

La reescritura y la cita en el teatro platense: Donnantuoni, Catani y Sánchez



Gustavo Radice

Grupo de Estudios de Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

gustavoradice@gmail.com

Fecha de recepción: 21/07/2016. Fecha de aceptación: 23/08/2016.

Resumen

A partir de mediados de la década del 80, las formas dramaturgicas han ido cambiando en el campo teatral platense: desde la creación colectiva como forma de construcción de dramaturgias hasta la adaptación de textos dramáticos han sido utilizados como operaciones a la hora de establecer criterios dramaturgicos. Desde 2001, nuevas operaciones dramáticas se van incorporando al campo teatral platense. Sobre la base de la dramaturgia del actor, formas como la apropiación, la cita y la reescritura entran en juego a la hora de construir mapas dramaturgicos que posibiliten llevar a escena textos clásicos. El presente trabajo centra su estudio en tres formas de llevar a escena textos shakesperianos: *Tira de prueba*, del grupo Hierba Roja Teatro; *Si es amor de verdad, me dirás cuanto entonces* de Beatriz Catani y Quico García y *Macbeth*, dirigida por Omar Sánchez.

Palabras clave

Shakespeare
Reescritura
Apropiación
Cita
Hierba Roja Teatro
Catani
García
Sánchez
Donnantuoni
Tira de prueba
Si es amor de verdad, me dirás
cuanto entonces
Macbeth

Abstract

Since the mid-1980s, dramaturgical forms started changing in La Plata's theatrical field: from collective creation to adaptation, different operations were implemented as dramaturgical criteria. Since 2001, new dramatic operations were incorporated as well. Based on a dramaturgy of the actor, forms such as found footage (appropriation), quote and rewriting have come into play when building dramaturgical maps that allow the staging of classical plays. This paper focuses its study on three ways to stage Shakespeare classics: *Tira de prueba*, by Hierba Roja Teatro group; *Si es amor de verdad, me dirás cuanto entonces*, written and directed by Beatriz Catani and Quico García, and *Macbeth*, directed by Omar Sánchez.

Key words

Shakespeare
Rewriting
Found footage (appropriation)
Quote
Hierba Roja Teatro
Catani
García
Sánchez
Donnantuoni
Tira de prueba
Si es amor de verdad, me dirás
cuanto entonces
Macbeth

Experimentación no es lo mismo que improvisación, sino partir de ideas que en su expansión, en el desarrollo de los ensayos, vayan encontrando su forma, la forma justa. Ésta es resultado de una derivación, no aparece por improvisación

sino por expansión, por devenires, de un trabajo que siempre está puesto en la búsqueda de esa forma.

Beatriz Catani

Las experiencias teatrales sobre Shakespeare en el teatro independiente de la ciudad de La Plata se remontan a la misma historia del campo teatral platense. En el marco del teatro oficial, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires o las obras producidas por los alumnos de la Escuela de Teatro de la Provincia de Buenos Aires y hasta el mismo teatro vocacional platense han enfrentado el duro trabajo de representar obras de este prestigioso autor universal. En 1892, se registra la primera representación de Shakespeare en La Plata, a cargo de la Compañía Dramática de Giovanni Emanuel; en 1934, el Teatro del Pueblo (tercera etapa del Teatro Universitario Renovación) estrena *Noche de Reyes*, dirigida por Guillermo Korn; en 1965, *La alegres Comadres de Windsor*, dirigida por Jorge della Chiesa. En 1969, la Comedia de la Provincia de Buenos Aires estrena una versión de *Hamlet* y, en 1988, la misma institución, una versión de *Romeo y Julieta*. En 1989 se presenta *El gran teatro universal y El modelo de Macbeth* (basada en textos de Shakespeare) por el grupo Nuevo Teatro del Pueblo, con dirección de Carlos Sortino. En 1999, *Sueño de una noche de verano*, por el grupo TILS; también en el mismo año, se representa *Romeo y Julieta*, dirigida por Gastón Marioni. En 2000, el grupo de teatro independiente La Gotera estrena *Ricardo III*, dirigida por Marcelo Demarchi. Otras experiencias son: *La muy excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta* (2001) dirigida por Cinthia Pierce y *Reflejos de una mirada* (2010) con dirección de Analía Aristegui. Durante 2014, se estrenan dos versiones de *Hamlet*, una a cargo de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, *XXX Variaciones Hamlet*, dirigida por Gustavo Vallejos, y la otra, una adaptación de *Amleth* de Luis Cano, dirigida por Omar Sánchez, con la actuación de Andrés Cepeda, Mauricio Rodríguez y Alejandro Santucci. En el 2015, se estrenó *Un Hamlet* por el grupo El Esférico, con adaptación de Guillermo Yanicola, en la participaron como intérpretes Martín Eliseo Mendivil y Emilio Berasain, bajo la dirección Ana Clara González; en el mismo año, *Ecos de Macbeth*, del grupo Hierba Roja Teatro, con dirección de Carolina Donnantuoni y la actuación de Liliana Perdomo, mientras que otra versión de *Macbeth*, dirigida por Nicolás Rosas, también se estrenó en el 2015. Al año siguiente, se presenta *Lady Macbeth, Ofelia y Julieta o la muerte repetida*, con dramaturgia de Coccocho Abbatangelo y dirección y actuación de Germán Crivos.

Si bien han existido diferentes propuestas sobre Shakespeare a lo largo de la historia del teatro platense, tal como se evidencia en este breve y seguramente incompleto recorrido histórico, el presente trabajo se propone enfocar el estudio de tres producciones escénicas: *Macbeth* (2008), dirigida por Omar Sánchez; *Tira de prueba* (2011), con dirección y dramaturgia de Carolina Donnantuoni, y *Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces* (2012), con dramaturgia y dirección de Beatriz Catani y Quico García. Estas tres propuestas teatrales resultan de capital interés, tanto sea por la diferencia en la poética escénica, como por los mecanismos que han utilizado sus diferentes directores-dramaturgos para revisitar a Shakespeare, esto es, para señalar la diversidad de micropoéticas que conviven dentro del campo teatral local.

teatro contemporáneo platense establece un nuevo paradigma estético que se haya inscripto dentro de la reescritura y la cita como mecanismo discursivo de la apropiación que supera la tradicional operación dramaturgica de la llamada creación colectiva, muy características de los años 80 en el teatro platense. Estas operaciones discursivas han permitido que el concepto de representación sea resignificado, mutando hacia nuevas formas de producción de acontecimientos escénicos ya que las operaciones de reescritura y apropiación permiten la transmutación del concepto de representación al de cita. Esta idea, a la hora de llevar textos clásicos, permite su

desmuseificación y corre el límite hacia las nuevas posibilidades escénicas, evitando la mera reconstrucción arqueológica o la simple catalogación de textos llamados clásicos. Es así que la contemporaneidad ha traído hacia el campo teatral platense nuevas formas de producción que desdibujan los límites del teatro concebido como un modelo arqueológico de lo real. Si bien la idea de reconstruir lo real está presente muchas veces en el teatro platense, las tres propuestas escénicas que comprende este trabajo se materializan como un intento por modificar el lugar pasivo del espectador, que ha modo de etnógrafo observa lo que sucede en escena. Otro de los problemas latentes al llevar a escena alguna de las obras de Shakespeare está relacionado con la tensión entre teatro clásico y directores o dramaturgos contemporáneos. Dicha tensión visibiliza y permite que las reescrituras del autor y sus variantes poéticas en la escena platense se transformen en citas del autor clásico.

Ahora bien, ¿por qué hablar de cita o apropiación de Shakespeare y no de representación? En el contexto del teatro contemporáneo platense y, en particular, sobre estas tres puestas, hay un marcado camino hacia la resignificación de la idea de teatro. Una idea de teatro mucho más cercana a lo performativo -en el caso de las obras de Catani y Donnantuoni- en donde la intertextualidad y la mixtura interdisciplinaria actúan en el proceso de construcción de la obra de teatro. Por otro lado, la misma idea de reescritura, como ya se ha dicho en párrafos anteriores, es la que desplaza la idea de arqueología teatral y enfrenta al dramaturgo o director apropiacionista a fundar una nueva visión del texto clásico. Muchas veces en la reescritura aparecen referencias paratextuales que permiten la decodificación de dicha reescritura. La reescritura posibilita la transformación parcial o total del texto original, mutando dicho original en un modelo referencial del texto reescrito. El resultado de esta operación de mutación, realizada a partir de la reescritura, es lo que se podría denominar una cita al original.

Desde otro lugar, la puesta de *Macbeth*, dirigida por Omar Sánchez, se muestra como un polo que tensiona aún más al teatro contemporáneo platense. Superando la visión arqueológica del teatro, la puesta de *Macbeth* se presenta como una posibilidad diferenciadora que impide la construcción de una estética teatral hegemónica en la contemporaneidad y construye un diálogo con las obras de Donnantuoni y Catani, el cual sustancializa y democratiza las subjetividades teatrales. A su vez, la idea de reconstrucción de puesta en escena no se presenta como una reivindicación de la tradición teatral, sino como un cuestionamiento de la misma. La obra de Omar Sánchez resuena dentro del campo teatral como pregunta, como interpelación hacia el interior de la producción teatral contemporánea platense y evidencia, a su vez, la tensión entre teatro clásico y director contemporáneo. Los tres directores presentan en sus puestas, de alguna manera u otra - ya sea por adhesión o por oposición-, la visibilización dentro del campo teatral platense de la hegemonía del canon estético moderno como relato teatral. Esto es, la presencia de la linealidad narrativa en la articulación de las tres unidades aristotélicas.

Las tres obras se presentan como una curvatura dentro del campo teatral local, dicha curvatura se produce en el momento en que los directores manifiestan procesos de producción que presentan un desarrollo flexible a la hora de construir sus puestas. Esta flexibilidad no responde a la improvisación ni a la falta de rigurosidad en los procesos de trabajo, sino que se presenta como discursos que rechazan el paradigma histórico del deber ser del teatro. Por otra parte, y también enunciado en el título del presente trabajo, aparece una problemática que está definida por el enunciado: Shakespeare en La Plata. Es también este sentido de territorialización de la tragedia shakesperiana que aparece como un elemento más a la hora de pensar estas tres producciones teatrales. Carolina Donnantuoni expresa en sus escritos personales producidos durante los ensayos de *Tira de prueba*:

Cruzar textos de diferentes autores sobre Ofelia y escritos personales de Constanza. Escribir en primera persona del singular. Distintas direcciones: cuerpo-mirada-texto. ¿Y si la obra durara lo que Ofelia tarda en recoger las flores? El amor. Ideas 'clásicas' sobre Ofelia y ver de qué manera eso es hoy acá. ¿Quién es Ofelia? (Material cedido por Donnantuoni, 2014)

Es este sentido de territorialización el que construye la idea de micropoética teatral y manifiesta la coexistencia de la diferencia; a su vez, la diversidad de micropoéticas señala el descreimiento por lo verdadero y afirma el derecho a la diversidad.

Las tres propuestas, desde diferentes lugares, actualizan en la reescritura de Shakespeare, la noción de tiempo y espacio. Tanto en la obra de Beatriz Catani como la de Carolina Donnantuoni, el orden temporal lineal se desvanece; en el primer caso, por la superposición de voces que narran la historia; en el segundo, por el uso del fragmento que, al editar los textos utilizados para reescribir la historia y su posterior montaje, rompen la cadena lineal de acontecimientos propuesta en el Shakespeare original. Sobre esta idea, Carolina Donnantuoni expresa:

(...) tratando de pensar la idea de tiempo estoy contando a través de fragmentos de textos y de fragmentos de imágenes. *Tira de prueba* va hacia la idea de tira de prueba de fotografías, es un tiempo completamente disruptivo no tiene una lógica excepto cuando se narra la sinopsis de la historia de *Hamlet* de adelante hacia atrás [como el original] para ubicar temporalmente al espectador, pero en el medio esta la obra que nosotras [refiriéndose a la actriz y a la directora] queríamos hacer; por debajo o por entremedio o por detrás del clásico esta lo que nosotras queríamos contar. (Fragmento de la entrevista realizada a Carolina Donnantuoni en su taller, el 29 de enero de 2014)

Tira de prueba se constituye como un collage sobre autores, textos e imágenes pictóricas que han retratado y descripto a Ofelia a lo largo del tiempo. A partir del montaje de fragmentos, el espectáculo no solo es una cita a Shakespeare, sino también es cita de citas: aparecen referencias a *Maquina Hamlet* de Heiner Müller y a *La secreta vida amorosa de Ofelia* de Steven Berkoff. También existen referencias a obras pictóricas como *Ofelia muerta* de Odilón Redon; *Ofelia* de John Everett Millais o *La muerte de Ofelia*, de Delacroix, entre otras obras. En *Tira de prueba* convergen las dos historias -la de Ofelia y la de Hamlet- pero Donnantuoni edita y montan dichas historias como, según sus palabras, una cinta de Möbius. La historia de Hamlet sigue el orden cronológico propuesto en la versión original de Shakespeare, pero la historia de Ofelia invierte dicho orden y comienza por su final, retrocediendo a lo largo de la obra hasta el comienzo propuesto por Shakespeare.

Carolina Donnantuoni lleva a escena *Tira de prueba* como una elaborada reescritura de Shakespeare desde la visión del personaje de Ofelia, para contar los laberínticos procesos de la vida de una mujer que se encuentra perdida entre los recuerdos y los deseos, dejando de lado el estatuto imaginario de locura que, históricamente, se ha construido sobre el personaje.

La directora y dramaturga se apropia del personaje de Ofelia para la reescritura de Shakespeare y construye el relato a partir del montaje de fragmentos; sobre esta diégesis fragmentada se estructura la escena: un diálogo entre la actriz y el personaje a modo de monólogo interior. Dicho diálogo se visibiliza en el cuerpo de la actriz que acciona al ser atravesado por Ofelia y en la palabra: la actriz cuenta, a modo de sinopsis, la historia de Hamlet y también evoca a Ofelia y su *estar* en el mundo y en escena. Los fragmentos de la historia se van intercalando y se desvanecen en el cuerpo y voz de Constanza Mosetti. Dentro de los escritos personales de la directora aparecen

acotaciones de puesta en escena y dramaturgia que impulsan la reescritura de Shakespeare y posibilitan este juego actoral: “¿Y si contamos la Historia la revés? Que ella vaya del delirio a la paz. Que cada acción tenga su negativo. Que el alma de cada escena sea el negativo de lo que pasa en ella. ¿Quién lo dice? ¿A quién se lo dice? ¿Lo dice Ofelia? ¿Lo dice Constanza? ¿Le habla al público? ¿Le habla a Hamlet?” (Material cedido gentilmente por la actriz, directora y dramaturga Carolina Donnantuoni, 2014)

En *Tira de prueba* la evocación de acontecimientos por parte del personaje Ofelia (los recuerdos, los sentimientos pasados que son narrados) se aúnan con lo acontecido en tiempo presente a modo de acciones y reacciones corporales. La combinación de estos dos planos temporales conforman el orden temporal de lo narrado: una distorsión entre el tiempo del relato escénico y el tiempo de la historia, construyendo así un doble punto de vista sobre lo narrado. Lo que es contado verbalmente responde al plano de lo evocado y el cuerpo en acción narra la situación presente del personaje y su encuentro escénico con la actriz. Los dos planos temporales, pasado y presente, se superponen para conformar una sola secuencia temporal del relato. Los indicios sobre qué da comienzo al tiempo narrativo se anclan sobre lo que Genette (1989: 150) llama pausa descriptiva. A partir de esta pausa descriptiva, construida por la edición y montaje de diversos fragmentos, la historia discurre por los dos planos ya enunciados: la evocación de recuerdos y las acciones corporales que, a su vez, se constituyen como el eje principal para construir el diálogo entre Ofelia y la actriz. Por otra parte, el desplazamiento espacio-temporal y las características del enunciado narrativo hacen que la voz narrativa principal, a cargo del personaje Hamlet en la obra original escrita por Shakespeare, se desplace hacia Ofelia, lo que le permite a Carolina Donnantuoni contar lo innombrable, expandiendo así el sentido de la obra original. Los acontecimientos y los espacios descriptos en esta fluctúan entre los recuerdos del personaje de Ofelia apropiado, su estar presente en escena y la construcción que el espectador hace de lo narrado.

La obra no contiene paratextos que hagan referencia al original; por ejemplo, en el programa de mano no existe ninguna referencia concreta ni a Shakespeare ni a Ofelia, pero la disposición de la relación entre espacio escénico y espacio del espectador funciona como tal. El primero se construye como una pasarela en donde las butacas se ubican en sus dos laterales, forzando la cercanía entre la actriz y el espectador. La escena funciona así como el río por donde sueña y fluye Ofelia y la actriz, mientras los espectadores observan desde la orilla el transcurrir del relato. Las primeras palabras resuenan como una declaración de principios y anclan la obra: “Yo soy Ofelia. La que el río no retuvo. La mujer con la soga al cuello” (extracto del prólogo, cedido por Donnantuoni). El estatuto ontológico de *Tira de Prueba* es ser en sí misma y se despega del *Hamlet* escrito por Shakespeare en tanto es acontecimiento escénico presente.

En cuanto a la obra de Beatriz Catani, *Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces* (2012), se asiste a la pluralidad de voces y de espacios en el cruce de los varios relatos, los cuales se entrelazan contenidos en un gran cubo blanco compartimentado e iluminado con luces fluorescentes que se subdivide a su vez en otros cubos a partir de puertas corredizas. Las varias voces que enuncian el discurso invaden el espacio a partir de grabaciones. La acotación escénica extraída del texto-guion de la obra, cedido por Catani, indica que:

Los actores llegan. Montan sus parlantes y traen sus libros. Piden al operador el audio. De este modo, desde el audio que reciben, la lectura y algunos mecanismos físicos tratan de poner en funcionamiento una representación teatral imposible a través de once espacios, (Roma, Alejandría, alrededores de Alejandría, Puertas de Alejandría, Sicilia, Partia, Egipto, Atenas, Monte Mesina, Galera de Pompeyo, Batalla de Actium); con más de treinta y siete personajes (Más algunos oficiales, sirvientes, soldados, acompañantes y mensajeros).

La obra estructurada en cinco actos se materializa como la sumatoria de voces que accionan en escena, la simultaneidad de dichas voces funcionan como capas que entrelazan los textos en inglés y en español destacando la sonoridad del lenguaje hablado. Según la misma directora “es uno de los puntos esenciales el trabajo sobre las voces” (entrevista realizada a Beatriz Catani el 20 de febrero de 2014). En este caso, la apropiación es directa y el trabajo dramático se realiza bajo la operación de edición y montaje de los textos originales, ya que el único texto escrito por Catani es la poesía final. La edición de los textos y el posterior montaje de los fragmentos se realizaron siguiendo la trayectoria la linealidad de la historia original. La elección de los fragmentos se realizó a partir de la:

(...) selección de textos de los actos para que se entienda, otros que nos gustaban, otros los que tenían cierta sonoridad o repercusión por algún otro sentido para nosotros o inclusive hay algunos que también los actores los probaban y los querían defender, así trabajando acto por acto, pero la idea sería que tenga una totalidad más allá de trabajar con la fragmentación. (Entrevista a Catani, indicada *supra*)

En *Si es amor de verdad, me dirás cuánto entonces* (2012), el relato fragmentado juega con la distancia y la perspectiva (Genette, 1989: 85); por un lado, los dispositivos de reproducción de la voz fragmentan la ilusión de mimesis, ya que el acto de mostrar (*showing*) la historia rompe con ese paradigma, pues la condensación de los fragmentos que componen el relato se muestran en aparente orden; por otro lado, el dispositivo espacio-sonoro despojado en el que habitan los intérpretes impone una distancia referencial que solamente cada espectador puede reconfigurar dentro de su imaginario. Por otra parte, la misma Catani explica que los actores no dejan de ser ellos mismos, borrando así el límite entre actor y personaje,

Son actores que tiene el trabajo de llevar adelante esta puesta a partir de elementos como lo que escuchan y lo que van transmitiendo; por momentos en algunas escenas hay un juego donde ellos mismos para contar se envisten de ese personaje y en un momento tenemos a dos Cleopatras, una Cleopatra que habla en inglés y otra Cleopatra que habla en español y otro de los intérpretes que vendría hacer las veces de mensajero como una representación dentro, pero no es que todo el tiempo ellos son otra cosa que ellos que viene a contar la historia y a estar al servicio de realizar una experiencia sobre el juego con la lengua. (Entrevista a Catani, indicada *supra*)

En términos de Genette (1972: 85), el *showing* y el *telling* aparecen condensados por el uso del fragmento en la puesta de Catani. Para el máximo de información del relato Catani y Quico García utilizan diversos dispositivos sonoros para contar la historia, condensando así la diégesis (Genette, 1989: 90-91) original en una superposición de voces, que no solo cuentan a Shakespeare, sino también relatan otras puestas de la obra de Shakespeare. El máximo de informador (en este caso los intérpretes) también se ve condensado, ya que son los mismos intérpretes los que van a relatar la historia a partir de jugar, no solo con la lengua, sino también con el artificio del teatro, asumiendo diferentes roles. Asimismo, no se borra la instancia narrativa del relato, ya que muy pocas veces es el personaje el que asume la condición de narrador y, cuando aparece, es solamente para evidenciar el artificio teatral.

En cuanto a la perspectiva (Genette, 1989: 220), el punto de vista es asumido en este caso por Catani y García, ya que ellos, en tanto directores y Catani, además dramaturga, nos enfrentan a un relato en donde el desarrollo de la información que se cuenta es utilizado para evidenciar los juegos de la lengua. Los rasgos enunciativos aparecen a partir de la intencionalidad en la elección de los fragmentos, son Catani y García los que en el montaje final de los fragmentos marcan la perspectiva del relato.

La elección intencionada de los mismos se da no solo en función de reconstruir la historia, sino también de evidenciar la sonoridad del lenguaje, ya que hacen que se visibilicen como organizadores de la enunciación:

(...) entonces la idea fue trabajar sobre una puesta inglesa y distorsionar la musicalidad del decir de los textos en español adaptándolos a la musicalidad de la lengua inglesa, entonces el sonido del español estaba trabajado en otras velocidades, ritmos, cadencias. (Entrevista a Catani, indicada *supra*)

Beatriz Catani y Quico García omiten acciones y resaltan otras, editan y montan el texto original, manipulando la información para construir, a partir de la apropiación de la voz de Shakespeare, un relato propio que trasciende el original.

Dialogando con las obras de Beatriz Catani y Carolina Daonnatuoni, Omar Sánchez construye una maquinaria shakesperiana que se ubica en el medio de la tensión entre los relatos modernos y los posmodernos que en el marco del teatro platense. Bajo una mirada que rescata la poesía del relato original del *Macbeth* de Shakespeare, la traducción y adaptación que realiza Nora Iribe nos sugiere una versión del relato original. Toda adaptación muchas veces supone una síntesis e interpretación del relato original: Sánchez edita la obra original a un estado de situaciones que evitan la enumeración y la lista de acontecimientos narrados. El relato de la versión de *Macbeth* de Omar Sánchez fluye entre la tensión que provoca el máximo de información con el mínimo de intérpretes. El punto de vista del narrador no desestructura la ilusión de mimesis y la perspectiva narrativa refuerza personajes y hechos indecibles. El rasgo enunciativo de Omar Sánchez al apropiarse de Shakespeare es ilustrar el relato. Mientras que Catani y Donnantuoni juegan en la frontera del no-relato, Sánchez refuerza el sentido moderno del relato, tensionando el artificio teatral al abreviar -en la edición de la obra *Macbeth*- una lista de acontecimientos enunciados por Shakespeare en su obra y un exceso de coherencia argumentativa.

En la fronteras del relato teatral, las tres obras exponen con argucia la tensión entre el no-relato -como relato posmoderno o relato contemporáneo-, y el relato mimético -relato moderno, relato sincrónico-. Las tres obras se constituyen como micropoéticas vigentes y recurrentes dentro del campo teatral platense. No cabe duda alguna que las apropiaciones de Shakespeare en el teatro local sirven como excusa para jugar con la estructura del relato teatral y conformar nuevas poética teatrales. Pensar el teatro local es pensar que “La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable.” (Bourriaud, 2008: 9). Las tres obras se constituyen como una interfaz poética que posibilita establecer relaciones entre sí, expandiendo el dialogo con el resto de la producción teatral local, permitiendo profundizar sobre lo ontológico del teatro local.

Bibliografía

- » Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Genette, G. (1989). *Figuras III*. Buenos Aires: Lumen.