

Multiplicidad en el monólogo dramático: *Yo somos tú* de Olga Orozco

Laura Fobbio

Becaria del CONICET. Centro de Investigaciones y Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

A finales del siglo XX se produce un incremento de obras dramáticas enteramente monologadas en el teatro latinoamericano y europeo. En la dramaturgia argentina, tal preponderancia está vinculada a una renovación de la forma dramática y a una compleja y fragmentada comunicación social. En este trabajo referimos dicha renovación a partir del análisis de *Yo somos tú* de Olga Orozco, escrito entre finales de la década del 70 y principios de los 80. Teniendo en cuenta nuestro estudio de la interpelación y la interacción en el monólogo, abordamos aquí distintos procedimientos que constituyen una propuesta vanguardista: multiplicidad de voces que atraviesan al yo, intertextualidad, inclusión de otros géneros literarios en la forma dramática, autorreflexividad, reformulación del uso de las indicaciones escénicas, entre otros. Nos detenemos en este monólogo poco estudiado por los especialistas, porque consideramos que algunas de las innovaciones planteadas funcionarían como antecedentes de propuestas dramáticas argentinas de finales del siglo XX y principios del XXI.

En sus reflexiones sobre el monólogo en el teatro, Marco Antonio De la Parra (2004: 29) lo define como “un grito deshilachado en palabras” situado “tan cerca de la muerte (...) Las palabras como huesos sin piel, la boca como un hoyo negro, el escenario como la derrota final, el campo de batalla, la noche después de la fiesta, la mañana después de la orgía. O antes, pero que se sienta el olor de la pólvora”. Ese discurso agónicamente festivo, esa resaca dramática a la que refiere De la Parra, o sea el monólogo, adquirió relevancia en el teatro latinoamericano y europeo de las últimas décadas (Adler, 1999; Trastoy, 2002; Ubersfeld, 2004 y Fobbio, 2009a).¹ Allí encontramos un yo atomizado, deshilachado, desgarrado, ensimismado (Arpes, 2002; Irazábal, 2003). En el monólogo actual el yo es atravesado por otras voces, dice del intercambio que fue celebración y contienda, a la vez que actualiza –en el aquí y ahora– una interacción social conflictiva, debido a que los nuevos sistemas tecnológicos afectaron al sujeto y “modificaron de forma irreversible las categorías de percepción y de comunicación” (Aisemberg y Libonati, 2000).

Accedemos a la comunicación en el monólogo desde la teoría sistémica desarrollada por Paul Watzlawick, Gregory Bateson y sus colegas de la Escuela de Palo Alto. Así entendemos la interacción como un proceso dramático pero también social, del cual participan todos los interactuantes (personajes, hacedores, lector/espectador) en todo momento. En esa interacción dramática/teatral, los comportamientos individuales están regidos, definidos, por un contexto tan amplio como la cultura (Birdwhistell, 1990: 78-79).

Ante las diversas modalidades de interpelación que adopta el monólogo en el teatro argentino moderno tardío,² donde constatamos que sí se produce (o reproduce) un intercambio, la definición etimológica del monólogo como una “especie de obra dramática en [la] que habla un solo personaje” (DRAE, 2005: 1530) resulta acotada, insuficiente. Mientras algunas piezas destacan, al modo tradicional, la voz del protagonista (pensamos en obras como *Efectos personales* y *Falta de*

1 Si bien el monólogo se consolida a finales del Siglo XX, hay quienes sitúan su surgimiento en los 50 con Adamov y, especialmente, con Beckett, quien sentó precedentes estéticos en dicha forma dramática (Azama en Chías, 2004).

2 Determinamos la modernidad tardía, aproximadamente, desde los años 70 en adelante (Jameson, 1997; Musitano, 2011).

modestia de Griselda Gambaro), otras presentan dos personajes en escena (*Potestad* de Eduardo Pavlovsky y *El despojamiento*, también de Gambaro) o distintos interlocutores que hablan/actúan a través del yo (*El Orfeo* de Alejandro Tantanian). En tanto “diálogo travestido” (Trastoy, 1998: 176), el monólogo contemporáneo funciona como espacio de exploración y disección de las múltiples voces e identidades que constituyen al yo (Viviescas, 2005).

Esa diversidad y multiplicidad que caracterizan a las producciones dramáticas actuales (Dubatti, 2005: 16 y 18), se destacan en *Yo somos tú* de Olga Orozco. Dicho monólogo, publicado a principios de los 80, plantea innovaciones estéticas que definirán luego a la dramaturgia argentina de finales del siglo XX y principios del XXI. Así encontramos en la pieza de Orozco intertextualidad, inclusión de otros géneros literarios en la forma dramática, autorreflexividad, reformulación del uso de las indicaciones escénicas, metateatralidad, interpelación al lector/espectador, entre otros recursos. El personaje sintetiza la pluralidad del monólogo actual que migra y se reformula en “este yo siempre latente o siempre a punto de aparecer o siempre a punto de desaparecer (...) Yo somos tú, él son vosotros, ellos sois nosotros, desde todos los siglos por los siglos” (Orozco, 1984: 213).

Yo somos tú aparece en la antología *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* de Editorial Celtia. Y si bien no se sabe con certeza a qué etapa de su producción pertenece, encontramos una construcción similar de la multiplicidad en otros textos de Orozco escritos en la misma época. Por caso, en el discurso emitido al recibir el premio del Fondo Nacional de las Artes en 1980, Olga se promulga acerca del rol del escritor –y especialmente del poeta– como aquel que ayuda a

... vislumbrar la unidad en un mundo fragmentado por la separación y el aislamiento, a denunciar apariencias y artificios, a saber que no estamos solos en nuestros extrañamientos e intemperies, a descubrir el tú a través del yo y el nosotros a través del ellos, a entrever otras realidades subyacentes en el aquí y en el ahora, a azuzarnos para que no nos durmamos sobre el costado más cómodo. (Orozco, 1984: 67-68)

Desde su perspectiva, el mundo está fragmentado, pero es posible revertir ese carácter mediante la creación, encontrarnos, converger en el otro. *Yo somos tú* plantea, desde el título, la ambigüedad y heterogeneidad que constituyen al yo-personaje y a nosotros como lectores/espectadores. Lo dramático oficia de tegumento invisible, tensa el discurso que se asemeja a una proclama, dejando hilos sueltos para que el devenir se complete en el convivio (Dubatti 2003). A simple vista no se observan procedimientos específicos de una pieza de teatro y la ruptura de las convenciones genera la incomodidad ante lo nuevo, en esa idea orozquiana de “azuzarnos para que no nos durmamos sobre el costado más cómodo” (Orozco 1984: 68).

El monologante no aparece nominado ni es posible atribuirle un género, y en esa ambigüedad que lo vuelve ilimitado se va configurando a medida que avanza su parlamento. Juega con los pronombres y los verbos, los intercambia para dar cuenta de la diversidad (*Yo-somos-tú*), refiriendo a la palabra como instrumento de confluencia. El carácter atomizado y al mismo tiempo colectivo del yo nos lleva a pensar en los “yos” (Tantanian, 2007: 175) o “yoes” (Sanchis Sinisterra, 2004a: 164-165) del monólogo actual. Sin embargo, en el caso de Orozco, el yo-monologante no resulta un cuerpo poseso, habitado y atravesado por otros yos, como sí observamos en *El Orfeo* de Tantanian. El yo orozquiano, cuasi omnipresente, convoca a otras voces y la multiplicidad se vincula a su relación con el universo, como parte y representante de las voces sociales, históricas, en las cuales se destaca el lector/espectador.

El texto comienza con una frase de Oliverio Girondo (“A mí me encanta la transmigración”) entre comillas, recurso que da cuenta de varias cuestiones. Por un lado, la admiración de la autora hacia Girondo, a quien consideraba “una especie de guía en la ruptura” (Orozco en Legaz

2010: 19). Y, por otro, las comillas evidencian la apropiación realizada por Orozco y efectivizada en la voz del monologante. Así, la intertextualidad –otro de los rasgos que adoptará la nueva dramaturgia argentina– facilita la transmigración del yo y la cita se constituye en tesis defendida a lo largo del monólogo, con un sinfín de ejemplos universales: “Prefiero animar toda la historia universal sin apagar mi historia” (Orozco, 1984: 211).

Por otra parte, retomamos la idea de la transmigración para repasar el modo en que el monólogo, como forma discursiva moderna, migró de un género literario a otro, siendo incorporado por la narrativa, la lírica y el drama. Pensamos en *Ulises* de Joyce, *Poeta en Nueva York* de Lorca, *Hamlet* de Shakespeare a principios de la modernidad, y más tarde, en la experimentación de Beckett con su *Esperando a Godot*. Ya en la modernidad tardía el monólogo se vuelve una forma autónoma, autosuficiente,³ que invierte la convención, es decir, incluye en su estructura a otros géneros literarios que, en algunos casos, predominan sobre el dramático. En *Yo somos tú* se desdibujan las fronteras entre poesía y teatro y, por momentos, lo dramático pareciera reescribir algún texto de Girondo, cuando juega con los verbos y multiplica las metáforas: “Mis territorios crecen de este modo de manera incalculable. (...) Los pliego, los despliego, los torturo, los siembro, los recorro, los trituro, los mezclo, los devoro, los exhalo...” (Orozco, 1984: 211). Sucede que Orozco extiende a la dramaturgia mecanismos que emplea en sus poemas, tales como juegos de inversiones, polarización, desplazamiento entre interioridad y exterioridad, multiplicidad (Legaz, 2010: 46).

El yo se transforma, experimenta, se metamorfosea para ser otro desde la geografía, la zoología, la mineralogía, la historia... Aunque no lo dice, lo dilucidamos: todo lo puede su palabra, y con ella nos abisma. Dicha configuración del yo a principios de la década del 80, dialoga con las propiedades del teatro actual que, según Beatriz Trastoy (1998), busca “expresar la fragmentación, el descentramiento y la multiplicidad de un yo desintegrado en un texto monológico, que ya no emerge bajo la apariencia de una voz coherente y unificadora, tal como sucedía en la escena clásica”. El yo que aparece en el monólogo de Orozco es fragmentado puesto que, si bien responde a ese solo cuerpo que enuncia, su identidad se completa con la de otros. Se trata de un yo inclusivo que busca derruir cualquier barrera, prolongarse, llegar a todos, porque, como el título lo indica, el yo está en nosotros, en ellos, es la voz *una* del discurso plural:

...de todas las prolongaciones me quedo con los brazos abiertos y las piernas sin fin y los pies bien adentro de otros pasos; de todas las cortezas, ninguna más fija y más cambiante que la piel; de todos los verbos inmanentes o manifestados elijo el de vivir mi vida en otras vidas, en todos los tiempos, en todas las personas... (Orozco, 1984: 212)

El monologante realiza un recorrido diacrónico, eligiendo personajes vinculados al imaginario de un lector/espectador amplio, de manera que este se sienta apelado, involucrado. Concentra en su “propia anatomía” (Orozco, 1984: 212) fragmentos de cuerpos históricos cercenados. Manos que incendian Roma en tiempos de Nerón; llamas que alcanzan a Juana de Arco; los pies de Aquiles; las cabezas decapitadas de Goliat, María Antonieta y Ana Bolena; la cabeza asfixiada de Nerval; los genitales mutilados de Pedro Abelardo; la muerte por amor de María Vetsera y Jeanne Modigliani... Gracias a la palabra que lo nombra, cada miembro amputado se traslada en el tiempo y en el espacio hasta el cuerpo del monologante y así se comunica y completa.

En *Yo somos tú* se conjugan varias memorias (Féral, 2005): la del monologante, la de Olga Orozco, la del lector/espectador y también la memoria histórica. En este texto dramático corroboramos la interpelación compleja que Legaz (2010: 53-54) identifica en la poesía de Orozco,

3 Ampliamos el planteo de María del Carmen Bobes Naves (1992: 249 y 251) y reconocemos que, así como el diálogo dramático es “autosuficiente”, el monólogo también lo es (Fobbio, 2009a).

donde el yo también se desdobra en tú y entabla un diálogo, reflexionando, a la vez que se dirige a una audiencia e “integra un nosotros comunitario”. El monólogo de Orozco se establece así en una forma de memoria viva, corpórea que, si bien se muestra individual, está definida por los marcos sociales o colectivos estudiados por Maurice Halbwachs (1994).⁴ El monólogo es una *parte* de ese *todo* que ocurre a alrededor/fuera del escenario, opera como fragmento de un diálogo mayor en el cual todos somos interpelados, como miembros de una misma sociedad. Asimismo, la focalización puesta en la memoria es otra característica del teatro argentino actual.

Yo somos tú describe a personajes que, como Rosa Luxemburgo y Ana Frank, sufrieron las consecuencias de su batalla en pos de la libertad, y tuvieron a la palabra como principal instrumento de lucha. Esa única voz se multiplica al describir la libertad, recurriendo una vez más a lo dicho por otras voces: la define desde la última enunciación de Madame Rolland antes de morir en la guillotina (“Libertad, cuántos crímenes se cometen en tu nombre”), pero también apela a la memoria colectiva al no mencionar las fuentes y apropiarse del poema de Paul Eluard (“Liberté, j’écris ton nom”), de nuestro Himno Nacional y del Preámbulo de la Constitución Argentina. Entonces, la libertad se presenta como revolución, como espacio para el amor, como objetivo macro del cual somos participados. De este modo, las memorias individuales se suman, articulan y completan con las memorias de la audiencia (Bastide, 1994) y así construyen un pasado común. Un recorrido similar por la historia universal realiza, ya en el Siglo XXI, el personaje de *Muñequita o juremos con gloria morir* de Tantanian (Fobbio, 2009b).

Estamos ante un memorial de la sangre derramada en contextos bien diferentes pero que, por la actualización que posibilita el teatro, se representa en la Argentina que vive los últimos años de dictadura militar, y se extiende hasta nuestro aquí y ahora. Siguiendo, quizás, la idea de Gambaro de que “si el crimen no se nombra es menos crimen porque la palabra es el primer testigo incómodo”, el yo orozquiano vuelve a nombrar crímenes conocidos con una densidad y una crudeza poética, que parecieran estar sucediendo frente a nuestros ojos, por primera vez:

... pies de Aquiles, talón y punta, punta y talón vulnerable huyendo con las suelas al viento de Rimbaud (...) la cabeza rueda hasta el regazo de Judith y se adelanta a la cabeza de Goliath, y rebota, rebota como un gran sol decapitado en la cabeza neblinosa de la creación. (Orozco, 1984: 212)

El discurrir avanza vertiginosamente, con un ritmo verbal y corporal que recupera de la danza la expresión “talón y punta, punta y talón”. La tensión dramática se sostiene sin que las acciones estén indicadas en su formato habitual, es decir, mediante didascalias entre paréntesis. Imaginamos los movimientos, los gestos, la respiración del monologante a través de las matrices de representación (Ubersfeld 1989: 16) incorporadas al parlamento. Esta decisión de vanguardia que toma Orozco al no incluir indicaciones escénicas explícitas podría considerarse un antecedente de propuestas dramáticas como *Ring-side* de Veronese, de 1996. Por su parte, en el teatro español actual encontramos otros casos de ‘acotación cero’ –es decir, obras que no poseen acotaciones tradicionales– en algunos de los monólogos de *Himmelweg* de Juan Mayorga (2007) y en *Terror y miseria del primer franquismo* de José Sanchis Sinisterra (2004b).

La vida es presentada como peregrinaje y la propia identidad se configura a partir de la relación con los demás. Estas ideas que reconocen los estudiosos de la obra de Orozco (Tacconi, 1981: 115-123), caracterizan a su vez al monólogo argentino de las últimas décadas. Ya no se trata de ese personaje que está solo en escena y habla para sí. Quien monologa en *Yo somos tú* es una voz que se ahueca y se hace eco para contener el reclamo, la denuncia, la lucha, el grito silencioso de otras voces... anónimas, bíblicas, consagradas, marginales. La voz una y múltiple de Babel, la

4 El vínculo entre la obra de Orozco y la propuesta de Halbwachs también aparece referido por Legaz (2010: 37).

voz de Juan el Bautista (1: 23) que clama en el desierto, “la voz desgarradora de Edith Piaf, con la voz de una negra que canta cuando una negra canta de la cabeza hasta los pies” (Orozco, 1984: 212).

Las historias se encadenan en oraciones extensas, pobladas de enumeraciones con el fin de componer, todas, un solo ejemplo: el cuerpo que convoca a otros cuerpos, la desgarradura de una voz amplificadas que resuena en el silencio del otro, la recuperación de hechos del pasado, la palabra que los vincula, los vuelve próximos:

...cómo se precipita bajo el tren el vestido flotante de Ana Karenina, una cinta anudado a una rueda, a otra vuelta de rueda que gira con la gasa, y gira una vez más, anudando quizás el último recuerdo de Isadora Duncan,⁵ que se triza como un espejo al caer contra el espejo donde se abren las aguas rescatando el sombrero abandonado de Virginia Woolf... (Orozco, 1984: 213)

Esa duplicación a la que hace referencia –del espejo que cae contra otro espejo donde se abren las aguas– resume la transmigración del personaje, pero también reflexiona sobre y desde el teatro. El monologante restaura y duplica el decir de otros y, a su vez, al ser leído/espectado por nosotros, el discurso –autorreflexivo (Breuer, 1981: 121-138), y metateatral (Pavis, 1998: 288-289)– continúa migrando:

Nada más que un ejemplo que equivale a dormirse en Juan y despertarse en Pedro o en María. Sin borrar este yo siempre latente o siempre a punto de aparecer o siempre a punto de desaparecer (...) Yo somos tú, él son vosotros, ellos sois nosotros, desde todos los siglos por los siglos. Amén. (Orozco, 1984: 213)

La palabra posibilita combinar aún lo que no se corresponde –en este caso, pronombres y verbos–, rompiendo las reglas gramaticales como rasgo prioritario de toda renovación. Así enlaza el título con las últimas frases del monólogo y exhibe la circularidad de la historia. La palabra establece rupturas con la palabra. El monólogo burla las convenciones y se asemeja a la poesía, a la narración y funciona como antecedente de la llamada “nueva dramaturgia argentina” consolidada en la década del 90. El “amén” final torna irrefutable lo dicho anteriormente, sacude las expectativas de quien lo lee/escucha, a la vez que solemniza. ¿Cómo negar semejante rezo? ¿Solo resta permitir que el yo migre, y nos habite?

Bibliografía

- Adler, Heindrun. 1999. “¡Háblame! La técnica del monólogo”, en *Performance, pathos, política de los sexos. Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- Aisemberg, Alicia y Libonati, Adriana. 2000. “La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-2000)”, en *Teatro Argentino del 2000*. Pellettieri, Osvaldo (ed.). Buenos Aires, Galerna.
- Arpes, Marcela. 2002. “La reinención del teatro en la dramaturgia argentina actual”, *Revista Semiosis Ilimitada*, N° 1, pp. 124-134. “El Otro”. Universidad Nacional de la Patagonia.
- Bastide, Roger. 1994. *Mémoire collective et sociologie du bricolage*. Bastidiana, julio-diciembre 1994, pp. 7-8.
- Birdwhistell, Ray. 1990. “Un ejercicio de kinésica y de lingüística: la escena del cigarrillo”, en *La nueva comunicación*. Winkin, Yves (selec. y est. prelim.). Barcelona, Kairós.

5 Al respecto de la historia de Isadora, es interesante la intervención de Griselda Gambaro que, de alguna manera, dialoga con la construcción de Orozco: “Un pensamiento de Isadora: Muchos creen que he muerto de esa muerte lujosa en una Bugatti, de ese estrangulamiento castigo de una vida hermosa y terrible. ¿Qué hubiera hecho yo con la vejez? Transformada en un personaje patético, habría seguido bailando hasta que las piernas me sostuvieran, habría seguido con la misma vida, hermosa y terrible. Creen que la echarpe me partió las vértebras. La velocidad y la fuerza del viento, qué exaltación. Elegí morir de esa muerte. No fue castigo ni fatalidad. Me correspondía, la elegí” (Gambaro, 1999: 76).

- Bobes Naves, María del Carmen. 1992. *El Diálogo*. Madrid, Gredos.
- Breuer, Rolf. 1981. "La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett", en *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Watzlawick, Paul (comp. y pról.). Buenos Aires, Gedisa.
- Chías, Edgar. 2004. "Perturbaciones en la palabra (la crisis del monólogo)", revista *Paso de gato*, N° 16/17, abril-junio. México.
- De la Parra, Marco Antonio. 2004. "La palabra en el abismo", revista *Paso de gato*, N° 16/17, abril-junio, México.
- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- . 2005. "Prólogo", en Veronese, Daniel. *La deriva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Féral, Josette. 2005. "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo", en Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires, Galerna-Fundación Roberto Arlt.
- Fobbio, Laura. 2009a. *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba, Comunicarte.
- . 2009b. "Heterogeneidad enunciativa en *Muñequita o juremos con gloria morir* de Alejandro Tantanian". Mimeo.
- Gambaro, Griselda. 1999. *Escritos inocentes*. Buenos Aires, Norma.
- Halbwachs, Maurice. 1994. *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. París, Albin Michel.
- Irazábal, Federico. 2003. "El personaje. Ese eterno desconocido", *Revista Picadero* N° 9, pp. 3-6. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Jameson, Fredric. 1997. *Periodizar los 60*. Córdoba, Alción.
- Legaz, María Elena. 2010. *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires, Corregidor.
- Mayorga, Juan. 2007. "Himmelweg", *Cuadernos de Dramaturgia Internacional*. México, Paso de Gato.
- Musitano, Adriana. 2011. *Poéticas de lo cadavérico. El arte argentino de fin de siglo XX*. Córdoba, Comunicarte.
- Orozco, Olga. 1984. "Palabras dichas al recibir el gran premio del Fondo Nacional de las Artes, 1980" y *Yo somos tú*, en *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires, Celtia.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona, Paidós.
- Real Academia Española. 2005. *Diccionario de la Lengua Española*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Sanchis Sinisterra, José. 2004a. "El arte del monólogo", *Revista de Teatro/CELCIT*, N° 35-36, pp. 164-165. Buenos Aires, CELCIT.
- . 2004b. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid, Cátedra.
- Tacconi, María del Carmen. 1981. "Para una lectura simbólica de Olga Orozco", *Sur*, revista semestral, Cincuentenario, 1931-1981. (enero-junio).
- Tantanian, Alejandro. 2005. *Muñequita o juremos con gloria morir, Dramaturgia*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- . 2010. "Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas". Entrevista realizada por Laura Fobbio, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, N° 11. (julio). [En línea] www.telondefondo.org.
- Trastoy, Beatriz. 1998. "El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre *Música rota y Circonegro* de Daniel Veronese", en Pellettieri, Osvaldo (ed.). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires, Galerna/UBA.
- . 2002. *El teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación.
- Ubersfeld, Anne. 2004. *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- Viviescas, Víctor. 2005. "El monólogo es una forma... como las otras". Artículo facilitado por el autor. Colombia.

LAURA FOBBIO ES LIC. EN LETRAS MODERNAS (UNIVERSIDAD NAC. DE CÓRDOBA). DESDE 2008 ES BECARIA DEL CONICET Y CURSA EL DOCTORADO EN LETRAS (UNC). PROF. ADSCRIPTA EN INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA Y EN EL EQUIPO DE INVESTIGACIÓN “TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD EN CÓRDOBA” (FFyH, UNC). AUTORA DE *EL MONÓLOGO DRAMÁTICO: INTERPELACIÓN E INTERACCIÓN* (2009; TRABAJO DESTACADO EN ENSAYÍSTICA, PREMIO TEATRO DEL MUNDO, CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS, UBA); *EN EL TEATRO DEL SÍMEACUERDO. ESCENAS PARA NIÑOS Y ACCIÓN EN LATINOAMÉRICA* (2011, EN COLABORACIÓN CON PATRIGNONI; PREMIO PROVINCIAL A LA INVESTIGACIÓN TEATRAL 2008), Y ARTÍCULOS SOBRE TEATRO EN LIBROS Y REVISTAS ESPECIALIZADAS. COMO POETA, PUBLICÓ *LENGUAJE DEL CORAZÓN* (1991) Y PARTICIPÓ DE REVISTAS Y ANTOLOGÍAS, ENTRE ELLAS, *QUINCE. ANTOLOGÍA DE POETAS MUJERES DE CÓRDOBA* (TINTADENEGROS, 2010).