cuatro naranjas y el que le recibe sabe por la carta lo ocurrido y le recrimina en consecuencia. El indio queda sorprendido de que el papel le haya visto comérselas y de que se lo haya contado a su legítimo dueño. Cuando le mandan de nuevo con una carta y varias aceitunas, el indio esconde el papel detrás de unos arbustos para que la carta no pueda ver cómo se las come. Así se subraya la importancia de la escritura en el desarrollo cultural de los pueblos y se da una visión ingenua y humana de los aborígenes de la isla de Guanahaní.

En cuanto al fenómeno del mestizaje, que tanta importancia tuvo y tiene hasta hoy, Lope de Vega lo presenta como una consecuencia ineludible, dado el carácter de un pueblo y otro. En primer lugar, se menciona que la llegada de los españoles estaba prevista según los mitos de la región, por lo que se les recibía con respeto. El episodio clave es el de Tacuana, que le pide a Terrazas que la proteja de Dulcanquellín. El español la lleva a un bosque para violarla, dando como justificación la belleza de la muchacha y la ya larga duración de su abstinencia sexual. Pero la violación no es tal, como la misma Tacuana afirma:

TACUANA.

—Que con aquesta invención,
fingiendo tales razones

vengo a sus brazos rendida
porque así me lleve y robe.
El piensa que me hace fuerza
y amor sin fuerza me pone
[Vega, 1971: p. 152].

Es esta la versión más probable de lo ocurrido en general. Las dos razas se «gustaron» mutuamente, por así decirlo, y el fenómeno del mestizaje resultó inevitable. Fue este un hecho feliz, pues la fusión dio una raza nueva con lo mejor de las que la integraron y de la que hoy nos enorgullecemos. Otros pueblos —y el ejemplo anglosajón es el primero que viene a la mente— no pueden ufanarse de nada semejante, pues solo exterminaron o, en el mejor de los casos, ejercieron un racismo total, lo que demuestra que en ellos sí fue la codicia el único móvil conocido.

Volviendo a las razones antes mencionadas, vemos que la identificación de las Indias con la riqueza es antigua. El Demonio afirma en la obra que es el oro y la codicia lo que ha llevado a los españoles al Nuevo Mundo. Habla la Idolatría, personaje alegórico de un sueño de Colón:

IDOLATRÍA.

—No permitas, Providencia,
hacerme esta sin justicia,
pues los lleva la codicia
a hacer esta diligencia.
So color de religión
van a buscar plata y oro
del encubierto tesoro
[Vega, 1971: p. 58].

Lope ataca a la generalización de este concepto. Algunos personajes se deslumbran momentáneamente ante la posibilidad de conseguir fáciles riquezas, pero no son todos ni todo el tiempo. Terrazas, uno de los más codiciosos en un principio, llega a desengañarse totalmente cuando las posee:

TERRAZAS.

—Pues que no estás en el oro,

¡oh, contento!, ¿dónde estás?
 Al cielo he sido importuno
 por tener y más tener;
 ya tengo sin gusto alguno;
 de donde vengo a entender
 que no te tiene ninguno
 [Vega, 1971: p. 143].

Durante el sueño simbólico de Colón, la Imaginación le lleva a un mundo alegórico en donde se tratan las implicaciones religiosas del descubrimiento y los argumentos en pro y en contra de la conquista. El Diablo y la Idolatría arguyen de nuevo que la codicia va disfrazada de fe. La Providencia, a su vez, aduce el argumento jesuita de que el fin justifica los medios y da por válida una posible avaricia si redundaría en beneficio de la religión. Incita a que se lleve a cabo la conquista, que ha de ser para mayor gloria de Cristo, diciendo:

PROVIDENCIA.
 —Si Él, por el oro que encierra
 gana las almas que ves
 en el Cielo hay interés,
 no es mucho le haya en la tierra
 [Vega, 1971: p. 58].

El interés material y el espiritual van, pues, estrechamente unidos y Don Fernando comentará al final que Colón le ha dado un mundo a España e infinitas almas a Dios.

Los españoles muestran un conocimiento muy precario de la religión de los indios, que creían que se limitaba al culto a Ongol, dios del Sol, al que se hacían ofrendas de animales, frutos y perfumes. Se nos presenta como tirano antiguo al Demonio, que incitaba a los indígenas a su supuesta idolatría, tratando de impedir su conversión. Terrazas le hace

al cacique Dulcanquellín un magistral resumen de los principios del dogma católico. Cuando este está casi convencido, el Demonio le incita contra los españoles, hablándole de la infidelidad de Tacuana. Se produce una pequeña revuelta que se detiene momentáneamente al descubrirse un altar con una cruz.

Este es el momento en que parece que va a decidirse la futura suerte de la religión católica en la isla. El cacique manda arrancar la cruz y destruir el altar. Llega así el momento cumbre de la pieza y Lope se encuentra en la necesidad de hallar el efecto final indispensable. Pero no en vano se le ha llamado «el poeta de la historia» por la habilidad con que entremezcla su fantasía con la realidad conocida, embelleciéndola siempre. Ante el estupor de los indígenas, floreciente y fragante, surge lentamente de debajo de la tierra otra cruz más bella, clímax temático y estético y que provocará la conversión de toda la población de Guanahaní. En una comedia que toca, de algún modo, el tema de la religión, la magnificencia de Lope no puede ofrecernos nada inferior a un milagro.

Nota

1. Existe una edición crítica francesa, de 1980, elaborada por Jean Lemartinel y Charles Minguet, (Presses Universitaires de Lille).

Referencia

Vega Carpio, Félix Lope de. (1971). *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

EL LECTOR COMO PERSONAJE TEATRAL: UN ACERCAMIENTO A LA POÉTICA DE MARIANA CHAUD

Lucas Rimoldi

Doctor en Letras

*Investigador Asistente, Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.
llrimoldi@yahoo.com*

RECIBIDO: 28-03-11 • APROBADO: 05-04-11

PARA MI PROPIA "ADELA".

RESUMEN

Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños, de la dramaturga-actriz-directora Mariana Chaud, es una ficción dramática elaborada a partir de las experiencias de lectura de cuatro informantes reales. Su análisis permite ejemplificar estrategias de gestión y producción escénicas del teatro alternativo argentino posterior a la crisis económica de 2001. Este contexto específico potenció la rotación de roles, el trabajo en colaboración, y un acceso exitoso a festivales y giras internacionales durante la etapa de explotación de las obras.

Palabras claves: dramaturgia argentina, estrategias de gestión escénica, recepción literaria.

ABSTRACT

Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños (English Pudding. On the Life of Four Buenos Aires Readers), by playwright-actress-stage manager Ms. Mariana Chaud, is a fiction developed on the bases of the experiences, as readers, of four real life informants. Analysis thereof can very well illustrate management and scene production strategies in the alternative Argentine theater after the 2001 financial crisis. Such specific contexts lead to emphasize team work, role rotation and successful access to international festivals and tours during the exploitation phase of the plays.

Keywords: Argentine dramaturgy, scene production strategies, literary reception.

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro argentino post- 2000

Mariana Chaud nació en Buenos Aires, en 1977, y es dramaturga, actriz y directora. Se ganó un lugar destacado en el teatro de Buenos Aires de los últimos diez años por la escritura y puesta en escena de *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños*, obra estrenada en el Teatro Sarmiento en 2006, y repuesta al año siguiente en el Teatro del Pueblo¹. Inscripta en un realismo sutil, gracioso, con cierto aire costumbrista, en el prólogo a la edición en la serie Teatro Vivo, Javier Daulte la calificó como: “Una pieza delicada, honda y divertidísima...” (Chaud, 2007: p. 4).

Capacitada con destacados referentes del campo teatral de Buenos Aires, Chaud se formó como actriz con Hugo Midón (1994), Ricardo Bartís (1995), Guillermo Angelelli (1998), Nora Moseinco (1995-1999), Javier Daulte y Alejandro Maci (2003-2004). Su desempeño como intérprete durante esos años hace visibles directrices fundamentales de cierto colectivo teatral alternativo que florece en Argentina en pleno apogeo de la crisis económica de 2001, desplegando poéticas y estrategias de gestión, producción escénica y difusión propias, influidas por su contexto social específico, y que consideramos pertinente reseñar². Este grupo, cuya franja etaria oscila entre los 30 y 40 años, incluye a Rafael Spregelburd, Matías Feldman, Luciano Suardi, José María Muscari, Santiago Governori, Javier Drolas, Alejandro Tantanián, Lola Arias, Mariano Pensotti, Romina Paula, Laura López Moyano, Maximiliano de la Puente, Agustín Mendilaharsu, Luciano Cáceres, Andrea Garrote, William Prociuk, Wálter Jakob, Carolina Tejeda y Claudio Tolcachir. Algunos de los rasgos estéticos que ostentan estos creadores son absorbidos de antecesores y maestros, partícipes de un teatro al que Pellettieri denomina “emergente” (2001), y Dubatti “de la posdictadura” (2001). Sin embargo, ellos expresan una tendencia

epocal propia, definida, al inicio, como la aptitud de desarrollar simultánea o alternativamente los roles de actuación, escritura dramática y dirección de manera sostenida. Ella se articula con la característica de autoconvocarse entre sí y trabajar de manera “cruzada” en los respectivos proyectos, con cierto matiz de endogamia. Como actores, algunos trabajan en obras propias, pero lo más frecuente es una modalidad de colaboración con cruce de roles, en una dinámica múltiple. Así, en el caso de Chaud, trabajó bajo la dirección de José María Muscari (*Pornografía emocional*, 2000), Lola Arias (*La escuálida familia*, 2001-2002), Fernando Rubio (*Cuentos para un invierno largo*, 2002), Mariano Pensotti (*Una noche en las cataratas*, 2003), Matías Feldman (*Schultz und Bieler und Steger*, 2004), Luciano Suardi (*Jálej*, 2006), Javier Daulte (*Automáticos*, 2007), Romina Paula (*Ciego de noche*, 2007) y Santiago Governori (*Deus ex machina*, 2008). Participó también del colectivo *Veladas temáticas* junto a Javier Drolas, y colaboró como intérprete en cinco proyectos cinematográficos, entre los que se destaca *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2007), donde volvió a compartir espacios creativos con Arias y Governori.

Las características mencionadas hablan de una dinámica funcional a la búsqueda de continuidad creativa y laboral dentro de un medio atomizado y superpoblado. Aquí se manifiestan otros rasgos comunes, pues si las prácticas escriturales de estos dramaturgos aparecen fuertemente incididas o intervenidas por la dimensión escénica del fenómeno teatral (Naugrette, 2004: pp. 15-21, 161), es igualmente notoria su capacidad de importar las matrices estéticas propias del *off* a los espacios oficiales, donde buscan apoyo económico y de infraestructura, aunque usualmente produzcan con medios materiales escasos. Chaud, por ejemplo, participó, desde 1998, solo como actriz, en ocho espectáculos producidos por espacios oficiales (Centro Cultural Ricardo Rojas, Centro Cultural Recoleta, Secretaría de Cultura del Gobierno de Buenos Aires, Complejo Teatral de Buenos Aires).

En tanto los primeros estrenos importantes de la mayoría de estos artistas se dan hacia el año 2000, es preciso recordar el contexto social en el que, paradójicamente, se inscribió este fenómeno tan exitoso, en tanto emergente cultural de una época determinada por la crisis económica. Producto de la aplicación del neoliberalismo en Argentina y luego del largo y escandaloso proceso de privatizaciones impuesto en el nivel local por ese modelo, en diciembre de 2001 eclosionó la peor crisis económica del país. Los lenguajes y las prácticas teatrales del período se instituyeron como un espejo singular frente a ese contexto, en tanto asumieron la precarización multiplicando producción y creatividad³. Debido a tal profusión, Buenos Aires está propuesta hoy, ante la Unesco, como “Capital del Teatro de Habla Hispana”.

La habilidad de gestión por parte de sus protagonistas explica, en parte, este florecimiento. Incluye la capacidad de acceder a subsidios y a ayudas financieras de instituciones estatales o entidades privadas, de negociar espacios, asumir determinadas políticas culturales, dosificar la explotación de los espectáculos según la dinámica y las necesidades del campo cultural, y lograr su difusión en giras y en festivales internacionales⁴. Nos interesa puntualizar que esta capacidad expresa una habilidad intelectual manifestada con similar potencia en el nivel poetológico, en diversos aspectos de la dramaturgia. Además, este rasgo distintivo incluye la implementación de estrategias de comunicación, muchas veces por medio del recurso a los servicios de agentes de prensa especializados en el *off*, quienes articulan diferentes políticas de difusión en un momento comunicacional con muchas posibilidades.

En cuanto a la dramaturgia, en el caso de Chaud lleva la impronta de su incursión en la carrera de Letras. Comenzó a desarrollarla en 1998 al desempeñarse como asistente de guión de Mex Urtizberea en el antológico programa televisivo *Magazine For Fai*. En 2001, escribió, junto a Mariana Anghileri, *Puentes y*, producto de la misma dupla, al año siguiente se estrenó, en Madrid, *Alicia murió de un susto*. En 2003, comenzó una formación específica

de taller con Javier Daulte, que se refleja en *Todos los miedos* (2008). También colaboró en el guión de la película *El pasado* de Héctor Babenco.

La manera de dirigir de Chaud está, asimismo, ligada a concepciones de teatro propias de sus coetáneos. Como directora, presentó, en 2003, *Sigo mintiendo*, que montó gracias al premio S (obtenido por varios de los artistas nombrados) y, en 2005-2006, *El hecho*.

Con el fin de profundizar sobre su labor, nos centraremos en *Budín inglés*. Esta obra despliega una mirada tierna sobre la crisis de separación de una pareja joven de Buenos Aires a inicios del siglo XXI. El tiempo de la historia lo ocupa una larga charla (en tiempo real, a la manera de las películas *Before Sunrise* -1995- y *Before Sunset* -2004- de Richard Linklater) entre cinco personajes, durante cuyo transcurso Mara y Mariano intercambian impresiones literarias entre sí, y con sus mamás, Adela y Marilís⁵. Ellas han asistido al departamento que sus respectivos hijos compartieron hasta el momento, para realizar una guardia inmobiliaria a la espera del comprador del inmueble. El espacio dramático es un típico departamento porteño de dos ambientes, representado por una escenografía hiperrealista, de acabado casi preciosista⁶. Es la separación de la biblioteca, que yace esparcida entre el piso del *living* y la habitación, la que detona la conversación de los personajes, quienes comentan la historia pasada o el destino futuro de los diversos volúmenes; y a la par, hablan de sus vidas, y de la vida en general, pero con especial hincapié en todo lo relativo al impacto que la literatura tuvo en cada uno de ellos. De esta manera se produce un recorrido intertextual por piezas muy diversas, desde el *Martín Fierro* de José Hernández a *Moby Dick* o *Bartleby* de Herman Melville, de *Tintín* de Georges Remi (Hergé) y *Asterix* de René Goscinny y Albert Uderzo a los poemas de Olegario V. Andrade repetidos en el colegio primario años ha. También se incorporan referencias a textos históricos y de esoterismo. Estas menciones, constituidas por recuerdos, citas o fragmentos leídos

por los personajes, se establecen siempre dentro de un clima general muy divertido y cálido; ello evita que, a pesar de su riqueza conceptual, la pieza derive en intelectualismos más o menos aburridos.

Budín inglés se inscribió en un contexto espectacular muy específico, en tanto constituyó la décima entrega del ciclo *Biodramas*, una interesante experiencia desarrollada en la sala experimental del Complejo Teatral de Buenos Aires desde 2002 hasta 2008. Su premisa fue que cada artista convocado debía tomar la vida de un argentino vivo para transformarla en material dramático. Los directores, algunos de ellos ya mencionados anteriormente, aportaron al proyecto el prestigio asociado a la estética del *off* a la par que dispusieron de la posibilidad de concretar un tipo de producción muchísimo más holgada en términos de recursos económicos disponibles. En el

caso de Chaud, su respuesta a la cuestión de cómo se transforma la vida de alguien en material dramático, resultó inicialmente “frívola”, y no fue sino hasta que comenzó a relatar su experiencia de lectura con *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (especialmente en relación con dos aspectos: la imposibilidad de escribir y los celos), que el germen de su biodrama surgió (Chaud, 2006: p. 70). También en ese momento se decidió que ella no trabajara únicamente sobre su propia experiencia.

El lector como personaje teatral

En esa instancia fundante, la dramaturgia se respaldó en un proceso de investigación sobre la lectura realizado junto a Wálter Jakob, sintonizando con conceptos de la teoría de la recepción.



Intentaron inicialmente diseñar dos paradigmas a partir de la pregunta sobre qué es lo que busca en la lectura alguien que desarrolla asiduamente esta actividad. Al primero lo denominaron “Subjetividad”: en él la fábula es secundaria y lo importante son las emociones que suscita, el proceso de conocimiento y aprendizaje de un lector que se está buscando a sí mismo (autores característicos podrían ser Proust o Salinger). El segundo, “Trama”, refiere al cultivo del extrañamiento, la sorpresa, la imaginación, la búsqueda de aventuras o el asombro intelectual de un lector que busca salirse del mundo (Twain o Chesterton). Esta división fue considerada fallida, al entender que todo gran autor pertenece indefectiblemente a los dos paradigmas, así como que los buenos lectores, aunque manifiesten más claramente una tendencia, no dejan de mezclar lo introspectivo con lo aventurero. Sin embargo, a la autora esa hipótesis primera (ejemplificada dentro de la obra por la disputa que mantienen Mara y Mariano sobre las diferencias entre la prosa narrativa y el cómic) le sirvió para escribir (Chaud, 2006: p. 72). Chaud y Jakob tomaron luego *Sobre la lectura* de Proust y la idea (característica también de Borges) de que un libro es un amigo. Entonces entrevistaron, mediante un cuestionario *ad hoc*, a cuatro personas que ellos consideraron grandes lectores (sus mamás, y dos amigos más jóvenes). La idea fue arribar a una cronología, a veces azarosa, de sus vidas en tanto lectores, según el aserto borgeano de que cada lector es su enciclopedia⁷.

El subtítulo *Sobre la vida de cuatro lectores porteños* alude a este original procedimiento, concebido e implementado para construir esos cinco personajes estructurados a partir de los testimonios de los informantes reales. Acerca de este aspecto del proceso creativo, afectado por el carácter documental de *Biodramas* y la particular tensión entre ficción y verdad que este propone, escribió la autora en el programa de mano:

Muchos de los textos que aparecen en la obra fueron tomados de entrevistas a personas reales: Marilís Serra, Adela Rozas, Mara Pescio y Mariano Llinás. Queremos agradecerles a ellos

el enorme esfuerzo que han hecho por pensar sobre sus vidas como lectores, recordar, reflexionar y participarnos a nosotros de sus mundos; pero, también, aclarar que los textos producidos por ellos en las entrevistas han sido utilizados para crear una ficción y para eso fueron deliberadamente sacados de contexto. Además, los vínculos que aparecen en la obra son ficcionales, la situación es ficcional y los personajes que llevan sus nombres son una creación de los actores y no intentan parecerse a las personas mismas.

El inquebrantable realismo de *Budín inglés* instituye una ruptura dentro del neto corte experimental de *Biodramas*. No ostenta saltos internos en la ficción a modo de guiños referenciales a la vida de las personas que sirven de base para la concepción de la dramaturgia (Cornago, 2005: p. 13). Tampoco presenta procedimientos metateatrales, a pesar de que su tema sea la lectura, como cambios en el destinatario de la enunciación de los personajes, la tematización del teatro mismo en tanto objeto del discurso, o su re-presentación mediante duplicaciones en la ficción (Stephenson, 2006: pp. 136-137). Es, en efecto, una variación importante respecto de otras propuestas que integraron el ciclo, como *El aire alrededor*, *La forma que se despliega*, *Barrocos retratos de una papa o Los 8 de julio*⁸. Como explica Fischer-Lichte: “*Los signos del teatro sólo los puede comprender quien conozca y sea capaz de interpretar los signos producidos por los sistemas culturales de su entorno*”. (1999: p. 30). En este sentido, el receptor de *Budín*... puede no percibir las divergencias o las convergencias de la obra respecto del contexto espectacular específico del *Biodrama*, si desconoce las otras y, sin embargo, decodificarla exitosamente, dado que su realismo la inscribe en una poética hartamente arraigada en nuestra cultura. Según Cornago, el tono característico de este ciclo es el confesional (Cornago, 2005: p. 24), y agrega:

Este es otro tema recurrente en los *Biodramas*, propuesto también desde el planteamiento inicial de Tellas, la capacidad de las personas de sufrir y aceptar el sufrimiento, de seguir adelante a pesar de las tragedias personales; todo lo cual termina revirtiendo en una reflexión sobre el tiempo (2005, p. 17).

Ello permite destacar nuevamente la originalidad de *Budín inglés*, en la que se habla del

sufrimiento por la ruptura de la pareja, con cierto tono confesional, pero la articulación de todos los sistemas de la puesta (desde la iluminación, el vestuario y la escenografía, por no mencionar aquellos códigos que involucran de manera más directa al actor) destaca lo colorido y lo vivaz, la diversión, la esperanza. Tampoco el final es melancólico, como en muchas de las puestas citadas, sino que, ante la incertidumbre por lo desconocido, se propone el asombro, la búsqueda de aventura (por eso la crítica periodística afirmó que *Budín...* “*Tiene el más delicioso de los finales*”).

Una puesta teatral que aborda cómo lo que leemos determina nuestra identidad, pensada con menos habilidad, puede derivar fácilmente en un mero ejercicio de crítica actuado, verboso y, probablemente, aburrido, con personajes como estériles bibliografías detrás de un nombre. Aunque el procedimiento creativo duplica de alguna manera el mito autobiográfico borgeano de la apropiación de la literatura, el haber trabajado con efectividad y en compañía de excelentes colaboradores la carnadura de los personajes, dotándolos de humor y cercanía, le evitó a la dramaturga incurrir en el intelectualismo que, a veces, anega a los autores del *off*⁹. En este sentido, Elvira Onetto, Marta Lubos, Laura López Moyano, Esteban Lamothe y Santiago Governori aportaron mucho al éxito del montaje, por la sensibilidad, humor, carisma e ingenio con que desarrollaron sus personajes¹⁰. Construyeron sobre el texto dramático un sutil quinteto de voces elaborando una melodía sobre la lectura, y sobre cómo la manera de leer de cada uno de los personajes los define, y les depara placer. En este sentido, la cultura que ostentan los personajes otorga a la obra particular significatividad para una franja de la clase media intelectual de la argentina contemporánea. En cuanto a las mamás, Adela ha leído y lee muchísimo y variado: relata su experiencia con libros sobre religiones, arquitectura y psicoanálisis, capta un germen de narratividad en los tratados históricos y se reconoce como influenciada. Marilís, instructora de yoga y

algo esotérica, también ostenta una cultura amplia, conoce a Proust y explica las características de los *koans* y de la patafísica. Ambas representan a los hijos de aquellos humildes inmigrantes europeos, principalmente italianos y españoles, quienes llegaron a “hacer la América” y que aunque no tenían acceso a la alta cultura, desarrollaron rasgos identitarios propios tomando “...*al libro y la cultura como un elemento de prestigio, como una herramienta de integración y ascenso social*”¹¹. Es el grupo que luego protagonizó la explosión de la clase media en los años sesenta, el gran aumento en el número de profesionales, en una época también dorada para los escritores latinoamericanos y las editoriales argentinas. Sus hijos, Mara y Mariano, manifiestan ese legado. Mariano muestra un envidiable conocimiento de los clásicos: cita a Del Campo y Hernández, Melville y Cervantes. Tiene una relación muy cercana y vital con los textos. Imagina una voz para cada autor, le gustan particularmente los comienzos, pero es fragmentario y suele no concluir las lecturas. Si bien es fanático del policial, sobre todo le fascina el cómic europeo: *Tintín* y *Asterix* (los colecciona desde muy chico), *Lucky Lucke*, *Los pitufos*¹². Mara es la amante de Proust, y Sebastián, el eventual comprador del departamento y no lector, es el que aporta el efecto cómico por contraste.

Por momentos por medio de diálogos simultáneos y paralelos, los actores trabajaron la emisión de los signos lingüísticos de manera muy hábil, jugando con las entonaciones y las resonancias, enriqueciendo el significado léxico. Destacamos, al respecto, la notoria calidad vocal de Lubos, y los juegos con diferentes tonos y variaciones dialectales de Lamothe, cuando su personaje Mariano imagina una voz diferente para cada uno de los libros que irá recordando: *Bartleby*, *Moby Dick*, *Martín Fierro*, *Fausto* de del Campo, el *Quijote* (Chaud, 2007: pp. 46-47). En este caso, los receptores pertenecientes a la misma comunidad lingüística cuentan con las competencias para decodificar el tinte humorístico que ese trabajo (voz *gachasca*,

tipo inglesa, española, misteriosa) agrega al significado léxico del texto dramático. A esta densidad semiótica alude Deleuze cuando analiza, precisamente, la obra de Proust:

Una obra de arte vale más que una obra filosófica; pues lo que está involucrado en el signo es más profundo que todos los significados explícitos... y más importante que el pensamiento es 'lo que da a pensar'. Bajo cualquiera de sus formas, la inteligencia no llega por sí misma, y no nos permite llegar más que a estas ideas abstractas y convencionales... (2002: pp. 32-33).

Dentro del aspecto sonoro, la obra no incluye música, pero sí un trabajo cuidadoso con diversos signos acústicos no verbales (sonido del ascensor, portero eléctrico, estruendo de la caladora) que apoyan el carácter mimético de la representación como totalidad.

El tema de la lectura, ampliado en algunos pasajes hacia reflexiones sobre la recepción de otros fenómenos estéticos, está presente durante toda la obra, como ilustra el siguiente fragmento sobre sus posibles ordenamientos:

Mariélis: Mezclado lee todo el mundo.

Mara: No, má.

Adela: ... aunque a veces hay un hilo conductor. Yo, cuando tenía este novio, el hilo conductor era él: tenía interés por el psicoanálisis, leía psicoanálisis, tenía interés por las catedrales góticas o los castillos de Europa ahí estaba yo con los libros diciéndole 'mirá'. (Chaud, 2007: p. 32).

Los diálogos también abordan cuestiones genéricas, como cuando Mariano y Mara discuten sobre el cómic europeo y la incidencia en la literatura del dibujo sobre lo narrado; al respecto Mara se declara amante del relato "puro y duro" y del abigarramiento de la prosa de Proust (Chaud, 2007: pp. 50-53). Como mencionamos, la gracia del texto elude lo erudito, lo complicado. Así, unos momentos después de la citada discusión, hay un pasaje en donde Mariano y Sebastián comparten sus recuerdos generacionales sobre los pitufos¹³. Comentan la serie televisiva y la impresa, y la leyenda urbana de los años ochenta que profetizaba el aterrador pasaje de los personajes a la realidad (¿algo así como un "proto- contra- biodrama"?). Pero esta referencia, divertida,

resulta más interesante porque habilita el recuerdo por parte de Mariano de cómo haber leído, en su quinto grado de escuela, una entrega del cómic, en la cual se mencionaba al hipogrifo, disparó su curiosidad por lo mitológico y lo teratológico: Mariano, fascinado por el término y el concepto, comenzó a investigar sobre el tema (Chaud, 2007: pp. 55-57).

Hablamos ya de Borges y podemos agregar ahora que la concepción general de la lectura que manifiesta esta obra puede considerarse borgeana en tanto la presenta como una actividad que se desarrolla sobre un acervo o canon personal, dentro del cual cada lector encuentra páginas que parecen escritas exclusivamente para él, que le otorgan felicidad y alegría. En sus famosos prólogos y como docente, por ejemplo, Borges no enseñaba a los autores sino que transmitía el amor que sentía por ellos. Una lista de lecturas preferidas, y así sucede en *Budín inglés*, puede ser enumerada o revelada de manera explícita por su poseedor, puede ser compartida y utilizada para generar un espacio de encuentro, de amistosa cercanía. Parafraseando a Proust, Deleuze dice, respecto del arte en general: "Nuestras únicas ventanas, nuestras únicas puertas, son todas espirituales: tan solo existe la intersubjetividad artística. Sólo el arte nos da lo que en vano esperábamos de un amigo, lo que en vano habríamos esperado de un amado" (2002: p. 43). La creación de Chaud lo ratifica toda vez que los personajes explican con qué textos han dialogado profundamente. Pero, aunque Proust sea, en *Budín...*, una presencia fuerte en tanto Chaud y Jakob lo trabajaron como hipotexto y el personaje Mara se encargue de comentar esas y otras ideas de *En busca del tiempo perdido*, hay una diferencia fundamental entre ambas textualidades. Radica en que si bien la mirada sobre el amor o la amistad en *Budín...* no es ingenua, lejos está de llegar al marcado escepticismo proustiano (Chaud, 2007: pp. 62-63).

Porque, como dijimos, ante el conflicto y la melancolía, prima la cercanía y la calidez, y así lo destaca un rico *crescendo* que anticipa el final, cuando los cinco personajes se unen en la habitación a compartir bromas, recuerdos, risas y augurios mientras

leen fragmentos seleccionados espontáneamente por cada uno de ellos para los demás. Hasta que el timbrazo final del papá del inquilino, interviene como cesura final y todos los personajes levantan la vista hacia la puerta, que es la incertidumbre del futuro.

**Ficha técnica de *Budín inglés*.
Sobre la vida de cuatro lectores porteños.**

Idea, dramaturgia y dirección	Mariana Chaud
Elenco	Marta Lubos, Elvira Onetto, Esteban Lamothe, Laura López Moyano, Santiago Governori
Asistencia artística	Mara Guerra
Asesoramiento e investigación	Wálter Jakob
Música	Gabriel Barredo
Iluminación	Matías Sendón
Vestuario	Cecilia Alassia
Escenografía	Ariel Vaccaro
Sala	Teatro Sarmiento, 2006, reestreno Teatro del Pueblo.

Notas

- 1 Obtuvo nominaciones para los premios María Guerrero en la categoría Mejor Autor Argentino, Clarín como Mejor Espectáculo del Circuito Oficial, Florencio Sánchez en Mejor Autor, Mejor Vestuario y Mejor Actriz, Asociación Cronistas del Espectáculo en Mejor Actriz de Reparto en Comedia y/o Comedia Dramática, y Teatro del Mundo en Dramaturgia, Actuación Femenina y Mejor escenografía.
- 2 El término “alternativo”, o “independiente”, remite, dentro del campo teatral argentino, a un movimiento nacido en 1930 como opción a la escena oficial y especialmente comercial. Su proyecto fundacional

tiene por eje lo artístico, la producción y difusión de espectáculos como forma de distribución social de bienes culturales. Esta experiencia histórica se desarrolla hasta la década del sesenta, cuando se empieza a modificar la relación existente entre grupos y espacios teatrales, la cual venía dando sentido de pertenencia a la actividad. A mediados de los años setenta, la dictadura militar impone la invisibilización y, por lo tanto, rompe la territorialidad céntrica y promueve involuntariamente el surgimiento de salas y de espacios no convencionales. La búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, que rompan con las formas establecidas del pasado, es parte de un proceso que sigue en expansión durante los años noventa y hasta la actualidad, consolidando un fenómeno atípico y explosivo.

- 3 Además de su dimensión simbólica, las prácticas, las acciones y los productos que forman parte del campo cultural tienen un impacto económico. En los últimos años, se ha manifestado el alto carácter de “valor agregado-intensivo” de las actividades culturales, alcanzando su incidencia sobre el PBI de Argentina el 3,5 por ciento en el 2009, según estadísticas oficiales del Sistema de Información Cultural de la Argentina.
- 4 En la etapa de explotación, los creadores mencionados saben exportar sus creaciones (y aún las modalidades de producir) a diversos campos, incluso centrales. En 2006, por ejemplo, el festival *Buenos Aires in Translation*, organizado en Nueva York por la argentina Shoshana Polanco y el colombiano Felipe Gamba, incluyó *La escuálida familia* de Arias, *Ex Antuán* de León, *Mujeres soñaron caballos* de Veronese y *El pánico* de Sprengelburd, en traducciones de Jean Graham-Jones (los títulos en inglés fueron respectivamente *A Kingdom, a country or a wasteland, in the snow, Ex Antuán, Women Dreamt Horses y Panic*). Durante la misma temporada neoyorquina, *La omisión de la familia Coleman* fue programada por el Teatro StageFest (con subtítulos en inglés) y *Un hombre que se ahoga* se vio en el Festival Hispano, constituyendo siempre desafíos a una crítica periodística habituada a manejar estereotipos argentinos como lo son Evita y Perón, la dictadura militar o Gardel (Graham-Jones, 2008). Paralelamente, es posible señalar que, a veces, aplicando recetas que funcionaron previamente, diversos dramaturgos y grupos cristalizan fórmulas estéticas que evidencian la voluntad de satisfacer esas expectativas internacionales de consumo de teatro latinoamericano.
- 5 En este caso entendemos por tiempo real a la coincidencia o coextensión entre el tiempo que dura la representación escénica y la temporalidad imaginaria de la ficción (Pavis, 1996: pp. 12, 19). En el mismo trabajo e inspirándose en la teoría bajtiniana, Pavis propone cuatro combinaciones básicas de las categorías de tiempo y espacio para establecer una tipología básica de cronotopos teatrales. En *Budín inglés*, la combinación de un espacio restringido y un tiempo rápido nos ubicaría en un modo ‘nervioso’ (Pavis, pp. 24-25).
- 6 Este fue un aspecto destacado del montaje, al punto de que el diseño espacial obtuvo varios premios. Una maqueta de la escenografía ilustra la portada de la citada edición de *Budín inglés*. Además, la escenografía fue reutilizada por Daniel Veronese en *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, su versión de *Hedda Gabler* de Ibsen (2009), tal como aclara su programa de mano, que muestra en sus dos caras una maqueta similar. Los personajes de *Todos los grandes gobiernos...* deploran estar viviendo en precarias condiciones, dentro de esa escenografía. Sobre el trabajo con fragmentos y materiales desechados, en diferentes aspectos de la dramaturgia de Veronese, y sobre su intervención en el diseño espacial, véase nuestro artículo “Daniel Veronese, de la periferia al centro de la nueva dramaturgia argentina”. *Latin American Theatre Review*. 39.2, pp. 175-182. En relación con la concepción realista de la puesta y el diseño de la escenografía, Chaud nos dijo: “Una vez que nos metimos a trabajar en una puesta realista, fue llevar eso a fondo hasta el mínimo detalle (me acuerdo de pensar horrorizada viendo la escenografía: “¡Faltan las teclas de los interruptores de luz, esto no se lo va a creer nadie!”). (De nuestra entrevista con la autora, 2011, inédita).
- 7 Reproducimos el cuestionario implementado: “-¿Qué fue lo primero que leíste, qué recordás haber leído o que te leyeron?; ¿cuál es la lectura que más te marcó y por qué (puede ser por identificación con un personaje, por su contenido filosófico, por su forma, por el lenguaje, por su argumento, etcétera)?; circunstancias de lectura de ese libro; ¿cómo ves ese libro hoy?; una lectura, ¿puede dañar?, ¿puede sanar o salvar?, ¿te pasó?; ¿cuáles fueron los libros que dejaste sin terminar?; ¿cuál es tu lugar preferido para leer?, ¿recordás la lectura de un libro unida a algún lugar geográfico o a una circunstancia en particular?; ¿podrías contar un libro?; ¿cuál es el mejor comienzo o el mejor final que recordás haber leído?; ¿sos ‘anti algún libro?’” (Chaud, 2006: p. 72).
- 8 También constituye la muestra de que Chaud puede transitar exitosamente diferentes estilos. En otras de sus creaciones, como *El hecho* o *Los sueños de Cohanaco* (2010) asoma el absurdo, y por lo tanto

la autorreferencia y el develamiento, mediante diferentes juegos de efecto humorístico, de una reflexión sobre el lenguaje y la representación. Según algunos críticos, su poética eventualmente oscila entre la representación mimética, el desconcierto y el disparate. V. Irazábal, Federico (24/4/2010): "Una propuesta atípica para la escena oficial", *La Nación*, s/p y Pacheco, Carlos (16/4/2010): "El regreso de los tehuelches", *La Nación*, s/p.

En todo caso, la poética de Chaud invita a recordar estas palabras de Blanchot: "...¿qué hay de esas obras modernas que serían su propio comentario y que no remiten sólo a lo que son, sino a otros libros o, mejor aún, al movimiento anónimo, incesante y obsesivo del que tal vez provengan todos los libros?... ¿Por qué la lectura nunca se satisface con lo que lee y no deja de sustituirlo por otro texto, que a su vez provoca otro más?". Blanchot, Maurice: "El puente de madera", en *De Kafka a Kafka*.

- 9 Jorge Luis Borges ha concebido muchos personajes cuyo nombre no determina más que una serie de textos: Hladík de "El milagro secreto", Menard de "Pierre Menard, autor del *Quijote*", Yarmolinsky de "La muerte y la brújula", Carlos Anglada de "El dios de los toros", el Borges autoescenificado en "El otro", que apela a su bibliografía para asegurarse su identidad. Si bien Borges aparece como una figura faro a la hora de hablar de lecturas, de textos que se construyen sobre el comentario de otros textos y lecturas, Chaud evita encandilarse con él.

Respecto de una genealogía borgeana, la autora mencionó la cuentística del escritor como uno de los hipotextos considerados para su siguiente puesta en el Complejo Teatral de Buenos Aires, *Los sueños de Cohanaco*. En ese caso también recurrió a los relatos de cautivos del inglés George Musters y del americano Benjamin Bourne, textos de Darwin y antropológicos. Este rastreo de fuentes y el trabajo con imaginarios y discursos heterogéneos permite observar, una vez más, el significativo costado intelectual que los dramaturgos estudiados manifiestan en el nivel textual y paratextual.

- 10 Respecto del trabajo en colaboración y la rotación de roles, en *Los sueños de Cohanaco* Laura López Moyano se desempeñó como asistente artística y Santiago Governori como actor protagonista.

- 11 de Diego, José Luis. (2008). Políticas editoriales y políticas de lectura. *Anales de la educación común*. Año 3, 6, pp. 38-44 (39).

Esta referencia social y generacional permite reintroducir una consideración relativa al éxito de la escena independiente argentina de la última década. Pues si ella se sostuvo frente a la eclosión económica y cultural post 2000, fue, también, porque operó de manera vital a modo de repliegue o reacción de un grupo social, representado por los personajes de la obra tratada que, ante el peligro inminente protegió su autoimagen. Pues, además de concebir la salida al teatro como ocasión de reflexión y producción de sentido, de intercambio simbólico, busca en ella un tipo de ratificación de la condición humana y de la esperanza de que algo puede mejorar. Esta señal de identidad de la clase media participa de un mandato cultural y educacional fuertemente sostenido por generaciones anteriores, siendo un patrimonio importante acumulado trabajosamente a lo largo de un siglo. El rechazo creativo y social a lo adverso responde, entonces, a una cultura de por sí *teatral*, por influencia del componente inmigratorio español y especialmente italiano, y de las novedades llegadas principalmente de Francia e Inglaterra desde fines del siglo XIX.

- 12 Respecto de este corpus, v. Maurel, César. (2000). "El cómic francés, de la infancia a la madurez". *Escena*. 46, pp. 87-92.

- 13 *Les Schtroumpfs*, en el original belga, es una historieta creada por Peyo. Narra las aventuras de una especie de pequeños seres azules que viven en el bosque. Apareció a fines de los años cincuenta pero se popularizó gracias a la serie televisiva producida por Hanna-Barbera (1981-1990). En Argentina, la serie fue emitida durante los años ochenta y generó una enorme cantidad de *merchandising*.

Bibliografía

- Baro, Paula. (2010). Producir teatro independiente. *Saverio* (número especial dedicado a la gestión y producción de proyectos escénicos). Año 3, 10, pp. 8-10.

- Bobes, María del Carmen. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bulman, Gail. (2008). *Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Latin American Theatre* (pp. 153-193). Lewisburg, Bucknell.
- Chaud, Mariana. (2007). *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños*. Buenos Aires, Teatro Vivo.
- _____. (2006). La misteriosa vida de los lectores. *Teatro*. Año XXVII, 84, pp. 70-73.
- Cornago, Óscar. (2005). Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*. 39.1, pp. 5-28.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Proust y los signos*. Madrid: Editora Nacional.
- Deleuze, Gilles y Carmelo Bene. (2003). *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Dubatti, Jorge. (2010). *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- Fischer-Lichte, Erika. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco.
- Graham-Jones, Jean. (2008, marzo). *Un vacío crítico: los traslados al norte del teatro argentino*. Conferencia presentada al VII International Conference/ Festival on Latin American Theatre Today. Virginia Tech University, Blacksburg. Mimeo cedido por la autora.
- Knowles, Ric. (2000). Making meaning in the Late-Capitalist Cultural Economy of the International Theatre Festival. *Gestos*. Año 15, 29, pp. 39-55.
- Martínez, Gloria María. (2000). "Aproximaciones a la crítica teatral". *Escena*, 46, pp. 85-86.
- Naugrette, Catherine. (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Pavis, Patrice. (2001). La dramaturgia de la actriz o 'He aquí por qué su hija es muda'. *Gestos*. Año 16, 31, pp. 9-34.
- _____. (1996). Performance Analysis: Space, Time, Action. *Gestos*. Año II, 22, pp. 11-32.
- Proust, Marcel. (2003). *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Del Zorzal.
- Stephenson, Jenn. (trad., 2006). Excerpts from *Le Dialogue Dramatique et le Metathéâtre* by Slawomir Swiontek. *Journal of Dramatic Theorie and Criticism*. Vol. XXI, 1, pp. 129-140.