

El personaje del Pintor: Símbolo, discurso y mártir

DUARTE, Monica / Instituto de Artes del Espectáculo, UBA - monicaduarte@speedy.com.ar

Eje: Artes del Espectáculo: Poéticas. Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Gonzalo Demaría, análisis del personaje, Poética Simbolista.

> **Resumen**

El propósito de este trabajo es intentar una aproximación a la obra El cordero de ojos azules de Gonzalo Demaría, a partir del estudio de uno de sus personajes: el Pintor. Se analiza su función en la trama, los acontecimientos que determinan su evolución, los motivos asociados a esa transformación, el discurso, la relación con los otros personajes y el mundo al que hace referencia.

Se aplica al texto el modelo que desarrolla Anne Ubersfeld para analizar una obra de teatro, intentando establecer relaciones entre términos más amplios que los personajes o la acción, denominados actantes (sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente).

A partir del estudio se observa cómo la transformación del personaje es un correlato del cambio de registro. La obra comienza en un registro realista con situaciones y objetos de la vida cotidiana, para pasar gradualmente a poblarse de motivos vinculados a una Poética Simbolista. Esta concepción de mundo que implica la recuperación de saberes perdidos, el misterio, la magia, la fascinación por las formas de lo desconocido, nos acerca a la concepción de teatro del autor: el teatro como ritual.

> **Presentación**

"Mariano recordaba sus experiencias teatrales en la ciudad
[...]una ceremonia a la vez íntima y general, fuera del tiempo,
o mejor dicho en un tiempo propio, creado,"[...]
donde el devenir no era el incierto y ciego deambular
sino el cumplimiento claro de un destino que los oficiantes
fingían ignorar pero que ante los ojos húmedos de los

espectadores se desplegaba inexorable hasta alcanzar la plenitud
de sentido[...].]imosna que los dioses dejaban caer sobre el breve
espacio reservado donde por unas pocas horas
refulgentes el cielo se unía con la tierra”

Ricardo Monti, La Creación

RICARDO MONTI, LA CREACIÓN, P.135

“El cordero de ojos azules”, de Gonzalo Demaría ², se estrenó en Buenos Aires, en el Teatro Regio, dirigida por Luciano Cáceres, con Leonor Manso como La Canonessa, Carlos Bellosio el Pintor y Guillermo Berthold en el papel del muchacho.

En este trabajo me propongo una aproximación a uno de sus personajes: el Pintor. Analizaré su función en la trama, los acontecimientos que determinan su evolución, los motivos asociados a esa transformación, el discurso, la relación con los otros personajes y el mundo al que hace referencia.

Aplicaré al texto el modelo que desarrolla Anne Ubersfeld para analizar una obra de teatro ³, intentando establecer relaciones entre términos – denominados actantes ⁴ (sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente) más amplios que los personajes o la acción.

En cuanto a la poética, el texto comienza en un registro realista con situaciones y objetos de la vida cotidiana, para pasar gradualmente a poblarse de motivos vinculados a una poética simbolista. Jorge

2. Gonzalo Demaría es dramaturgo, músico e historiador. Tiene más de 25 obras estrenadas en Buenos Aires y en el exterior, sobre todo en París donde trabajó junto a Alfredo Arias. Deshonrada, El diario del Peludo, El cordero de ojos azules, La maestra serial, La Ogresca de Barracas, Juegos de amor y de guerra son algunas de sus obras con un fuerte anclaje en la historia argentina. Es autor de las comedias musicales –texto y música- Nenucha la envenenadora de Montserrat, Houdini, un ilusionista musical y Rita la salvaje. Escribió la letra en tres idiomas para la ópera pop Tres tangos dirigida por Alfredo Arias, estrenada en París en 2010, y adaptó para la escena nacional los musicales Cabaret, Chicago y Zorba.

3. Un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos... específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto...no se trata de ver en él una forma pre-establecida,...sino un modo de funcionamiento infinitamente diversificado” (Ubersfeld, 1989).

4. Un actante se identifica con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica: sujeto, objeto, destinatario, destinador, oponente y ayudante. El actante es un elemento de relación, es el lugar de un paradigma. (Ubersfeld, 1989)

Dubatti explica que “La concepción de mundo simbolista implica la recuperación de potencias y saberes humanos perdidos o por desaparecer: el misterio, la magia, la visión, la fascinación por las formas de lo desconocido más allá de los límites de la materia y la razón” (Dubatti, 2009).

En ese sentido Demaría resalta la presencia del personaje simbólico. Cuenta que al comienzo su título era *El Misterio de San Sebastián*⁵ y aludía al teatro medieval, luego en la escritura se le impuso un sentido más moderno y se estructuró como un thriller. “Misterio es una hermosa palabra. Ofrece muchos sentidos y su etimología es tan opaca como el término pide[...] Dos personajes antagónicos coinciden en un encierro forzado, mientras que un tercero, un joven misterioso, irrumpe en ese claustro desde un afuera amenazante. ¿quién era ese joven? Ese es el misterio”. (Demaria, 2011).

La descripción que hace el autor inmediatamente nos remite a su concepción de teatro: el teatro como ritual. En una entrevista explica: “me refiero a recuperar lo sagrado que tuvo el teatro en sus orígenes. Los "inventores" del teatro, los griegos, tenían un templo incluido en el espacio teatral, sus textos invocaban a los dioses. Entendían que la comunicación entre actores y público exige un canal divino. Para que se produzca la catarsis requerida por Aristóteles, se necesita el silencio sagrado, la atención, el dejarse llevar, y eventualmente alcanzar un estado de trance”⁶.

Sus reflexiones nos habilitan a pensar algunos aspectos de la obra como una puesta en escena de sus preocupaciones estéticas, su concepción de teatro, sus creencias en relación a la inspiración, la fe y la trascendencia (esta idea es el germen de un nuevo trabajo de investigación sobre la obra del autor).

› ***Una ciudad sin Dios***

El cordero de ojos azules transcurre en Buenos Aires en 1871, en Semana Santa y durante una devastadora epidemia de fiebre amarilla que dejó miles de muertos. El autor explica “El Cordero[...] es

5. Ese título le recordaba al autor al *Martyre de Saint Sébastien*, de Gabriele D’Annunzio con la que debutó en francés. Se estrenó en París en 1911. Escrita en verso, como todo teatro religioso, contó con la singularidad de un San Sebastián travesti, causó gran escándalo, el arzobispo denunció indignado que el santo era interpretado por una mujer y encima judía.

6. Entrevista via mail.

un episodio durante la fiebre amarilla que ocurrió en Buenos Aires en 1871 entre febrero y mayo, siempre me fascinó el hecho. Durante esa epidemia había muerto mi tatarabuela, entonces mi familia se fue a Saladillo, como mucha gente que dejó la ciudad, que quedó abandonada”⁷.

Demaría es historiador⁸ y además del relato familiar que se cuenta en su escritura, muchas de sus obras tienen un fuerte anclaje en la historia argentina. En este caso, se apoya en la matriz política sobre la que se construyó el Estado. La Canonessa “la perra guardiana (como él la describe) es descendiente de esclavos y representa otro tiempo de la Argentina, los tiempos de Rosas, de la mazorca”. Del mismo modo, el triunfo unitario, la guerra del Paraguay, la campaña contra el indio y la llegada masiva de inmigrantes a Buenos Aires, reflejan la trama social y política que tensa la fábula.

Los personajes, el Pintor y la Canonessa, se refugian en la Catedral. Él acaba de llegar de Europa donde retrataba a la aristocracia, el arzobispo le encarga que pinte un cuadro de Santa Lucía, pero no puede pintar, siente que está maldito. En medio de la ciudad desolada, de la falta de Dios, de instituciones y con la muerte inundando las calles, encuentra la inspiración: un muchacho mudo, un personaje simbólico que desatará el conflicto⁹ con la Canonessa.

En los primeros textos se evidencia el mosaico de las clases sociales que convivían en Buenos Aires en la época, son el armazón de tensiones sobre el que se desarrolla la obra. El pintor denuncia la situación de desamparo de la ciudad, pues las autoridades la abandonaron huyendo de la peste: “Dios se fue a Mercedes, como el presidente, como los ministros[...]el arzobispo nos dejó también,[...]hasta los tribunales cerraron”. Se quedaron a merced de la muerte, los inmigrantes pobres en los conventillos, acusados de portar la peste, el pintor homosexual y la Canonessa (descendiente de esclavos), la tontita que provee los víveres, el muchacho mudo.

7. Entrevista realizada el 8-9-2017 en el Centro Cultural de la Cooperación.

8. Como historiador publicó *La genealogía de los virreyes*, investigación premiada por la Academia Nacional de Historia, y *La Revista Porteña*, publicada por el Instituto Nacional de Teatro.

9. Conflicto: Colisión o choque entre dos actantes, choque entre dos deseos.

La obra está dividida en siete escenas y sus personajes no tienen nombre propio (el Pintor y la Canonesa). Demaría eliminó todo nombre propio y cada fecha, por lo que quedó una abstracción, según consta en sus primeras anotaciones, habla de “una ciudad sin moneda” donde la plata se volvía absurda, por circular entre los muertos.

Se trata de un texto muy pautado, con fuertes marcas de enunciación del autor, descripciones, acciones y sentimientos de los personajes en didascálicas.¹⁰

› ***La Catedral de Buenos Aires ¿refugio o encierro del Pintor?***

El texto juega con una ambigüedad que posibilita el pasaje de la realidad cotidiana a un orden sagrado y misterioso. Las sensaciones de enfermedad, muerte y orfandad construyen un espacio virtual que desborda en el espacio escénico. Autor y director se refieren a ese espacio donde se desarrolla la obra como “Un lugar sagrado. Allí se cuenta esta historia. Un lugar con toda la teatralidad de lo sacro y la santidad del teatro. Nuestros personajes, sin embargo, no están contenidos en este espacio: apenas pueden parapetarse allí y contener más bien un afuera feroz y amenazante”¹¹

La descripción de la fiebre amarilla, los muertos y la lluvia crean un contexto de desolación y muerte: “No hay mujeres en la ciudad, solo niños huérfanos y caballos desorientados tirando de carros conducidos por cadáveres” donde el artista encuentra la inspiración.

“El Pintor”¹² está mencionado por su ocupación del mismo modo que “La Canonesa”. Es habitual

10. El primer rasgo de la escritura teatral es el de no ser nunca subjetiva (...el autor se niega a hablar en nombre propio...)...sólo es sujeto de esa parte textual constituida por las didascalias” (Ubersfeld, 1989)

11. Dossier de prensa. Luciano Cáceres y Gonzalo Demaría.

12. El personaje es[...]el elemento esencial donde se articulan las poéticas del texto y de la representación[...]es el garante no solo de la polisemia textual sino de la verticalidad de su funcionamiento (Ubersfeld, 1989).

encontrar en las obras de Gonzalo Demaría esta caracterización.¹³ Se trata de una marca fuertemente teatral, la ausencia de nombre propio y la sustitución por la acción que amplía el campo de interpretación del espectador. Es artista, blanco, unitario, homosexual, recién llegado de Europa y culto, rasgos distintivos que se oponen a los de la Canonesa, mujer negra, descendiente de esclavos, rosista y amante del canónigo. ¿Qué dice el otro personaje sobre el pintor? que es de Balvanera, se fue de Buenos Aires huyendo de Rosas, el Arzobispo le pagó para pintar a Santa Lucía, era amante de un poeta, y está loco. Estos conjuntos paradigmáticos permiten dar cuenta del funcionamiento referencial y poético del personaje.

Si leemos la obra de Demaría con el modelo planteado por Ubersfeld ¹⁴, podemos decir que el sujeto ¹⁵ Canonesa -representante de la iglesia- busca restaurar un orden político y religioso, impulsada por esa Ciudad sin Dios y sin Ley. Encarna una búsqueda colectiva, se hace cargo del vacío de autoridad “sin autoridad ni en la iglesia ni en la ciudad, yo soy la autoridad”.

Por su parte, el Pintor, se constituye en oponente y va cobrando protagonismo en la frase actancial. empieza siendo objeto del deseo de la mujer (ella quiere que pinte), en tanto se ubica en una posición negativa “estoy maldito, no puedo pintar”, hasta que encuentra un motivo inspirador y se constituye en sujeto de su propio deseo. Si bien se trata de un objetivo individual, su búsqueda es metafísica: la trascendencia a través del arte. La aparición de una figura fantasmática encontrada en el mundo de los muertos le imprime un giro y lo equipara a la Canonesa, ambos luchan por sus objetivos. Este juego de tensiones se anuda en la superficie de la fábula en el objeto de una pintura: San Sebastián o Santa Lucía.

13. Es habitual encontrar en las obras de Gonzalo Demaría personajes nombrados por su acción u ocupación principal. En El diario del Peludo son El Lector y El canillita. En La Anticrista y las langostas contra los vírgenes encratitas: La Gobernadora, El Gobernador, La Langosta de tierra, La Langosta de mar, Ángel 1, Ángel 2, Ángel 3, Tata, Eva Coreana (una aparición) y Voz de Dios. En Cabo Verde: Asistente, Doctor, Diecisiete, Achuradora. La maestra serial, es un unipersonal, y el personaje es La Maestra. En Deshonrada: La Actriz y El Capitán. En El Acto Gratuito: Cajera, Cliente, Maestro, Policía, Joven. En otras obras, como Tarascones, Conurbano I y Sangre Sudor y Siliconas, los personajes tienen nombre propio.

14. El análisis actancial, lejos de ser algo rígido e invariable, se nos muestra como un instrumento para la lectura del teatro, no se trata de una forma pre-establecida, es una sintaxis capaz de generar un número infinito de posibilidades textuales. (Ubersfeld, 1989)

15. En el modelo actancial, es sujeto el actante cuya positividad del deseo, al enfrentarse con los obstáculos que encuentra a su paso, arrastra en su movimiento a todo texto. (Ubersfeld, 1989)

En la primera escena el pintor quiere “salir”, irse del espacio de la Catedral que comparte con la mujer, para ingresar a un espacio otro. Hay un adelanto de la transición entre el registro realista y simbolista. La narración es gradual, primero son datos del mundo empírico: la lluvia, la fiebre amarilla, los muertos. Pero inmediatamente aparece en el discurso lo fantasmal que apela a otra realidad. “Se embadurna la cara de color marrón”, acotación en didascalias, en el acto I, apenas levantado el telón, que multiplica el sentido: ¿el personaje se pinta para salir de la Catedral e ingresar al mundo de los muertos, el actor se prepara para salir a escena? y otras asociaciones posibles que le ocurra a cada espectador. Más adelante el personaje dice “es el color de las momias. Así la peste me confunde con alguno de sus muertos y me deja pasar. Me mezclo entre ellos”.

› ***San Sebastián***¹⁶, ***modelo de belleza masculina***

El personaje del pintor se apropia de los principios que rigen el arte Simbolista ¹⁷: el arte como trabajo, la inspiración y la belleza: “trabajo cuando se me da la gana”, “podría ser mi milagro. Podría inspirarme como reina de la Muerte...los cabellos hirsutos como los de una Gorgona” autonomía y soberanía, profesionalización del artista, el arte considerado como trabajo humano y el símbolo como articulación entre el mundo y el arte.

Convoca a la figura de la Medusa, que habilita una lectura mitológica y luego invoca “al Sodoma, a Boticelli, el Perugino y Liberale de Verona...”¹⁸, artistas del Renacimiento que pintaron un San Sebastián, poniendo en escena la historia del arte y el lugar donde se juegan intereses políticos y de poder.

16. Rebelde en el imperio Romano. Mártir del cristianismo. Modelo de belleza masculina y musa pecaminosa para monjas. Icono sadomasoquista y afiche gay. Desde hace más de quince siglos, la figura de San Sebastián viene siendo revisitada una y otra vez por la pintura, la literatura, la historia y el cine”. María Gainza. Diario Página 12. Domingo 7 de noviembre de 2004. Buenos Aires. Argentina.

17. Autonomía es la no anclabilidad del arte respecto de la ciencia, la religión, la política, la educación, la vida cívica, la moral... Llamamos soberanía el atributo que el arte adquiere/descubre en sí cuando se respeta su especificidad y autonomía: se torna para la visión simbolista en enunciación metafísica del universo, el arte es el espacio de la actividad humana donde se expresa el alma del mundo” (Dubatti, 2009).

18. Giovanni Antonio Bazzi , El Sodoma (Vercelli 1477-Siena 1549) San Sebastián, óleo sobre tela, 206 cm x 154 cm, Galeria Palatina, Palacio Pitti, Florencia. Sandro Botticelli (Florencia, 1445-1510), San Sebastián, temple sobre madera, 195 cm de alto x 75 cm de ancho, Staatliche Museen de Berlín. Pietro Perugino, Il Perugino, (Citta della Pieve 1448-Fontignano 1523), San Sebastián, óleo sobre tabla, Museo Nacional Estocolmo. Liberale di Jacopo della Biava (Verona 1441-1526) San Sebastián, óleo sobre tabla 198cmx95, Pinacoteca di Brera, Milán

Asume también una identificación con motivos de los artistas simbolistas: mientras prepara su ajenjo, sintetiza su propia transformación a lo largo de la obra: “crees[...en Dios en el Diablo? Yo creo en el Hada Verde. Cuando tenía tu edad no la necesitaba. creía que era Miguel Ángel o Velázquez. De golpe salí escapando del país, sin fe y sin amor[...]si solo tuviera un modelo[...]inspirador [...]se lo pedí al Hada Verde los últimos siete años,[...]no podía imaginar que me lo iba a conceder a mi vuelta a Buenos Aires. Menos que aparecería entre los muertos. Tu eres mi señal vas a salvarme...”

El muchacho aparece como un símbolo, un puente que facilita la trascendencia, el Pintor se conectó con lo metafísico y necesita del elixir que le dará la “lucidez del artista” para soportar la experiencia, una experiencia mística.

El conflicto emerge enlazado por la figura del mártir: San Sebastián, Santa Lucía y San Lorenzo, que aparecen en la obra bajo la forma de micro relatos. Estas figuras religiosas funcionan en continuidad metonímica con el personaje del pintor, que muere como un mártir.

En varias obras el autor incorpora o hace mención a la figura del mártir vinculado con la fe. La maestra serial y Urbano (en Conurbano I) dicen las mismas palabras “mártir es testigo en griego, se llama así a las víctimas de las persecuciones cristianas porque daban testimonio de su fe”.

› ***El juego del poder en el discurso***

En cuanto a la producción de discurso, en la primera escena, la mujer organiza el diálogo. El motivo de la hoja del diario (viene de la calle con una hoja de diario con las últimas noticias de los muertos por la peste) refuerza el valor de verdad de sus palabras. Cuando dice “ante la falta de autoridad, la autoridad soy yo” concentra el poder de la iglesia, la herencia rosista y lo que dicen los medios de comunicación, alianza estratégica que se repite en nuestra historia. El lugar que ocupa tiene eco en el discurso: “¿otra vez va a salir?[..].¿quiere enojar a Dios más todavía?[...]¿por qué de marrón?”. O. Ducrot explica de qué manera toda escena de interrogatorio supone que el personaje que interroga posee la cualidad de hacerlo, y que las relaciones jurídicas entre interrogador e interrogado son de tal entidad que posibilitan semejantes relaciones de lenguaje (el interrogado está obligado a responder o se obliga a ello). (Ducrot, 1984)

La situación discursiva va cambiando con la transformación del personaje, el pintor constituido en sujeto de discurso se hace cargo de las interrogaciones, funda el lugar que le permite preguntar.

Las funciones ¹⁹ del lenguaje también reflejan la transformación del pintor, pasa de tener un discurso donde predomina lo referencial: opinión política y religiosa, posición en relación al arte, a dirigirse en forma imperativa hacia el otro personaje: “haga que pase, muévase, de rodillas, puta”.

Lo sagrado y lo simbólico tienen su huella en el registro lingüístico, el muchacho no habla, el pintor lo interpela en distintos idiomas, incluso en latín. ¿Se tratará de un lugar inaccesible para el lenguaje? ²⁰

› ***De objeto a sujeto deseante***

La mutación del personaje de objeto a sujeto de su propio deseo se produce en la segunda escena. Llega de la calle transformado, el pelo y la capa mojados, los textos de la Canonessa sitúan el cambio como consecuencia de la peste “va a agarrarse una pulmonía...sino algo peor ¿Quién va a pintar esa Santa Lucía si lo mata la peste?”. Sin embargo, en la voz del artista el cambio tiene un correlato místico, es la hora del ángelus, suenan las campanas y la escena muta a un espacio ritual. Ambos rezan, los textos del Pintor tienen musicalidad y conexión con lo sagrado e intertextos del mundo del arte. Las imágenes crean un clima místico y se transfieren a su cuerpo: (en didascalias) “extiende ambas manos y las observa: tiemblan, siente un escalofrío”.

El texto comienza con situaciones y escenas realistas, ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, y gradualmente van apareciendo motivos y situaciones vinculadas a la poética simbolista. Hay una gradualidad sutil que se manifiesta en lo sensorial, el mundo real de la obra se confunde con el mundo de los muertos “debido a la lluvia las calles se volvieron ríos,[...] bajaba una

19. Funciones del lenguaje según Jakobson: conativa, emotiva, referencial, poética, fática y metalingüística.

20. Un diálogo teatral tiene una doble capa de contenido: a) el contenido mismo de los enunciados del discurso; b) las informaciones concernientes a las condiciones de producción de los enunciados. El diálogo teatral se produce sobre la base de un presupuesto que lo dirige: que uno de los interlocutores está cualificado para imponer la ley del diálogo...el mensaje primero del diálogo de teatro reside en la relación verbal y en los presupuestos que la gobiernan. Esta relación es dependiente de las relaciones de dominación entre los personajes en la medida en que se muestran como la imitación de relaciones en la realidad: son la materia principal de la mimesis y se nos presentan en dependencia de las relaciones sociales. (Ubersfeld, 1989)

correntada de maderaje, muebles rotos y hasta pedazos de hombres”. El personaje desciende a ese mundo y regresa transfigurado. Su expresión es como la de quien ha visto un fantasma.

En las primeras escenas los personajes compartían una realidad, el conflicto se desarrollaba en una realidad común, con objetivos, creencias y pertenencias sociales diferentes. Luego hay registros diferentes: “lo último que me acuerdo es de usted y yo y el muchacho desnudo. Y una flecha que le disparaban en la noche”, “no puedo haberlo imaginado” dice él. En tanto, para la mujer estuvo delirando como consecuencia de la enfermedad, “estaba en su mundo”. Los personajes se van alejando con la aparición del muchacho mudo que funda una zona ambigua, de ensoñación, que habilita al espectador a completar con su propia subjetividad. ¿Qué sucede con la aparición del muchacho? retomando las palabras del autor, acontece el misterio y con ello la transformación del personaje.

La Canonesa continúa en un mundo terrenal, su situación de poder está subrayada por la aparición de un fusil. En tanto el artista que comenzó la historia sintiéndose maldito, encuentra la inspiración, pinta su cuadro y muere conectado con su visión. Arrodillado frente a al visión: “lo soñé porque no podía pintarlo[...]pero ahora lo veo[...] La silueta del muchacho aparece detrás de ellos. Está desnudo, las manos atadas a la espalda, una flecha cerca del corazón, es San Sebastián”.

El desenlace es sangriento, la mujer le arranca los ojos y lo mata. Su muerte se encadena con la suerte de los mártires, el también muere como un mártir: “La belleza es inexorable como el tiempo. Y no perdona. Si la fealdad de la Medusa convierte en piedra a quien la mirara ¿Qué efecto produce la belleza?”

Para concluir, quiero reproducir un párrafo de Ubersfeld refiriéndose al personaje “La indeterminación del personaje, la falla fundadora de la doble enunciación ,de la doble palabra, permiten al personaje colmar su rol de mediador,[...]entre texto y representación, entre escritor y espectador, entre sentido previo y sentido último, el personaje conlleva la contradicción fundamental, la insoluble cuestión planteada sin la cual no sería posible el teatro: la palabra del personaje, palabra detrás de la cual no hay ninguna “persona”, ningún sujeto, obliga al espectador, precisamente por el vacío, por la aspiración que crea, a empeñar su propia palabra (Ubersfeld, 1989).

Bibliografía

Demaria, G. (2011). La revista del complejo teatral de Buenos Aires. Misterio en una ciudad sin moneda. Buenos Aires: Complejo teatral de Buenos Aires.

Dubatti, J. (2009). Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas. Buenos Aires: Colihue Universidad.

Ducrot, O. (1984). El decir y lo dicho. Buenos Aires: Hachette SA.

Monti, R. (2017). La Creación. Buenos Aires: resurreXit.

Quiroga, C. (2016). I Congreso de Teatro. Buenos Aires: funda mental.

Rest, J. (1979). Conceptos fundamentales de literatura moderna. Buenos Aires: CEAL.

Ubersfeld, A. (1989). Semiótica Teatral. Madrid: Catedra/Unversidad de Murcia.