

Polifonía y rapsodización en la puesta en escena de Juan Pablo Gómez para *Un domingo en familia* de Susana Torres



Marina Locatelli

Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
amarinalocatelli@gmail.com

Fecha de recepción: 19/07/2019. Fecha de aceptación: 26/08/2019.

Resumen

Dentro de los estudios dedicados a lo que se ha tendido a denominar teatro posmoderno (Pavis, 1990) o teatro posdramático (Lehmann, 2013), *polifonía* y *rapsodización* aparecen como dos conceptos teóricos ampliamente utilizados para analizar diversas puestas en escenas contemporáneas. Partiendo de la premisa de que estas categorías siguen resultando pertinente por su operatividad a la hora de describir los procedimientos teatrales empleados en muchos de los textos espectaculares de la cartelera actual, el presente artículo retoma estas nociones para abordar la puesta en escena de *Un domingo en familia* (Juan Pablo Gómez, 2019), sobre el texto dramático de Susana Torres Molina. Se intentará mostrar cómo la puesta continúa y amplifica los lineamientos estilísticos vinculados a la polifonía y a la rapsodización como formas de evidenciar la contradicción de ciertos relatos y puntos de vistas cristalizados socialmente. A través de la exploración en diversos lenguajes escénicos, pero, en particular, de los recursos retóricos-expresivos relacionados con el plano sonoro del espectáculo, la puesta trata de no acallar voces ni clausurar sentidos. Se crea así una sinfonía confusa y discordante que, al mismo tiempo que pone en cuestión la militancia de los años setenta, interroga sobre sus resonancias en el presente.

Palabras clave

teatro posdramático
polifonía
rapsodización
Un domingo en familia
Gómez
Torres Molina

Polyphony and rhapsodization in Juan Pablo Gómez's staging of *Un domingo en familia* by Susana Torres Molina

Abstract

In critical approaches of what has been called postmodern theatre (Pavis, 1990) or postdramatic theatre (Lehmann, 2013), *polyphony* and *rhapsodization* appear as two theoretical concepts widely used to analyze contemporary stagings. Based on the premise that these categories are still pertinent to analyze the theatrical realizations that are being presented today since they effectively describe many of the procedures

Keywords

post-dramatic theatre
polyphony
rhapsodization
Un domingo en familia
Gómez
Torres Molina

that define them, this article uses these notions to approach the staging of Susana Torres Molina's *Un domingo en familia* (Juan Pablo Gómez, 2019). The aim of this paper is to show how the staging continues and amplifies the stylistic guidelines of the text linked to polyphony and rhapsodization as ways of highlighting the contradiction of certain socially crystallized notions and points of view. Through the exploration of different scenic languages, but in particular of the rhetorical-expressive resources related to sound, the production tries to avoid silencing voices or closing senses. This creates a confusing and discordant symphony that, while questioning the militancy of the 1970s, interrogates its resonances in the present.

Decidimos entonces no unificar y no reconciliar esas voces que gritaban su dolor desde el fondo de la Historia
Juan Pablo Gómez
(En el programa de mano de *Un domingo en familia*)

Introducción

Dentro de lo que se ha tendido a denominar como teatro posmoderno (Pavis, 1990) o teatro posdramático (Lehmann, 2013), *polifonía y rapsodización* aparecen como dos conceptos teóricos ampliamente utilizados en el análisis de puestas en escenas contemporáneas. Sin embargo, aún hoy estas categorías resultan pertinentes por su operatividad a la hora de describir los procedimientos teatrales empleados en muchos de los textos espectaculares de la cartelera actual.

A partir de estas nociones, el presente artículo intenta dar cuenta de la puesta en escena de Juan Pablo Gómez para *Un domingo en familia* (2019), obra escrita por Susana Torres Molina. Se tratará de mostrar cómo la puesta continúa y amplifica los lineamientos estilísticos ya existentes en la obra de esta autora argentina vinculados a la polifonía y a la rapsodización como formas de evidenciar la contradicción de ciertos relatos y puntos de vistas cristalizados socialmente. Por ello, el análisis propuesto comienza con la descripción de procedimientos que emanan del texto dramático de Torres Molina, para luego expandirse hacia y profundizar en otros sistemas significantes.

A través de la exploración en los diversos lenguajes escénicos intervinientes, pero, en particular, mediante la profusión de los recursos retóricos-expresivos relacionados con el plano sonoro del espectáculo, la puesta trata de no acallar voces ni clausurar sentidos. Se crea así una sinfonía confusa y discordante que, al mismo tiempo que pone en cuestión la militancia de los años setenta, interroga sobre sus resonancias en el presente.

Polifonía del texto dramático

En tanto el vocablo política sea definido como una “actividad del ciudadano cuando interviene en asuntos públicos con su opinión, voto, o de cualquier otro modo”, todo teatro es ontológicamente político. Sin embargo, hay ciertos textos dramáticos –*Coriolano*, por nombrar solo uno– que llevan esta condición hasta las últimas consecuencias al hacer de la política también su centro temático. Dentro de este corpus de piezas netamente políticas se ubica la obra de Susana Torres Molina, que toma como punto de partida un hecho real, aunque sin explicitarlo en ningún momento: el secuestro y desaparición del líder montonero Roberto Quieto, ocurrido en una playa, a la vera del río, el 28 de diciembre de 1975.

La dramaturgia de *Un domingo en familia* consiste en la yuxtaposición de distintos discursos (el de los militares, el de los militantes, el de Quieto, el de Perón, el de Firmenich), de distintos registros (lírico, declamativo, periodístico, testimonial) y su narración fragmentaria hace uso de una batería de recursos: desdoblamiento de los actores, quienes –excepto el protagonista– interpretan más de un rol; cánticos de la militancia política de aquellos años; lectura de extractos literarios; relato oral de una crítica cinematográfica de la época; etc.

Tan solo con la mera descripción anterior, es posible ubicar a esta pieza dentro de los lineamientos de lo que Patrice Pavis define como teatro posmoderno. Este autor señala que: “(...) en el teatro posmoderno el sentido no es el problema, ya no es lo que está en debate, es decir, que se extraen elementos de diferentes medios artísticos y culturales y se les hace significar no para decir globalmente algo sino para hacer reflexionar sobre la construcción de sentido, es un trabajo de autorreflexibilidad y no de descripción del mundo” (1990: 61). Justamente, esta es la operatoria puesta en juego en el texto dramático. Tanto la fragmentación como la disparidad de orígenes de los discursos enunciados redundan en el cuestionamiento sobre la construcción del sentido o, con mayor precisión, sobre la construcción de sentidos.

Asimismo, los procedimientos dramáticos empleados abonan la condición polifónica de la obra. Al respecto, Luisa Puig explica qué entendía Mijaíl Bajtín por *polifonía* y cómo:

sentó las bases de una nueva manera de interpretar el discurso atendiendo a las propiedades dialógicas de la palabra, es decir, a la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e, incluso, en un mismo enunciado. Frente a la posición tradicional que sólo considera dos polos —por una parte, la lengua en tanto que sistema y, por la otra, el hablante frente a su lenguaje singular, único—, Bajtín plantea que, en su interior, la lengua está estratificada en un plurilingüismo (...). Para este autor, el lenguaje se debate entre fuerzas centrípetas que buscan su unificación a través de normas lingüísticas que centralizan el pensamiento ideológico verbal en una determinada concepción del mundo, y las fuerzas centrífugas del plurilingüismo antes mencionado, que se amplifican y profundizan conforme sigue viva la lengua (2004: s/n).

Al inscribir en un mismo nivel de representación distintos –y contradictorios (en relación con los demás, pero también en sí mismos)– discursos de diferentes sectores sociales, regidos bajo un sistema de oposición (militantes/militares, Quieto/Firmenich, Perón exiliado/ Perón en el poder) y al extraer estos discursos de campos de desempeño semiótico disímiles (la literatura, el relato oral, la televisión, el periodismo gráfico, los cánticos partidistas, etc.), se patentiza esta práctica polifónica que el texto dramático privilegia. Polifonía que resulta acorde a los postulados bajtinianos y acorde, también, a los lineamientos esbozados por Pavis respecto al teatro posmoderno, en el sentido de que todas estas palabras están puestas allí no *para decir globalmente algo*, sino para mover a la reflexión, al cuestionamiento, a la polémica, sin enmascarar su intención marcadamente política en tanto acto de opinión público. En todo caso, este plurilingüismo, esta proliferación de enunciados discordantes, estas voces no reconciliadas, lejos de clausurar sentidos, habilitan múltiples interpretaciones.

Polifonía visual

Esta polifonía, disruptiva y fragmentaria, que es posible hallar en la obra de Torres Molina se ve expandida, amplificada y profundizada a través de su correlato en

otras cadenas significantes intervinientes en la representación. De este modo, a la complejidad del texto dramático se le suma la complejidad, disfrazada de simpleza, del texto espectacular.

La puesta de Gómez escenifica el texto de Torres Molina en un cuadrado de arena que es al mismo tiempo una playa y (se podría pensar) un arenero, de esos en los cuales se desarrollan los juegos de los niños en las plazas de la ciudad, porque, de algún modo, si los actores intervienen en el juego de la representación, los personajes que interpretan están jugando el juego de la guerra.

Los personajes no tienen nombre, pero resulta evidente que el único actor que no se desdobra (Lautaro Delgado) es el que interpreta al protagonista del relato (solo se hace referencia a él como “Él”). Los otros tres, dependiendo del discurso que enuncien, personifican distintos roles: la mujer (Anabella Bacigalupo) puede ser la esposa del protagonista o una militante; el hombre 1 (Juan De Rosa) puede representar a Firmenich, a un militar o a un militante cualquiera; y el hombre 2 (José Mehrez), por su parte, por momentos es Perón, en otros es un militar más u otro militante. Sin embargo, en escena también se encuentra siempre presente Guillermina Etkin, quien realizó la música original de la obra y quien, sin interpretar un rol particular, en el espacio escénico posee una importancia fundamental, pues es la encargada de crear mucha de la sonoridad que surge de la escena.

Pero, los cuerpos de los actores no son lo único visible. Tachos, bidones de agua, tabla de madera para lavar ropa, teléfonos de los años sesenta, destornilladores y toda una selección vasta y ecléctica de elementos conforman la utilería que, a partir del juego con la *densidad de los signos teatrales* (uno de los once rasgos estilísticos que caracteriza Hans-Thies Lehmann para el teatro posdramático), se convertirán en los instrumentos musicales y propiciarán, junto a la voz de los actores, la partitura que recubrirá de capas de sonoridad y de significación toda la puesta.

A la mixtura de elementos escenográficos provenientes de universos disímiles, es preciso añadir las máscaras de Perón y de Firmenich utilizadas por los actores y la proyección sobre la pantalla –que recubre el fondo del escenario, simulando un muro blanco y rígido (aunque, en un momento de la obra, se convierta en una superficie blanda que una figura humana intenta atravesar)¹– de las cubiertas de libros prohibidos por los militares y de fragmentos de una película documental.

Entonces, personajes, músicos, proyecciones de imágenes y de fragmentos de un film, máscaras y utilería, todo esto se halla en el plano de lo visual y lo hace atendiendo a otro rasgo indicado por Lehmann para el teatro posdramático: la *no jerarquización* (de los lenguajes escénicos, de los géneros, de los recursos teatrales), puesto que no existe primacía de algunos elementos sobre otros; todos se encuentran en pie de igualdad, explorados y manipulados de una misma manera, a un mismo nivel.

Ante la creencia de algunos teóricos y críticos de que el cine moderno se trataba de un cine de la *desdramatización*, el teórico francés Christian Metz sostenía que: “Así, la «desdramatización» –término cómodo pero peligroso– no es más que una nueva forma de dramaturgia (...). Sin «drama» no hay ficción ni diégesis y, por tanto, tampoco hay filme” (2002: 215). Esta idea es plausible de ser extrapolada a *Un domingo en familia* puesto que, si bien puede seguirse una tenue línea argumental, su construcción es fragmentaria y episódica; la ambigüedad y la reflexibilidad de la escena (un teatro que se piensa a sí mismo) y la conjunción de elementos visuales dispares no hablan de una desdramatización, sino de una nueva (o no tan nueva) dramaturgia. Se está pensando, en realidad, en otra manera del drama, en otra poética, alejada de los postulados de teatro clásico.

1. El funcionamiento de este muro durante la obra puede pensarse en los términos de *calidez y frialdad*, tal como lo señala Lehmann (2013) dentro de los rasgos estilísticos del teatro posdramático.



Un domingo en familia – Ph. Mauricio Cáceres y Ailén Garelli

De acuerdo con lo anterior, cabe destacar que la pluralidad de procedimientos visuales habla a las claras de la propensión polifónica de la obra y la ubica dentro de lo que se podría señalar como una nueva poética², nueva en tanto diferente a la poética clásica. En cierta concordancia con lo planteado por Metz para el cine, Oscar Cornago, en su artículo titulado “La polifonía teatral: Hacia un nuevo teatro narrativo”, señala que:

Dentro de un panorama de continua experimentación con nuevos códigos teatrales de carácter popular, de ruptura de las tradicionales fronteras escénicas, así como de superación de las jerarquizaciones impuestas por modelos heredados, se evolucionó hacia un nuevo tipo de dramaturgia polifónica, fragmentaria, que nacía desde la investigación sobre nuevas formas de narración teatral que diesen respuesta a los interrogantes planteados por la teoría brechtiana: una escena popular concebida como divertimento de grandes públicos al mismo tiempo que dialéctica, materialista y desalienante. Progresivamente, el espacio teatral se había revelado como un medio de extrema versatilidad para abordar la narración de un suceso desde diferentes puntos de vista (2000: 232-3).

En el caso de *Un domingo en familia*, el texto espectacular propone una narración fragmentada, polifónica, tal como es entendida por Cornago, hecha de retazos de discursos, pero, además, de retazos visuales. Es una dramaturgia que, inscripta en contra del sentido unívoco, apelando de manera constante a la cacofonía entendida como combinación inarmónica, en cierta medida, trabaja con el distanciamiento brechtiano, sin darle tregua al espectador, quien, indefectiblemente, se ve imposibilitado de identificarse con los personajes en escena. La dramaturgia de la puesta favorece, sin dudas, los lugares de indeterminación y hace de ellos el meollo de su relato.

2. El mundo entra al lenguaje como formas. Entendemos, entonces, por poéticas, macro-estilísticas, modos de ver el mundo posibles de hallar en un lenguaje. Dentro de las poéticas se pueden encontrar muchos o varios estilos.



Un domingo en familia – Ph. Mauricio Cáceres y Ailén Garelli

Polifonía sonora

Cuando Mabel Tassara discurre sobre la producción de sentido en el cine postula que:

(...) en la segunda mitad de la década del setenta, [se introdujo] en el cine el hábito de la cita, el pastiche, la mezcla de géneros altos y bajos, y en conjunto una retórica que podríamos llamar del exceso, con los caracteres que hoy denominaríamos posmodernos. Lo que implica, a diferencia de la articulación tradicional de estos recursos, una voluntad de denuncia textual de la mixtura, evitando la actitud predominante históricamente de integración de las operaciones discordantes, en términos genéricos o estilísticos, en el género o el estilo discursivo dominante. Me refiero a una conducta textual de búsqueda manifiesta del patchwork, de mostración deliberada de las costuras que unen los retazos, es decir una puesta en evidencia de la disimilitud de orígenes de las operaciones genéricas y estilísticas intervinientes (2001:30-1).

Es en el sentido propuesto por Tassara que el despliegue sonoro que manifiesta la puesta de Gómez se puede pensar como un gran trabajo de *patchwork*, cuyo entramado principal se construye gracias a una multiplicidad de capas sonoras. Alternancia entre voz amplificada y voz sin mediaciones. Palmas, ruidos y música. Cánticos, gritos guturales, susurros y efectos Foley³. Sonidos amplificados por micrófonos de pie, extractos de audios de declaraciones de políticos actuales y silencios. Todos ellos conforman fragmentos sonoros cosidos a la vista del público, retazos fónicos trabajados en contrapunto o al unísono, bajo la égida de la *simultaneidad* y

3. Mostrar en escena cómo se construyen los efectos sonoros, es decir, mostrar el artificio da cuenta también del plano meta-teatral de la puesta: se reflexiona sobre el teatro mismo.

sobreabundancia –otros dos de los rasgos estilísticos de lo posdramático, según Lehmann–, que no hacen más que evidenciar la disonancia de los discursos y la multiplicidad de puntos de vista (y de escucha).

El dialogismo que se desprende del texto dramático posee su correlato en el plano sonoro de la puesta, sistema significativa en el que no solo intervienen las voces escuchadas en escena, ya sean provenientes de los actores o de los instrumentos (el qué), sino también la tesitura (en su acepción musical) de esas voces (el cómo). Al respecto, apuntaba Cornago que “la polifonía dramaturgica debía encontrar su paralelismo en una polifonía escénica, reflejada en una multiplicidad de espacios, desde los cuales los personajes narrasen los trágicos sucesos” (2000: 253). Esas voces no reconciliadas de la Historia, de las que el texto de Torres Molina da cuenta, tienen su correlato en la operatoria del chirrido con la que se desarrolla la puesta de Gómez. Se trata, entonces, de trabajar con lo que chirría, con el ruido agudo y, a veces, desagradable; con aquello que llama la atención y no tranquiliza, y no adormece.

En *Un domingo en familia*, los sonidos –divergentes, contradictorios, disonantes– construyen espacios, espacios de la memoria, espacios de la ética, espacios de la militancia, que se ponen en cuestión con el simple hecho de llevarlos a escena. Es en la escenificación del sonido, en la mostración de la pluralidad de voces, en las intertextualidades que se adivinan en las palabras y los cánticos emitidos por los personajes donde es posible encontrar esa pulsión rapsódica de la que habla Jean-Pierre Sarrazac, característica del devenir del drama. En este sentido, el autor propone que: “La pulsión rapsódica –que no significa ni abolición ni neutralización de lo dramático (...)– procede en efecto por un juego de múltiple aposiciones y oposiciones de modos: dramático, lírico, épico, incluso argumentativo; de tonos, o de eso que se llama ‘géneros’ (...). También de lo escrito y de lo oral” (2010: 7-8).

La concomitancia en escena entre distintos lenguajes artísticos (el teatro, la literatura, el cine, la música, la danza); entre los diferentes lenguajes escénicos (la palabra, el cuerpo, los objetos, la iluminación, el sonido, el vestuario), que trabajan tanto por aposición como por oposición; entre la ficción y lo real (el hecho histórico en el que se basa la obra, pero también, por ejemplo, el fragmento de audio extraído de una declaración pública de la actual Ministro de Seguridad y antigua montonera, Patricia Bullrich: “El que quiera estar armado, que ande armado”); la concomitancia de todo esto despliega una prosa quebradiza, inquietante, que puede vincularse a una estrategia de rapsodización, común a muchas expresiones del teatro contemporáneo. A *Un domingo en familia* le cabe sin forzamientos la descripción elaborada por Sarrazac en relación con este concepto:

La pulsión rapsódica en la escritura –o en el espectáculo– corresponde a esta tentativa de tanto en tanto reiterada de recuperar la discontinuidad –lo discontinuo, lo separado– que preside originalmente la relación teatral. (...) Dejar que una voz diferente a la de los personajes se abra camino (...) la voz dudosa, velada, tartamuda del rapsoda moderno (2010: 15).

La fragmentación del texto espectacular, su calidad de iconoclasta y ecléctico, no es más que un modo más de tartamudeo de este rapsoda moderno. El chirrido, signo de lo discontinuo y de lo cacofónico, se erige como operatoria privilegiada de la puesta de Gómez, creando una trama de sentidos, camaradas y antagonicos, complacientes o displicentes, que nunca tienden a clausurarse.



Un domingo en familia – Ph. Mauricio Cáceres y Ailén Garelli.

Conclusiones

Para finalizar, Cornago sostiene que en el teatro posdramático existe una tensión entre el plano de la representación y el plano de la presentación, tensión de la que, en general, sale ganando el plano de la presentación. En este sentido, el desdoblamiento de los actores en esta puesta, su incompletitud en tanto personajes (que va de la mano de la fragmentación del espectáculo en escenas breves y, muchas veces, inconexas), y la evidencia de la falta de diálogo entre ellos (existe, en realidad, una frontalidad muy marcada de los cuerpos en escena que en todo momento se dirigen como interpelando al público) redundan en el subrayado del plano de la presentación. Los cuerpos son materialidades en escena, superficies de lenguaje, sonoridades encarnadas. Asimismo, el que cobre más fuerza el plano de la presentación hace que la puesta se acerque a la performance, ya que es notoria la relevancia lo sensorial. Además, al utilizar los objetos que aparecen en escena como instrumentos musicales, se los emancipa de su función representacional: una tabla de lavar ropa ya no es una tabla de lavar ropa, sino un güiro.

Por ende, es posible pensar a lo sonoro como una nueva forma de dramaturgia, una nueva partitura de acciones. Aquí la proliferación de recursos sonoros (característica que, además, encuentra su eco en el plano visual) constituye otra manera de transgredir la forma clásica del teatro. Así como el antiguo rapsoda recitaba creaciones ajenas, ciertas puestas posdramáticas –de la que la analizada aquí es un claro ejemplo– constituyen un poema dramático hecho de girones polifónicos de materiales disímiles.

Rapsodización, por lo tanto, puede entenderse como ese rescatar lo discontinuo, lo altisonante, lo heterogéneo. Es oponer y aponer. Es dar paso a la crítica dialógica que proponía Bajtín. Es polifonía. Sarrazac sentencia que “hacer que el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro” (2010:13).

Entonces, la multiplicidad de recursos, discursos, registros, lenguajes, materialidades deviene pulsión rapsódica, deviene multiplicidad de sentidos. Esas voces disonantes que en la superficie del texto dramático cuestionan los discursos sobre la Historia

nacional, se interrogan sobre los lugares comunes, las ideologías, los puntos vistas, las resonancias presentes, tienen su correlato en una polifonía de lenguajes escénicos, de recursos teatrales, que la puesta en escena explora y explota tanto en plano visual como en el auditivo y que, lejos de cerrar sentidos, abre otros tantos nuevos. En última instancia, es gracias a esta polifonía que *Un domingo en familia* se presenta como rapsodia y, también, como fuga.



Un domingo en familia – Ph. Mauricio Cáceres y Ailén Garelli.

Ficha técnica

Un domingo en familia

Fecha estreno	9/5/2019.	Teatro Nacional Cervantes
Con:		Anabella Bacigalupo, Lautaro Delgado Tymruk, Juan De Rosa y José Mehrez
Música en escena:		Guillermina Etkin
Producción:		Lucero Margulis
Asistencia de dirección:		Esteban De Sandi
Música:		Guillermina Etkin
Iluminación:		Patricio Tejedor
Escenografía:		Paola Delgado
Vestuario:		Roberta Pesci
Escrita por		Susana Torres Molina
Dirección:		Juan Pablo Gómez

Bibliografía

- » Cornago, O. (2000). “La polifonía teatral: Hacia un nuevo teatro narrativo”. En *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor, [en línea]. Consultado el 25 de junio de 2019 en <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=275>>
- » Cornago, O. (2006). “Teatro Posdramático: las resistencias de la representación”. En Sánchez, J. (director), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- » Lehmann, H-Th. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- » Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Volumen 1. Barcelona: Paidós.
- » Pavis, P. (1990). “Posmodernidad y puesta en escena”. En *Celcit* 1 (1), 58-61.
- » Puig, L. (2004). “Polifonía lingüística y polifonía narrativa”. *Acta poética*, 25 (2), [en línea]. Consultado el 25 de junio de 2019 en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So185-30822004000200014>
- » Sarrazac, J-P. (2010). “El drama en devenir. Apostilla a *L’avenir du drama*”. En *Cuadernos de Ensayo Teatral*, No. 12. México: Paso de gato.
- » Tassara, M. (2001). *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel.
- » Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.