

Traducción teatral y Poética Comparada. Zonas de interacción enunciativa y subjetividad

CIVITILLO, Susana / Universidad de Buenos Aires – Colegio Público de Traductores - susicivitulo@gmail.com

Eje: Problemas de traducción y reescrituras en el teatro / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: traducción – poética comparada – teatro

Resumen

La Traducción teatral como objeto de estudio implica necesariamente situarse dentro del campo del Teatro Comparado y en particular, de la Poética Comparada. Los objetivos de la presente ponencia intentan contribuir a la investigación desde el teatro a partir de algunos conceptos teóricos, de experiencias en el convivio teatral y de lectura de literatura dramática. Jorge Dubatti (2008, 78) define la Poética Comparada como “el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica”. En el caso de obras traducidas, reescritas, versionadas, estas dimensiones cobran suma relevancia en razón de que no es posible escindir el cuerpo de la obra de las cuestiones culturales que dichas dimensiones conllevan. Los conceptos actuales de Traducción y de Traductología orientan hacia criterios similares. Lawrence Venuti (2012, cap.1), especialista en el área, postula importantes principios respecto de la ética de la traducción, la apertura de posibilidades interpretativas acerca de la misma, la presencia de la denominada “extranjería” en el texto traducido, la conformación lingüística actual atravesada en cada región por influencia de varias lenguas. Todos estos componentes conforman la subjetividad de teatristas, autoras/es, traductoras/es, investigadoras/es en interacción enunciativa con el acontecimiento teatral. Se han elegido ejemplos procedentes de distintas épocas y culturas con la finalidad de abordar la temática y de contribuir a la comprensión de diversas poéticas.

Traducción teatral y Poética Comparada. Fundamentos

El Teatro Comparado y en particular la Traducción teatral, como objeto de estudio e investigación, implica, según nuestra perspectiva, situarse dentro del campo del Teatro Comparado y en particular, de la Poética Comparada. Los objetivos de la presente ponencia intentan contribuir al tema-eje del presente Congreso a partir de experiencias tanto en el convivio teatral como en la lectura de literatura dramática

estudiadas según dos campos conceptuales, el de la Poética Comparada y el de la Traducción teatral. La enunciación del discurso teatral, en relación con la problematicidad de las diferencias lingüísticas, culturales, histórico-sociales, está estrechamente vinculada con los procesos de subjetivación que el acontecimiento produce. De acuerdo con el marco teórico adoptado, comprender no es una cuestión meramente lingüística. Es abrir nuestra percepción, nuestra sensibilidad, a otras visiones de mundo presentadas por el acontecimiento. Es decir, se trata de entender otras maneras de ver y habitar el mundo. El Teatro Comparado y, en particular, la Poética Comparada, proporcionan elementos de análisis para tratar la temática. Jorge Dubatti (2008,78) define la Poética Comparada de la siguiente manera: “[...] es el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica”. En el caso de obras traducidas, reescritas, versionadas, estas dimensiones cobran suma relevancia en razón de que no es posible escindir el cuerpo de la obra de las mismas.

Es necesario entender un poco (los desdichados no se reconocen) es el título de una obra de la dramaturga argentina Griselda Gambaro (1995), en la cual la micropoética de la autora pone en escena la historia de un personaje, *John Hue*, sumergido en una situación dramática de incomprensión llevada a un grado extremo. La obra citada se basa en una historia real, en la que se cuenta que *John Hue*, letrado chino, es trasladado a Francia con el pretexto de un contrato para traducir el *I Ching* al francés. Los responsables del viaje y está en un país extraño para él no solo no comprenden el idioma del personaje sino tampoco entienden qué estructura su subjetividad totalmente distinta de la cultura francesa de la época. La pieza teatraliza una historia que nos conduce a trabajar sobre la amplia temática de comprender a un otro u otra diferente.

Uno de los fundamentos para considerar la traducción teatral dentro del campo de la Poética Comparada se encuentra en la misma materialidad y naturaleza del complejo entramado entre la lengua y los contextos culturales, constitutivos de la enunciación. Lawrence Venuti, autor de numerosos trabajos en el área de la Traducción y la Traductología especializada en el área literaria, sostiene importantes principios respecto de posibilidades interpretativas, de la presencia de la denominada “extranjería” o “extranjerización” en el texto traducido, de la conformación lingüística actual atravesada en cada región por influencia de varias lenguas, todos ellos componentes de una “ética de la traducción”. Por otra parte, sostiene y valora un modelo basado en una hermenéutica redefinida y en la “traducción como acto interpretativo” (Venuti, 2012, cap.1). De esta manera, se distancia de posiciones instrumentalistas. Propone, en suma, un proceso de trabajo entre lengua y cultura que re-contextualice el texto fuente.

El lugar, la zona de enunciación de los teatristas se va construyendo en un singular proceso de creación artística que culmina en la poíesis del acontecimiento y la posible conformación en algunos casos de una micropoética propia a partir de una o varias reescrituras o versiones libres, con diverso grado de

autonomía respecto de la de origen. El orden teatral está inserto en la territorialidad de la zona de enunciación que opera en el interior de las concepciones de Teatro, las poéticas teatrales y en la re-territorialización de las mismas.

Zonas de interacción enunciativa y subjetividad

Las dimensiones territorial y supraterritorial definidas por Dubatti (2008, 73-112) constituyen en realidad parte de las categorías desde las cuales podemos estudiar las poéticas y, dentro de ellas, cómo el lenguaje o los lenguajes, están constituidos por la concepción del mundo obrante en la subjetividad de los hablantes. Los idiomas son parte del territorio histórico, geográfico y cultural, habitado por la singular cosmovisión de una sociedad constitutiva del habla, la gestualidad, los sistemas metafórico-simbólicos. Cada pueblo, cada comunidad, concibe el mundo de una manera propia y diferente de otras, visión que posee alta presencia en poéticas situadas en diversas temporalidades y geografías. Es más, los componentes poéticos de la corporalidad son básicamente nacidos y construidos desde ese lugar de enunciación. Teniendo en cuenta lo expresado, en los siguientes párrafos analizaremos algunos rasgos de configuraciones de mundo territorializados en contextos muy distintos, los cuales se manifiestan en el lenguaje puesto en acto en el discurso, en los idiomas, la vida cultural y artística, el teatro. La metodología de investigación está basada en un *continuum* de la siguiente tríada:

Concepción de mundo - Poéticas/micropoéticas - Discurso teatral, presencia de la otredad

Con rasgos de la poética expresionista, en la obra *Es necesario entender un poco (los desdichados no se reconocen)*, Griselda Gambaro crea un universo teatral formado a su vez por universos singulares en los cuales se despliegan situaciones de discriminación, sometimiento, desprecio, por parte de personajes que ejercen dominio sobre los otros. La misma fue estrenada el 28 de junio de 1995 en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín, con dirección de Laura Yusem. La puesta que presenciemos es la dirigida por Guillermo Ghío en el Teatro Pan y Arte, en 2019. En la pieza, el letrado chino *John Hue* es llevado de Cantón, China, a Francia por un sacerdote jesuita, en 1722. El religioso, llamado *Padre*, habla chino y ambos logran comunicarse pero la concepción del mundo y de la fe son radicalmente diferentes. *Hue* es cristiano convertido, sostiene y ejerce firmemente las virtudes de compasión, amor, generosidad, mientras que el sacerdote solo cumple con las formalidades de la Iglesia. En Francia, *Hue* es abandonado por el *Padre* jesuita y sometido a todo tipo de crueldades y tormentos por parte de los personajes que no solo no entienden su idioma sino que castigan su comportamiento y costumbres hasta el punto de internarlo en un manicomio por creerlo loco. *Hue* es gradualmente

destruido física y psíquicamente, su subjetividad ya no le pertenece, es un extraño para sí cuando es trasladado nuevamente a China por el mismo sacerdote.

Teniendo en cuenta las reflexiones que despierta la obra de Griselda Gambaro, hemos elegido algunas obras que involucran traducciones, reescrituras, versiones e inclusión de diversas poéticas, estrechamente vinculadas con la presencia de:

- Componentes de la poética isabelina en reescrituras y versiones entramados con aquellos de los teatros rioplatenses, muy especialmente recreados en *Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert.
- Componentes lingüísticos y poéticos de pueblos originarios en obras en las que coexisten con otros recursos y elementos de la tradición teatral latinoamericana. Se analizarán: *Luna kakana. La mujer que cantaba a los cerros*, de Patricia Casavieri y *Limítrofe. La pastora del sol*, de Bosco Cayo.

La perspectiva adoptada se encuadra dentro del estudio de la visión ética y estética de Bajtín (1997) en la cual se construye el yo como ser social, el yo con otro, en relación dialógica. Por su parte, el investigador José Alejos García se refiere al dialogismo de Bajtín como la “interacción de dos o más logos, cada uno con sus propios valores, voliciones y posicionamientos” (Alejos García, 49). Desde esta perspectiva, intentamos demostrar cómo cada acontecimiento teatral ilumina aspectos de la otredad en territorios diferentes.

La poética isabelina, o denominada con mayor precisión poética isabelino-jacobina, en la que se inscribe el teatro de William Shakespeare, se estructura y cohesionan según componentes culturales del mundo medieval, otros del particular Renacimiento inglés (tardío y de características diferentes al del resto de Europa), y muy especialmente los del propio contexto del Imperio Británico bajo el reinado de Isabel I y Jacobo I. Las zonas enunciativas de la poética shakespereana establecen una relación dialógica con dicho marco contextual a la vez que territorializan los rasgos predominantes de su teatralidad. Shakespeare es dramaturgo y poeta. De acuerdo con lo recogido del *First Folio* y de algunas anotaciones de los *prompt books* (cuadernos de escena) llevadas a cabo por diversos especialistas e instituciones, la dramaturgia de Shakespeare aparece muy centrada en la actuación, la conformación de imágenes de alta densidad poética y en la atención a los espectadores de conformación muy heterogénea, a quienes Shakespeare conocía bien y a quienes se dirigía. Las historias y los temas, despojados casi de localización escenográfica, son atravesados por la poeticidad de su concepción del mundo y la vida humana. Las características de la enunciación de los textos dramáticos revelan la importancia de la musicalidad, el ritmo, la cadencia del lenguaje, tanto en los pasajes en verso como en prosa, orientados a despertar la respuesta del mencionado público. Las tramas de las obras generalmente incluyen una

principal y una secundaria, la primera sobre personajes de la nobleza y la segunda sobre personajes de clases populares. Incluyen, de manera relevante, al personaje bufón o *clown*, quien suele develar el revés de aquello que se dice o se hace, distinguen lo falso de lo verdadero y expresan con ironía el sentido de realidad. En el universo shakespereano coexisten los seres sobrenaturales, feéricos, como un modo de incorporar las culturas celta y anglosajona y, a la vez, dar lugar escénico a niveles de la subjetividad no conocidos en tanto tales.

Las reescrituras y versiones de las obras de Shakespeare ameritan ser estudiadas dentro del campo de la Poética Comparada y desde la perspectiva de las políticas de la diferencia. Las siguientes líneas, muy breves por razones de tiempo de exposición y de disponibilidad de páginas, intentan destacar los vínculos de cercanía y distancia entre la poética isabelina y la micropoética de Pompeyo Audivert en *Habitación Macbeth*. El dramaturgo, director y actor re-escribe la obra *Macbeth* desde el lugar de enunciación de “habitar el texto” según expresa en la entrevista realizada por Jorge Dubatti en el Festival Shakespeare de Buenos Aires en 2021. Es una re-escritura escénica que asume los contrastes, la mezcla de lenguajes, los diferentes ritmos del teatro de Shakespeare, su cadencia, musicalidad y sentidos, a través del pasaje entre la territorialidad isabelino-jacobina y la tradición de los teatros rioplatenses. De este modo, *Habitación Macbeth* re-enuncia y re-territorializa las entrañas del universo shakespereano en una concepción de mundo que lo incluye pero lo reinterpreta y resemantiza en una poética propia. En síntesis, puede decirse que las coordenadas espacio-temporales, los contextos, la historia y tradiciones teatrales. sustantivamente diferentes, construyen en la reescritura zonas enunciativas de entrada a ambos territorios teatrales sin clausurar sentidos. Por el contrario, la concepción de teatro de Pompeyo Audivert basada en la tradición de los teatros latinoamericanos, en el sainete, el grotesco y la dramaturgia contemporánea, por ejemplo en la cita intertextual de Samuel Beckett, los resemantiza precisamente por construirlos a partir de esa escena de enunciación teatral. Estos procedimientos le permiten re-enunciar la poética de Shakespeare a través de componentes y rasgos pertenecientes a una territorialidad rioplatense muy valorada por el dramaturgo. En otras palabras, la re-enunciación se hace posible a través de la comprensión de ambos universos, de “habitar el texto” o los textos..

A continuación nos ocuparemos de dos obras en las que conviven micropoéticas de los teatros latinoamericanos contemporáneos con componentes característicos de comunidades indígenas o denominadas originarias por algunos autores. Lejos de constituir inclusiones de un posible pintoresquismo cultural, las piezas *Luna kakana. La mujer que cantaba a los cerros*, de Patricia Casalvieri y *Limítrofe. La pastora del sol*, de Bosco Cayo, estructuran fuertemente una concepción de mundo propia de las comunidades originarias dentro de otras territorialidades lingüístico-culturales. Presentan áreas de conflictividad con el orden histórico-político-social establecido. Son áreas que

conforman subjetividades individuales y sociales altamente contextualizadas. En ambos acontecimientos se despliegan zonas enunciativas desde las cuales se entrelazan y tejen las historias con lenguajes verbales, corporales, espacio-temporales, pertenecientes a las comunidades diaguita, kilme, quechua y aymara, conjuntamente con el español como lengua nativa o adquirida, según el caso. La poíesis así construida forma parte de micropoéticas que, a su vez, coexisten o conviven con otras de distinta procedencia.

La visión del mundo y de la vida de las comunidades originarias/indígenas construye subjetividades radicalmente diferentes a las provenientes de culturas europeo-céntricas, urbanas, herederas de la Conquista. Por su relevancia con el tema, incorporamos el testimonio de la poeta de origen mapuche-tehuelche, Liliana Ancalao, profesora en Letras por la Universidad Nacional de la Patagonia “San Juan Bosco”. En una entrevista publicada en el periódico *Página 12* el 23 de junio de 2023, la poeta explica la estrecha relación entre la visión de mundo del pueblo originario y su lengua, el *mapudungun* o *mapuzungun*. La describe de la siguiente manera:

En este idioma hay una profundidad con la cual se nombra al mundo concebido como lo que es:

dual. [...] Además de los pronombres personales singulares: yo, tú, él, ella, y en plural: nosotros, vosotros, ellos, este idioma encuentra una configuración para referirse al par, los pronombres duales: nosotros dos, ustedes dos, ellos dos. De forma más amplia, inclusiva, expandiendo las posibilidades del lenguaje.

Más adelante amplía sus conceptos y agrega: “Los pueblos originarios del mundo ya han dejado manifiesto esta construcción del mundo en la que somos parte de los elementos de la naturaleza, donde el hombre no es el centro” (op cit.). Como podemos apreciar, es una visión no binaria, no antropocéntrica, en la que el yo es un yo con otros. Lo identitario en este punto no se refiere exclusivamente a lo sexo-genérico sino a la subjetividad construida en la relación de ser con otros. Se enuncia desde un lugar incluyente de lo colectivo. Es una concepción que se halla presente de distintas maneras en las literaturas y teatros de pueblos originarios. Por ende, en sus poéticas, reescrituras e inclusiones en obras de otras culturas.

Luna kakana. La mujer que cantaba a los cerros, de Patricia Casavieri, narra el destierro de los pueblos *kilmes* y *acalianes*, habitantes de los Valles Calchaquíes en el norte argentino, ordenado y llevado a cabo por los conquistadores españoles en 1666, luego de una sostenida resistencia de más de un siglo. Fueron trasladados a pie a la Reducción de la Exaltación de la Santa Cruz de los Quilmes, situada en la Provincia de Buenos Aires, partido municipal de Quilmes. *Kakán* es la lengua de los diaguitas que habitaron el Noroeste argentino y el Norte Chico chileno, reemplazada por el quechua como consecuencia de la presión ejercida por los mismos conquistadores. Su presencia permanece en los topónimos y algunos vocablos característicos de la zona. *Luna kakana* recupera la historia del destierro y de rasgos insertos

en la cultura de este pueblo. La pieza fue presentada en la Casa de la Cultura de la ciudad de Quilmes el 15 de octubre de 2021. La versión que hemos estudiado para este trabajo es la presenciada en el Teatro El Tinglado (CABA) en 2023. La dramaturgia y dirección de Patricia Casavieri, con la supervisión de Patricia Zangaro, pone en escena la voz silenciada de los *kilme* o *kilmes* en un relato que traza el recorrido del despojamiento de las tierras y viviendas tanto en el orden geográfico como el físico-espiritual de los pobladores.

La actuación de Isabel Quinteros y Alejandro Casagrande corporizan las voces de la comunidad y las de los conquistadores, respectivamente. Se une a ellas la música en vivo, compuesta por Miriam García, en escena a cargo de la coplera Graciela Leira. El relato, la música, el lenguaje corporal a manera de danza, construyen una poíesis que trae al espacio escénico-teatral la presencia de lo ausente: el sufrimiento de la comunidad. La relatora y protagonista es una mujer que asume la voz del pueblo *kilme*. Ella resiste, discute con quien representa la Conquista, a veces representado bajo la forma de un murciélago, cuenta el extrañamiento ante la visión de los cerros que se alejan y del eco que ya no responde porque están llegando a la llanura. La música y el canto expresan el dolor de la pérdida. En otras palabras, la “*luna kakana*” alumbra, habilita la memoria, da voz a parte de su historia e identidad. La enunciación teatral de la historia de despojamiento y desarraigo estructura una poíesis dentro de la cual el alejamiento del propio territorio geográfico construye una zona de cambios en la subjetividad. A medida que la vista de los cerros se desdibuja ante la proximidad de otro paisaje, la llanura, la protagonista extraña los sonidos y el eco que habitaban el paisaje. Alza en el relato su reclamo por la injusticia infligida a su pueblo. Patricia Casavieri basó la dramaturgia en la investigación histórica, consulta a las fuentes, entrevistas a ancianas y residentes de la comunidad. Todo ello formó parte del proceso de escritura y creación desde el cual se construyeron los procedimientos teatrales. La publicación del *blog El Quilmero* de junio de 2022 describe la pieza como “memoria en acto en el espacio escénico, susurrando, cantando, irrumpiendo, apelando, dando luz en el momento presente a relatos postergados a partir del poder creador de la palabra”. La toponimia y el gentilicio tanto en el título de la obra como durante su desarrollo configuran poéticamente los cuerpos que enuncian lo sucedido en el presente del acontecimiento.

Limítrofe. La pastora del sol, del dramaturgo chileno Bosco Cayo, está basada en un hecho real, el caso de Gabriela Blas Blas, mujer aymara, pastora de llamas en el altiplano chileno, injustamente acusada de la muerte de su pequeño hijo en las montañas, desaparecido mientras ella hacía su trabajo, el pastoreo de llamas. Gabriela fue detenida en 2007 y siguió en prisión hasta ser liberada en 2014 por orden de la Presidenta Michelle Bachelet. Finalmente, fue indultada por el Presidente Sebastián Piñera. La obra, estrenada en Chile en 2014, presenta su historia. El título refiere, en primer lugar, a una región

conformada por Chile, Perú y Argentina, en la que habitan comunidades aymara y quechua junto con pobladores de dichos países. El habla recoge la coexistencia de lenguas indígenas u originarias con variedades del español. De manera similar, conviven con dificultades diversas culturas. En segundo lugar, lo “límitrofe” remite a las barreras que la sociedad establece más allá del orden geográfico. El término “límitrofe” define una territorialidad con zonas de contacto, de cruce y de conflicto.

Florencia Bendersky, la directora de la puesta en Argentina, cuenta que el proceso de creación y producción de la obra partió de una investigación y proyecto en un encuentro de dramaturgas argentinas y chilenas denominado ArChiDrama, llevado a cabo en Chile en 2018. Dentro de ese marco, se realizó un primer montaje y luego un semimontado, presenciado por su autor, ya en nuestro país. La pieza fue ensayada por zoom debido a las restricciones sanitarias por la pandemia. Con posterioridad y levantadas las mismas, se estrenó en Timbre 4 en 2021,. La versión que hemos trabajado aquí es la presenciada en el Teatro El Popular en 2023, con actuación de Mariela Kantor, de un grupo integrado por actrices argentinas y chilenas, a manera de relato coral de resistencia y protesta, y de Graciana Urbani, Sergio Grimblat conjuntamente con la voz en *off* de Patricio Contreras.

En la obra, el personaje *Gabriela* va a denunciar la desaparición de su pequeño hijo a las autoridades de la policía. Se establece un intercambio de palabras con la carabinera a cargo, durante el cual ella no entiende lo que se le dice en español respecto de cuestiones legales ni puede expresar los detalles de lo sucedido en esta lengua puesto que habla aymara y, de manera muy limitada, el español. La incomunicación, los prejuicios por su etnia indígena y por su género, conducen a una detención arbitraria puesto que, sin posibilidad de un juicio legítimo, se la considera culpable de la desaparición y/o muerte del niño. Como respuesta, *Gabriela* deja de hablar, responde a los interrogatorios con su silencio en señal de resistencia. Solo habla en un soliloquio con su niño ausente. Todo el tiempo teje en soledad, interrumpida a veces por la carabinera. La comunidad de pertenencia, sus compañeras de la comunidad aymara, nombradas como la *Gisella*, la *Jennifer* y la *Jazmín* resisten en la plaza con protestas, cantos, danzas rituales. La *Jazmín* responde así a una pregunta formulada sobre su parentesco con *Gabriela*: “es mi prima, es mi hermana, es mi mamá, todos somos todos” y, simbólicamente, va mutilando sus miembros. Al hacerlo, expresa la mutilación que sufre el cuerpo social cuando una integrante es privada injustamente de su libertad. La obra no relata explícitamente el destino final del niño ni de la hija de *Gabriela*, cuya tenencia le es quitada durante el proceso, sino que la historia de injusticia y discriminación sigue haciéndose presente.

En *Límitrofe. La pastora del sol* la poíesis del acontecimiento no es solo enunciado sino que se constituye en un sujeto colectivo enunciador de la injusticia, la resistencia y el reclamo. Es decir, en este caso la

enunciación teatral se complejiza con la presencia de una poética propia de la comunidad indígena devenida en enunciativa de aquello que sucede y sigue sucediendo en el presente.

Reflexiones finales

Es necesario entender un poco (los desdichados del mundo no se reconocen), reza el título de la obra de Griselda Gambaro. Se expresa allí la dificultad y, a la vez, la importancia de llegar al otro, a la otra, no solo por comprender sus palabras sino por todo lo que conllevan. Teniendo en cuenta la multiplicidad de traducciones teatrales, reescrituras y versiones que pueden dar origen a nuevas micropoéticas, poéticas y poéticas incluidas o a zonas teatrales en las que confluyen diversas culturas, creemos importante continuar y ampliar los estudios de traducción teatral en relación con la disciplina Poética Comparada.

Constituye uno de los motivos por los cuales la investigación realizada para la presente ponencia abre nuevas hipótesis de trabajo más que reflexiones concluyentes. Fundamentalmente, la poética de las obras presentadas orienta a considerar la dimensión de la poíesis del acontecimiento en toda su complejidad de enunciado y de lugar de enunciación polifónica de diversos sujetos/subjetividades como voces retomadas del contexto (García Negroni; Tordesillas Colado, cap.1). Las zonas de lo explícito, lo implícito, lo no dicho, los niveles metafórico-simbólicos de cada cultura y su incidencia en la construcción de la poíesis ameritan profundizar la temática. Queda abierta la problemática de cuestiones relacionadas con la dimensión humana y social de la territorialidad, considerando que el Teatro, en términos de Jorge Dubatti (2008, 113-133), es espacio de subjetivación. Produce sentido respecto de otras culturas como en los casos que acabamos de mencionar. Es decir, inaugura un territorio donde hablan otros cuerpos, otras voces, en diálogo con el mundo, donde las y los espectadores somos, de alguna manera, transformados en otras/otros a partir de la experiencia que el acontecimiento convivial y poético produce al acercarnos a las diferencias.

Bibliografía

- Alejos García, José. “Identidad y alteridad en Bajtín”. *Acta Poetica* 2 (1). UNAM, 2006. Primavera.
- Bajtín, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Anthropos Editorial, 1997.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. ATUEL, 2008.
- García Negroni, Ma. Marta. Tordesillas Colado, Marta. *La enunciación en la lengua. Subjetividad, Polifonía y Dialogismo*. WALDHUTER, 2023.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. New Swan Shakespeare. England, Longman Group Ltd.,1989.
- Venuti, Lawrence. “Translation, community, utopia”. En: *Translation changes everything. Theory and Practice*. Chapter 1. Routledge, 2012.

Fuentes

- Gambaro, Griselda. *Es necesario entender un poco (los desdichados no se reconocen)*

Web

- Dubatti, Jorge. “Habitación Macbeth. Entrevista a Pompeyo Audivert, Festival Shakespeare de Buenos Aires , Argentina. Youtube. Fechas de consulta: 7.11.21. junio-julio 2023.
- Morán, Daniela. “Entrevista a la poeta mapuche Liliana Ancalao”. pagina12.com.ar/560439-la-poeta-mapuche-liliana.ancalao. Fecha:23.6.23 . Fecha de Consulta: 4.7.23.
- Soto, Moira. “La pastora del sol. El público no se equivocó”. eldiarioar.com/cultura/-la-pastora-del-sol-el-publico-no-se-equivoco_1_9010957.html. Fecha: 21.5.22. Fecha de consulta: 4.7.23.
- Agnelli, Chalo. EL QUILMERO. elquilmero.blogspot.com/2002/06/luna-kakana-obra-de-teatro-sintesis-de-html. Fecha de consulta: junio/julio 2023.