

# Formas del docudrama en la ciudad de Córdoba

## La identidad como un “entre” en *Mi nombre es Eva Duarte* (M. Belén Pistone, 2019)



Germán Brignone

Universidad Nacional de Córdoba, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
brignonegerman@hotmail.com

Fecha de recepción: 01/03/2023/. Fecha de aceptación: 15/05/2023

### Resumen

En la ciudad de Córdoba, un número significativo de espectáculos teatrales observados desde los primeros años del siglo XXI hasta la actualidad reformulan y actualizan de diversas formas el interés por la vinculación del teatro con lo real a partir de una investigación documental pre-dramática. El drama *Mi nombre es Eva Duarte* (M. Belén Pistone, 2019), se inscribe de manera destacada dentro de estas búsquedas, exhibiendo dichas tensiones a partir de la coincidencia de un nombre y de su carga simbólica en una vida, desnudando una historia que se imbrica con la Historia y se vuelve el reflejo de una búsqueda de lo identitario que trasciende la escena.

**PALABRAS CLAVE:** TEATRO, REALIDAD, DOCUMENTAL, HISTORIA, IDENTIDAD.

### Documentary Theatre forms in Córdoba city. The identity as a “between” in *Mi nombre es Eva Duarte* (M. Belén Pistone, 2019)

#### Abstract

In the city of Córdoba, a significant number of theatrical shows observed from the early years of the 21st century to the present reformulate and update in many ways the interest in linking theater with reality based on pre-dramatic documentary research. The drama *Mi nombre es Eva Duarte* (M. Belén Pistone, 2019), is prominently inscribed within these searches, exhibiting these tensions from the coincidence of a name and its symbolic load in a life, revealing a story that it overlaps with history and becomes the reflection of a search for identity that transcends the scene.

**KEYWORDS:** THEATRE, REALITY, DOCUMENTARY, HISTORY, IDENTITY.

## Formas del docudrama en la ciudad de Córdoba. La identidad como un “entre” en *Mi nombre es Eva Duarte* (M. Belén Pistone, 2019)

Desde las primeras décadas del siglo XXI observamos un número recurrente de prácticas escénicas cuya búsqueda implica explorar nuevos sentidos en los “cruces” de lo real y lo ficcional. De acuerdo con O. Cornago (en Catani, 2007) y J. Sánchez (2013), lo que reactualiza y agudiza esta relación entre la realidad y el teatro pasa por los constantes cambios de los conceptos que la conforman (teatro y realidad) respecto de las generaciones anteriores; principalmente, el “...desplazamiento de lo que se entiende por “lo real...” (Cornago, en Catani, 2007: 238), una problemática que, desde luego, excede el plano artístico y lo pone en un diálogo obligado con los discursos sobre la realidad que resuenan en todas las esferas de la sociedad. En el presente, el desarrollo exponencial de los medios de comunicación e Internet nos confronta con una “saturación de realidad” (J. Danan, 2021: 32) que, de algún modo, no nos permite percibir lo real como tal, debido a que la realidad se encuentra, en gran medida, “desrealizada” (2021: 33). Como consecuencia, en muchas prácticas teatrales las categorías de lo real/la realidad están siendo revisadas constantemente, y son afirmadas y puestas en duda a la vez, como una paradoja que admite “...una fe positivista en la realidad empírica al mismo tiempo que subraya una crisis epistemológica en el conocimiento de la verdad...” (C. Martin, en P. Brownel, 2013: 74).

Insertos en este contexto, un número significativo de espectáculos teatrales observados desde los primeros años del siglo XXI hasta la actualidad en la ciudad de Córdoba reformulan y actualizan ese interés por la vinculación del teatro con lo real a partir de una investigación documental. Entre algunos de los tópicos comunes en estas obras, se puede observar la búsqueda de una liminalidad entre disciplinas, lenguajes y/o praxis artísticas, la metareflexión sobre la propia praxis o autorreferencialidad y, principalmente, una redefinición de la teatralidad que otorga protagonismo a la interacción entre arte y vida, desdibujando mediante diversos recursos la frontera entre escena, sala y calle. En tales procedimientos se destaca la búsqueda de una tensión entre actor- actriz/sujetos sociales y figuras/personajes, así como entre lo individual y lo colectivo –o lo público y lo privado, llegando a “...replantear todos los lenguajes, y muy especialmente, el de la actuación...” (B. Catani, 2007: 205).

María Belén Pistone (San Francisco, Córdoba, 1983) egresó de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba en el año 2009, pero desde el 2003 integra el grupo de *El Cuenco teatro* en la capital cordobesa, un verdadero “...laboratorio escénico que por trayectoria, capacidad de trabajo y concreción de las poéticas de sus integrantes –variadas, porque somos muchos y muy diferentes-, no tiene igual en la ciudad...” (Pistone, en Brignone, 2022). Pistone señala dos momentos determinantes en su formación como dramaturga y directora. El primero, apunta hacia la necesidad de construir, de manera consciente, una poética personal, que la llevó a realizar un curso con la narradora oral y performer Ana María Bovo, quien dejará en su producción la marca singular y distinguible de las formas monologadas, recurso excluyente de sus espectáculos. El segundo momento determinante sucederá en el año 2008, con su participación como asistente de Sergio Blanco en el espectáculo *Escenas de crímenes y autopsias* (con dramaturgias realizadas a partir de noticias sobre casos criminales). Estas experiencias serán los disparadores de su primer producción como dramaturga, *El vientre vestido*, unipersonal basado en la novela *Enero* (1958) de Sara Gallardo, presentado en el año 2012.

A partir del año 2013, junto a la socióloga Julia Bertone realiza la conformación de una sociedad de trabajo para el relevamiento de testimonios. Esta tarea interdisciplinaria, que consiste en la realización de entrevistas orientadas hacia las problemáticas que se desean abordar desde una vinculación con el campo de la sociología, constituye un claro ejemplo de investigación pre-dramática que es definido por la misma autora en términos de “sistema”:

La primera instancia es la elaboración de las entrevistas con la que vamos a buscar los testimonios; tratamos de seguir un sistema. Nosotras tenemos un A-B-C que pasa por: definir el deseo, seleccionar un campo de estudio, hacer un recorte, pensar quiénes son los agentes que nos van a servir, buscando los testimonios que le contesten a ese deseo inicial que definimos, y a partir de ahí elaboramos el primer paso dramático que es la recolección testimonial (en Brignone, 2022).

Una vez obtenida esta base, el procedimiento de traslado de ese material a la escena, que combina generalmente la escritura con los ensayos, es definido como una “...operación poética...” (Pistone, en Molinari, 2021). Si bien Pistone organiza la construcción de sus relatos partiendo de documentos “reales”, constatables y sujetos a una investigación rigurosa, en su obra busca ampliar el grado de *poiesis* (Dubatti, 2009) de dichos documentos. De este modo, su teatro establece como primera medida un “...pacto ambiguo [que] convierte al referente histórico no solo en una verdad fáctica sino también en una “verdad poética...” (M. Tossi, 2015: 92).

Mediante esta metodología, en el 2013 surge *Sensación cuarteto*, unipersonal a partir de testimonios de mujeres involucradas sentimentalmente con figuras de la música popular cordobesa; en el 2016 *Relatos rave*, basada en testimonios reales de chicos activos en el ámbito de la música electrónica; en el 2019 *Mi nombre es Eva Duarte* y en el 2021 *El cielo que estamos armando*, un espectáculo encargado junto a la Comedia Cordobesa a partir de testimonios de dramaturgas de la ciudad que narran su relación con las artes escénicas, y que derivó en una puesta “...coral, colaborativa (...) como en una ceremonia religiosa...” (en Molinari, 2021). Afianzado en su *sistema* de producción, la poética de Pistone se destaca en la ciudad de Córdoba por su sello personal en la búsqueda de una apropiación de lo real, cada vez definido de manera más sólida.

## Sobre la obra

Eva Bianco es una reconocida actriz de la ciudad de Córdoba. Su trayectoria en el teatro de la ciudad (principalmente, en el circuito independiente) la exponen como referente insoslayable, y su trabajo cinematográfico le ha dado fama y notoriedad internacional. Pero su nombre “real”, el que figura en su Documento Nacional de Identidad, es Eva Duarte; su padre, peronista acérrimo, quiso realizar un homenaje a la heroína política, dándole ese nombre de pila a su primera hija y aprovechando la coincidencia del apellido. La pesada carga llevó a Eva a cambiar su apellido por el materno, *Bianco*, al comenzar sus primeros estudios universitarios. La historia de este “nombre verdadero” constituye el catalizador de ese deseo que dispara la primera búsqueda testimonial. Pero, si bien sólo esta historia inicial podría proveer un material invaluable para la escena, el tratamiento de la “otra” Eva Duarte, de la –mundialmente– reconocida figura histórica de la política argentina, resulta inexorable. Para ello, el equipo de trabajo se basó en la búsqueda de testimonios históricos, realizados a partir de un recorte o foco en el “lecho de muerte” del personaje, motivo elemental en la selección de los materiales. La búsqueda se centra en lo testimonial, lo que dará como resultado una serie diversas de fuentes y/o soportes; en primer lugar, dos entrevistas recolectadas en video por internet: los “Testimonios del confesor de Evita. Padre Hernán Benítez” y la realizada a María Eugenia Álvarez, la última enfermera

que la acompañó. A este formato de video se le pueden agregar los fragmentos de discursos de Eva Perón, principalmente, el famoso y emblemático “Último discurso”. En segundo lugar, el libro *Mi hermana Evita* (1972) de Ermininda Duarte, considerado de “génesis testimonial”, ya que consiste en la transcripción de grabaciones luego del reencuentro con el cuerpo embalsamado y ultrajado de su hermana.

Desde el comienzo del espectáculo observamos una breve introducción coreográfica que puede tomarse como una *anticipación* (J. L. García Barrientos, 2012) del eje central o tema que sostiene lo dramático, es decir, esta condensación entre la historia de la actriz cordobesa Eva Duarte y la de la emblemática política de la Historia argentina. La actriz se exhibe a los espectadores; se muestra de frente al público, pero peinada con un rodete y con “...el torso vestido solo con lencería y la pollera de traje sastrero entallado que Evita vestía típicamente para realizar actividad social...” (Pistone, 2019). La actriz ostenta su cuerpo “real” en el tránsito hacia el enmascaramiento del personaje de Evita, ya que luego, “...se viste el torso con el saco, a la vista de las y los espectadores...” (Ibíd., 2019) para acompañar, con gestos mecanizados, los movimientos icónicos del último discurso de la “madre de los descamisados”, que resuenan con la música de fondo. El vestirse frente al espectador y “encarnar” al “personaje Evita” explicita el paradójico “desnudamiento” del procedimiento escénico adoptado para los “cruces” entre realidad y ficción. Con sus primeras palabras, la actriz expone de manera directa la problemática central que dispara el drama respecto de la homonimia y lo identitario:

Me llamo Eva Duarte. Ese es mi nombre. El nombre con el que mis padres me bautizaron, el nombre con el que pretendieron que yo me abriera paso en este mundo. Mi nombre no es mío. Vivo con Evita a mis espaldas... (...) ¿Cuándo? ¿Cuándo mi nombre va a ser mío? (M. B. Pistone, 2019)

Inmediatamente después, va a realizar una nueva “encarnación” (Pistone, 2019) del último discurso de Eva Perón en la plaza, esta vez sin la distancia de la coreografía anterior, y dándole su propia voz, lo cual también es una forma de “mostrar los hilos” del drama. En este sentido, esta secuencia exhibe la combinación de dos formas diferentes (y a veces enfrentadas) de vínculos con lo real. La observada en la primera micro-secuencia podría denominarse como una forma *autoficcional* (M. Tossi, 2015), en la que el documento histórico presentado en escena es el cuerpo vivo de la actriz y cuyo relato, una vez pasado por todas las formas de poetización de la dramaturga, opera “...como un objeto de conocimiento y no como un referente extratextual o extraescénico...” (2015: 92-93). De este modo, el relato de la vida “real” de la actriz transita por diferentes momentos en los que ese nombre la intimidó, la excluyó o la avergonzó, desde su infancia hasta otros momentos más cercanos que construyeron su persona. El testimonio reafirma su anclaje con lo real extra-escénico a partir de la mención de verdades fácticas comprobables, como el Premio a mejor actriz obtenido en el festival de Cannes en el año 2010. Así el drama comienza a plantear la encrucijada de la búsqueda de identidad de una actriz, es decir, de alguien cuya profesión consiste en “ser uno y otro a la vez”; la construcción de un yo por parte de una *persona* consciente, más que cualquier otra, de que construir una personalidad será siempre crear una *máscara*. Por otra parte, desde lo procedimental, si bien somos conscientes, gracias a las formas autorreferenciales, de que la actriz expone la historia de su vida “real”, también sabemos que esa “presentación” de lo real propia de la autoficción está siempre imbricada con el mundo ficcional lo que en este caso se evidencia aún más al haber pasado por ese “filtro poético” de la escritura de Pistone, y que nos lleva a plantearnos de quién son, *verdaderamente*, esas palabras. Esta “traducción poética” se vuelve el tránsito que las lleva (a la dramaturga- directora y a la actriz) a desplazarse hacia la combinación con la segunda forma de vínculo con lo real, es decir, a meterse de lleno en el “juego” del drama a partir de la reconstrucción escénica de

Evita, la primera de una serie de “reencarnaciones” realizadas por ese mismo cuerpo, lo que marca en el procedimiento poético una oscilación abrupta de lo “subjetivo/deconstruido” hacia “...lo estructural/objetivo de una tesis documental...” (M. Tossi, 2015: 92).

La segunda y tercer secuencia nos muestran las representaciones realizadas por la actriz de los personajes de la enfermera María Eugenia Álvarez y del Sacerdote H. Benítez, respectivamente. Ambas consisten en “imitaciones” de las figuras entrevistadas; ambas, también, muestran todo el tiempo el artificio de que están hechas, se explicitan como tales sobre el escenario mediante diversos recursos de rompimiento del pacto escénico, que van desde los comentarios íntimos de la vida privada de la actriz mientras se cambia en el espacio entrevisto del “afuera”, asistida por su acompañante, hasta los rompimientos del relato en forma de “apartes” o *Verfremdungs* dirigidos al espectador, en los cuales, o bien se realiza una referencia explícita sobre la “representación dentro de la representación” (“...Le anuncia al público que hará un personajito suyo mientras se viste...” (Pistone, 2019)) o bien una opinión o comentario respecto del discurso del personaje que está representando:

No nos separamos más. Qué frase... vos pensás... Qué importante la enfermera en la vida de Eva! No-nos-separamos-más. No volvía a su casa la enfermera?, no había otro turno?... no tenía vida propia la enfermera?... acá no se entiende bien si Eva absorbe a la enfermera o si la enfermera absorbe a Eva... me juego por la segunda (Pistone, 2019)

En la cuarta secuencia dramática podemos ver un cambio en la “poetización” escénica, emparentado con su base o fuente documental. El documento constituido por el libro *Mi hermana Evita*, de Erminda Duarte, que se diferenciaba de los anteriores por su forma escrita y porque esa “novelización” creaba necesariamente una distancia mayor con lo real (incluso siendo, paradójicamente, el testimonio de la persona más cercana a Evita), aparece materializado sobre la escena en un cuerpo diferente, cuando la “colaboradora” que asistía en las secuencias anteriores a Evita en los cambios de vestuario se presenta como Erminda Duarte. La primera “aparición” de Erminda busca una reunión con los miembros de su familia, materializados en candelabros que se prenden y apagan de forma intermitente, y realiza un “conjuro” (Pistone, 2019) para invocar la presencia de su hermana, lo que transforma a la secuencia en una suerte de “sesión de espiritismo” que tendrá como resultado una nueva aparición de Evita, quien realiza un monólogo con fondo musical titulado “Rap de Evita”, dirigido a la construcción inmortal de la “protectora de los hambrientos”. En esta microsecuencia comienza a observarse un desplazamiento de Evita opuesto al anterior, es decir, desde la encarnación inicial de Evita hacia el inicio de un distanciamiento o “desprendimiento” del personaje. La segunda aparición de Erminda muestra el discurso tomado del libro, traducido en un monólogo que focaliza en la descripción del encuentro con el cuerpo mutilado de su hermana, invisible en el escenario:

Miro tu cadáver castigado. Ocupas todo el largo de la mesa en que yaces y tu cabellera cae tan crecida que parece ignorar tu muerte. (...) Tu frente sigue serena, pese a que muestra un puntazo en la sien derecha y la señal de cuatro golpes. Veo un gran tajo en tu mejilla derecha y lo que queda de tu nariz destrozada. Por momentos tengo la esperanza de que algo te sobresalte (Pistone, 2019).

Las marcas o alusiones que nos llevan a interpretar las dos “apariciones” de Erminda como una “sesión de espiritismo” producen la imbricación de varios niveles de sentido. En primer lugar, como sucede con Evita, la idea de “encarnar” un cuerpo marca una alusión metateatral, manifiesta mediante una autorreferencialidad solapada al establecer un paralelismo entre el “poseer un cuerpo” por parte de un *espectro* con la

actuación. En segundo lugar, las alusiones al espiritismo con el cuerpo de Evita pueden verse como un anclaje referencial con otros momentos de la Historia que demuestran el fervor desmedido y la vigencia de su imagen. Finalmente, la idea de una reunión de mujeres que “invocan espectros” se relaciona con la idea de “brujería”. En este sentido, resulta interesante observar el desplazamiento que los términos “brujería” o “bruja” han tenido en los últimos años, principalmente, desde los colectivos feministas, que invirtieron el carácter negativo de la nominación cuando encontraron en las mujeres injustamente torturadas y quemadas por la Inquisición un símbolo de su lucha actual, reivindicado hasta en la búsqueda de un vínculo de parentesco; uno de los lemas más recurrentes en las marchas reza “*Somos las nietas de las brujas que no pudiste quemar*”. Desde este punto de vista, la idea de “brujería” que subyace en esta secuencia del drama se vuelve el disparador de un vínculo con lo femenino que imbrica al pasado con el presente y produce un desplazamiento desde lo individual a lo colectivo. Siguiendo esta interpretación, Erminda, la hermana de Evita, es también la personificación del vínculo femenino universal, de la solidaridad, hermanamiento, complicidad o alianza entre mujeres que implica la *sororidad*, y el *pathos* de su llanto sobre el cadáver llega también al espectador mediante un desplazamiento hacia el llanto de todas las mujeres que en la actualidad claman por justicia; y ese cuerpo invisible es, también, el cuerpo ultrajado de todas las que ya no están.

La última secuencia en que dividimos el drama se alude en el texto como una “aparición” de Eva Duarte. Siguiendo con la referencia de la secuencia anterior, podemos interpretarlo como la última “encarnación” del espíritu de Evita en el cuerpo de la actriz. Sin embargo continúa el paso progresivo hacia su “verdadero yo” mediante la separación del personaje; la búsqueda de una “liberación” del espíritu de la “madre de los descamisados” por parte del cuerpo que la ha invocado y la posee. Dicho desplazamiento se observa puntualmente en los distintos destinatarios que va construyendo el monólogo. Así, en el inicio de la secuencia la actriz aparece “...vestida con su traje Christian Dior...” (Pistone, 2019), pero ya no construida desde sus propias palabras, sino como un fantasma que le habla a Perón desde el presente. El discurso realiza la última construcción de esa máscara desde un distanciamiento de la rigurosidad histórica y un foco en su esencia de mujer opuesta al sistema dominado por los hombres poderosos, y devenida en un símbolo reinventado hasta el cansancio, que pide ser liberada de esa lacerante memoria colectiva. Evita, la inmortal, sólo quiere ser olvidada; quiere morir: “...Yo te pido que me dejes morir... te pido que te abracés a tu hambre y me dejes ir...” (Pistone, 2019).

De este modo, el foco en la muerte del personaje histórico de Evita, presente desde el recorte en la búsqueda de lo documental, adquiere un sentido simbólico, el deseo de “dejar de ser” en la memoria de todos, y poder así liberarse. Acoplado al pedido de “muerte” de Evita, comienza a hacerse visible el tránsito de Eva hacia la reconstrucción de su identidad mediante la liberación del nombre de Eva Duarte, lo que se evidencia en el posterior “desenmascaramiento” del personaje frente al espectador, que ya no puede dejar de sentirse directamente interpelado, mediante un retorno al “entre” autoficcional con el que comenzaba el drama, marcado desde el cambio de vestuario:

*(Vuelve Eva Duarte de Barrio Matienzo en ropa interior)*

Bueno! Ya la escucharon a la mami... se me van retirando... la van dejando de joder... no es no y la mar en coche! Se dejan de boludeces! Que la pesada herencia y bla bla bla! Enamórense de otre de una vez! (Pistone, 2019).

Así, contrapuesto al pedido de olvido y muerte de la “otra” Eva, la actriz va pedir a ese espectro (y al público) el reintegro de su nombre y de su identidad, una forma de retorno a la vida en sociedad o renacimiento: “...A mí devolveme como me llamo.

Devolveme el nombre...” (Pistone, 2019). El tránsito que termina con ese retorno al cuerpo y la voz real de la actriz hace adquirir al drama el sentido de un moderno *ritual* (Pavis, 2008), en tanto “...desnudamiento sacrificial del actor...” que implica el “...paso a un estado de consciencia superior...” (2008: 405).

Con la carga de la secuencia anterior, se reafirma la cuestión del género como una búsqueda de politicidad primordial en el drama; expuesta frente al espectador, la cuestión de lo femenino aparece como el lugar adonde apunta esa búsqueda de lo identitario; la identidad individual busca amparo en el colectivo femenino para completar ese “cambio de estado”, cuestión que se observa desde la mención del cambio de apellido por el materno, que imbrica lo autorreferencial con un imperativo direccionado a las mujeres en general (“...Agarrate fuerte del apellido de tu vieja...”) hasta los múltiples sentidos de la palabra “acabar” que resuena en la voz de un *nosotras* que abarca a *todas* las mujeres, contrapuesta al deseo de los “hombres blancos”: “... Los varones blancos siempre se quieren quedar... nosotras lo único que queremos: es acabar...” (Pistone, 2019). En este sentido, el tópico del género se traduce como el punto fundamental de la búsqueda de politicidad del drama, en tanto lugar hacia donde apunta esa indagación identitaria que reúne lo particular y lo universal. El drama revela lo femenino como motivo de ese horizonte de búsqueda y reunión que lo justifica, materializado en el abrazo de las dos mujeres con el que termina la obra. De este modo, la conciliación final entre el ser y el no ser realizada por medio de la poetización escénica transforma al espectáculo en un rito para la recuperación de la identidad propia frente a todos y que nos alumbra a todos, pero que se ampara y se legitima en la re-unión con lo femenino como posibilidad de reconstrucción individual.

## Bibliografía

- » Brignone, Germán. (2022). “El proceso documental y su traducción escénica en *Mi nombre es Eva Duarte*”. Entrevista a la autora. Inédita.
- » Brownell, Pamela. (2013). “Múltiples concepciones de lo real en el teatro biográfico”. III Congreso Internacional de Teatro y V Congreso Nacional de Teatro - IUNA (CD). Disponible en: [https://www.academia.edu/39894478/Multiples\\_concepciones\\_de\\_lo\\_real\\_en\\_el\\_teatro\\_biografico](https://www.academia.edu/39894478/Multiples_concepciones_de_lo_real_en_el_teatro_biografico)
- » Carvajal, Rayén. (2021). ““Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”: la reivindicación feminista de la brujería” en *El Mostrador*, 14-10-2021, disponible en: <https://www.elmostrador.cl/braga/2021/10/14/somos-las-nietas-de-las-brujas-que-no-pudieron-quemar-la-reivindicacion-feminista-de-la-brujeria/>
- » Catani, Beatriz. (2007). *Acercamientos a lo real. Textos y Escenarios*. Edición y coordinación de Óscar Cornago. Bs As, Artes del Sur.
- » De la Torre Espinoza, Mario. (2014). “Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell”. En *Telón de Fondo* n° 20, 53-67.
- » Danan, Joseph. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.
- » Danan, Joseph (2021). *¿Es necesaria la ficción? Politicidad del teatro performativo*. Bs. As., Artes del sur.
- » Dieguez Caballero, Ileana. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Bs As: Atuel.
- » Dubatti, Jorge. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Bs As, Colihue.
- » Dubatti, Jorge. (2019). “El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”. En *Revista La escalera* N° 29 Año 2019, pp. 11-48.
- » Gaitán, Esteban. (2021). “Los secretos de Isabel Perón y su relación con José López Rega”, en *Diario Vía País*, 04-02-2021. En <https://viapais.com.ar/argentina/los-secretos-de-isabel-peron-y-su-relacion-con-jose-lopez-rega/>
- » García Barrientos, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato.
- » Molinari, Beatriz (2021). “Estrenan “El cielo que estamos armando”, un coro de voces femeninas”. En *La voz del interior digital* – 8-11-2021. Disponible en <https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/estrenan-el-cielo-que-estamos-armando-un-coro-de-vozes-femeninas/>
- » Pavis, Patrice (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Buenos Aires: Paidós.
- » Pistone, María Belén. (2019). *Mi nombre es Eva Duarte*. Original de la autora.
- » Pistone, María Belén (2021). *Teatro en primera persona*. En <https://www.youtube.com/watch?v=pCVUP4nyj-E>
- » Sánchez, José A. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.

- » Tossi, Mauricio. (2015). “Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura” en *Revista Pasavento*, Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 91-108.
- » Trastoy, Beatriz. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Bs As, Libretto.
- » Ubersfeld, Anne. (2004). *El diálogo teatral*. Bs As, Galerna.

