

El proceso creador. Dimensiones de su recorrido hacia la poésis

CIVITILLO, Susana Mirta / Universidad de Buenos Aires. FFyL. IAE - susanacivitulo@yahoo.com.ar

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Proceso creador – dimensiones – transformaciones – lo extraordinario*

» **Resumen**

El proceso creador del artista constituye un importante campo de investigación para el conocimiento de su obra. La presente comunicación tiene por finalidad exponer y compartir algunas observaciones y reflexiones sobre el recorrido de algunos dramaturgos argentinos hacia la construcción de la pieza teatral, en particular en lo concerniente a la poésis de la misma. La hipótesis de trabajo apunta, en primer lugar, a plantear interrogantes sobre la conformación de dimensiones del hacer del artista tales como: a) la transformación profunda que atraviesan tanto la subjetividad de aquel como el texto teatral; b) el movimiento liberador que el citado proceso conlleva; c) las contradicciones que pueden presentarse; d) la observación de lo extraordinario en la cotidianeidad, o su reverso, la cotidianeidad en lo considerado extraordinario; e) el nivel de lo lúdico y d) el goce estético. En segundo lugar, se intentará elaborar algunas conclusiones sobre rasgos y características de cada proceso. El corpus, parte de mi tesis de Doctorado, se ha construido a partir de las obras de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun y del relevamiento de información sobre sus propios procesos. La elección de dicho corpus y del necesario recorte se fundamenta en relatos, reflexiones, escritos teóricos y entrevistas de la dramaturga y los dramaturgos, material del cual se pretende dar cuenta.

» **Introducción**

La finalidad de la presente comunicación es exponer algunas observaciones y reflexiones sobre el proceso creador que algunos dramaturgos y dramaturgas han recorrido hasta llegar a la obra teatral, en particular, aquellos concernientes a la construcción de la poésis. Sin duda, el proceso continúa durante las presentaciones de la pieza y aún después. En otras palabras, se tratará de describir, al menos en parte, las miradas de autores y autoras sobre el mundo, lo real, los núcleos de sentido o aparente sinsentido, la poeticidad transmitida al discurso teatral. El corpus, parte de mi tesis de Doctorado, se ha construido a partir de obras y de relevamiento de información sobre Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Mauricio

Kartun. La elección del mismo y del necesario recorte se fundamenta en los relatos, reflexiones, escritos teóricos y entrevistas de la dramaturga y los dramaturgos acerca de su propia creación.

La hipótesis de trabajo apunta, en primer lugar, a plantear ciertos interrogantes sobre la conformación de las dimensiones del hacer del artista tales como: a) la transformación profunda que atraviesan tanto la subjetividad de aquel como el texto teatral; b) el movimiento liberador que el citado proceso conlleva; c) las contradicciones que pueden presentarse; d) la observación de lo extraordinario en la cotidianidad, o su reverso, la cotidianidad en lo considerado extraordinario; e) el nivel de lo lúdico y d) el goce estético. En segundo lugar, se han elaborado algunas aproximaciones a manera de ciertas constantes que los mencionados teatristas reconocen y consideran parte de su dramaturgia y de su escritura en general. Como puede apreciarse, la perspectiva del trabajo se aleja de interpretaciones biográficas, psicológicas o psicoanalíticas, o de técnicas propiamente dichas, todo lo cual puede ser objeto de otros estudios. En lugar de ello, nos hemos centrado en los modos y procedimientos que llevan al artista a crear otros mundos posibles a partir de lo que ve, intuye, imagina, diseña, escribe. Vale citar una anécdota del escritor Gabriel García Márquez, relatada por él mismo en una de las entrevistas publicadas en *El olor de la guayaba* (1994; cap. El oficio, p.49). Dice en ella que la clasificación de su literatura como “realismo mágico” es cuestión de los críticos y académicos y que para él “la realidad está llena de cosas extraordinarias”. Entre las numerosas anécdotas que ilustran esta visión del mundo, una es particularmente interesante. Durante el proceso de escritura de *Cien años de soledad* (1963) recogió relatos de su propia abuela y de otros habitantes de su zona. Una señora decía que su nieta se había ido al cielo para no decir que se había fugado. García Márquez tomó el dicho y había pensado algo semejante para su personaje Remedios, la Bella, descrita como etérea y remisa a realizar las tareas asignadas a su género. Se le creó la dificultad de cómo narrar que su personaje Remedios subiera al cielo en cuerpo y alma según el escritor había decidido. Dice García Márquez:

Yo estaba desesperado porque no había manera de hacerla subir. Un día, pensando en este problema, salí al patio de mi casa. Había mucho viento. Una negra muy grande y muy bella que venía a lavar la ropa estaba tratando de tender sábanas en una cuerda. No podía, el viento se las llevaba. Entonces tuve una iluminación, ‘ Ya está ’, pensé. Remedios necesitaba sábanas para subir al cielo. En este caso, las sábanas eran el elemento aportado por la realidad”. (*op. cit.* p. 51)

La narración transforma ese dato de la realidad en un texto literario de alta densidad metafórica:

(Úrsula) dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la Bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella donde terminaban las cuatro de la tarde y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los altos pájaros de la memoria...” (*Cien años de soledad*, versión digital).

La cotidianeidad puede ser mirada de diversas maneras, la percepción de que algo más sucede allí, la captación de cierta grandeza, la belleza o extrañamiento, la escucha, pueden llevar al artista a pensarla en imágenes, no como repetición sino como “extraordinaria”. Los teatristas y el Teatro, en general, están estrechamente vinculados con este tipo de experiencias abiertas y menos racionalistas en su proceso creador.

Griselda Gambaro. Una dramaturgia con procedimientos intertextuales e interculturales

En numerosas entrevistas y diversos artículos, Griselda Gambaro habla de su escritura como un trabajo de apropiación de distintas maneras, de mestizaje, de conciencia de la colonización de nuestra cultura. A su vez, de desarticulación de los estereotipos, clisés y escenas cotidianas para decir otra cosa. Uno de los interrogantes que se nos ha planteado es si se trata solamente de un procedimiento de escritura o si, por el contrario, constituye una dimensión que amplía los sentidos de la metáfora y del discurso global. Por ejemplo, en las obras *Del Sol Naciente* (1983) y *Es necesario entender un poco* (1995) la inmersión en otras culturas y temporalidades ubica el sufrimiento humano en una esfera de universalidad paradójicamente cercana en tiempo y espacio. En *Es necesario entender un poco* Gambaro pone en juego la problemática de profundas diferencias culturales a través de la incomprensión de las distintas lenguas que hablan los personajes, del poder que se ejerce mediante una supuesta superioridad de unas sobre otras, la crueldad y la violencia sobre el “otro” y los “otros”.

La deformación de la realidad, en su particular apropiación de la poética absurdista, le permite a la dramaturga exponer una cotidianeidad cruel y violenta subyacente a ciertas conductas y comportamientos sociales. La lente de aumento es trabajada como una lectura crítica mediante la cual Gambaro deconstruye el ocultamiento de aquello que pretende mostrarse como real. En *Decir sí*, escrita en 1976 y estrenada en 1981, durante la Dictadura Cívico-Militar, transforma un hecho cotidiano, el corte de pelo en una peluquería, en algo siniestro aparentemente sin explicación.

La anticipación, ¿puede ser considerada como otro modo de ver la realidad? Según los hechos posteriores, la respuesta lo confirma. Esa intuición o percepción anticipada le ha permitido a Griselda Gambaro otorgar significado, en términos de futuros posibles, a ciertos signos observados en el contexto. La obra *El campo*, de 1967, escrita durante el gobierno militar de Juan Carlos Onganía, anticipa lo que sucederá durante la Dictadura Cívico-Militar (1976-1983). Interesa para nuestro propósito destacar que no se trata solo de una génesis a partir de la imaginación sino de ver la profundidad de un estado de cosas y llevarla a la ficción.

Parte de su proceso creador se conforma por la coexistencia de la narrativa y la dramaturgia. La misma Griselda Gambaro considera que la escritura en ambos géneros puede conciliar los aspectos más ligados al autor o autora y a su actividad. Desde otro punto de vista, destaca cuestiones centrales en cuanto a las diferencias discursivas entre los géneros: el tiempo teatral y el tiempo de la narrativa, es decir, el del escenario y el del texto escrito; el pensar en los personajes de otra manera y en sus diálogos. Según palabras de la autora, la “corporeidad” y las “voces de los personajes”, no solo en cuanto al léxico sino en cómo hablan, qué tonos emplean, entre otros rasgos propios de la dramaturgia. El discurso teatral de Griselda Gambaro incorpora procedimientos de intertextualidad y podríamos decir de transtextualidad. Ella los describe en relación con sus lecturas y con su propia memoria. Dice: “Cuando uno escribe teatro o ficción hace uso de su memoria y de la memoria colectiva de su propio entorno”. La temática nos conecta con el posicionamiento de la dramaturga respecto de la voz y la palabra de la mujer en el teatro.

“Tomar la palabra” es la expresión empleada por la autora en una entrevista realizada por Joaquín Navarro Benítez. Nos referiremos a dos temas recurrentes expresados en las entrevistas: hasta épocas recientes, la escasa participación de teóricas de teatro y la frecuente construcción de personajes femeninos en roles que reproducen los esperables en el medio social vigente. Uno de los temas de Griselda Gambaro es dar voz a personajes que reaccionan frente a lo impuesto. Por ejemplo, trabaja a partir de la *Antígona* de Sófocles quien alza su voz contra Creonte, en defensa del derecho a enterrar a su hermano y, por vía de su singular apropiación, construye *Antígona Furiosa* (1986) a manera de denuncia del tema de los desaparecidos; por otra parte, *Dolores*, de *La Malasangre* (1981) se rebela frente al mandato de su padre. De acuerdo con lo dicho por la autora, ambas se levantan y “hablan por otras mujeres”. Podríamos decir que este movimiento se constituye, por el cambio de perspectiva respecto de los personajes mujeres, en liberador dentro el proceso de dramaturgia.

“El germen de otra significación profunda” en Eduardo Pavlovsky

Las obras de Eduardo Tato Pavlovsky dan cuenta de un proceso creador construido en movimiento y en movimiento dialéctico entre la realidad y su Teatro. Pavlovsky hace Teatro y a la vez produce trabajos teóricos que muestran no solo reflexión sobre dramaturgia, actuación y enunciación dramática sino que expone su propia experiencia como dramaturgo y actor. En *Reflexiones sobre el proceso creador* (1975), escribe:

Muchas interpretaciones psicoanalíticas sobre la creación artística me han parecido a veces alejadas de la realidad misma del proceso creador. De la misma manera como la ausencia de una visión dialéctica de ciertos fenómenos políticos ha impedido una comprensión más totalizadora y abarcativa de los mismos, a través de su sola comprensión instintiva (*op cit.*; p.9)

Este primer planteo ubica en el centro el posicionamiento desde el cual *Tato* ha creado su poética como dramaturgo y como actor. Las condiciones sociopolíticas del año 1975 estuvieron atravesadas por los inicios del terrorismo de Estado, la persecución y la violencia. Sin embargo, en sus reflexiones Pavlovsky se refiere, citando a Sartre, a que las obras de arte no solo pueden explicarse por los condicionantes sino que deben relacionarse con “su significación final”. Retoma a Ionesco y a Beckett como autores que problematizan esta temática. Presenta una dialéctica de superación a través del “encuentro con la libertad reprimida” y del movimiento liberador que conlleva la creación transformadora (op cit. pp. 14-28). Insiste en el apartamiento de las interpretaciones rígidas, del pensamiento abstracto dissociado del cuerpo, de los sentimientos, de las situaciones de vida, traumáticas o no. Respecto del teatro de Beckett, reflexiona sobre algunos interrogantes. Se pregunta si hay que esperar a Godot, si el pesimismo o escepticismo del dramaturgo es tan definitorio como lo señala cierta crítica, si no existe en él un sentido liberador de una cultura opresiva. Como respuesta a estos interrogantes, Pavlovsky destaca que Beckett formó parte de la Resistencia contra los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, que llevó una vida privada modesta y equilibrada y enfrentó las condiciones de su tiempo. Desde este punto de vista, *Esperando a Godot* constituye un grito que rompe con esa cultura social e interpela a la humanidad. Subyace al no-lenguaje de la obra una dimensión que contiene por esa razón cierto optimismo superador y liberador.

Tato describe con crudeza la génesis de la creación de sus personajes:

Son mis sueños, mi locura, mi sadismo, mis miedos infantiles, mi fobia a la soledad, mis terrores a la vida, mi pánico al encierro. En fin, lo más terrorífico de mí.

Pero también son mi constante superación de lo terrorífico. (...) La rebelión transformadora es un constante esfuerzo por superar un sistema despersonalizante. (op cit. p.29)

En trabajos teóricos posteriores, por ejemplo en *La Ética del cuerpo* (2001) y *La Multiplicación Dramática* (2006), Tato profundiza algunos de estos conceptos y desarrolla otros sobre la creación de su dramaturgia. El punto o momento de partida es una imagen, no como visualización estática sino más precisamente como el proceso desplegado a partir de una acción, la “palabra como Acto”, un devenir hacia los personajes, lo lúdico. No parte de una idea abstracta sino de la observación de lo real y la significación que le da. Desde nuestra propia perspectiva de análisis, la enunciación dramática global es la base de su teatro. El discurso teatral aúna dramaturgia y actuación. Ellas no corren separadas sino suceden en escena como constitutivas de un enunciado que estructura de manera indisoluble el *modus* y el *dictum*. La experiencia en el campo del Psicodrama produce, junto con Hernán Kesselman, una elaboración teórica que muestra aspectos en común con sus reflexiones sobre drama. En *La Multiplicación Dramática*, ambos exponen las nociones de cartografía, territorio, movimiento nómada y

ritornelo que emplean en la creación de escenas. Del trabajo citado, son particularmente importantes para el estudio del teatro de Eduardo Pavlovsky las nociones asociadas de antropofagia agenciativa y cartografía en tanto que “este dispositivo...lo dispone (*al coordinador de grupos*) a la escucha polifónica”. En relación con estos temas, algunos de los autores citados que conforman parte del agenciamiento son Umberto Eco, Gilles Deleuze y Félix Guattari. La “escucha polifónica” citada por Tato entrama y construye de manera singular la enunciación polifónica del acontecimiento teatral y la polifonía de los enunciados de los personajes. En otras palabras, en los enunciados del discurso total apreciamos presencia de enunciados anteriores, de lo ya dicho, de otros enunciadores, de marcos contextuales de discurso, de lugares comunes, que remiten al sistema social con funciones hacia la crítica y hacia la resistencia. El siguiente ejemplo, tomado de *Rojos Globos Rojos*, estrenada en 1994, ilustra lo aquí expresado:

Cardenal: (...) Todo no, Cholo, todo no se puede entregar, hermano. ¡Todo no se puede entregar! ¡Todo noooooo! (...) hacer teatro acá es mi manera de resistir, mi única manera de resistir... (Pavlovsky, 2003)

El enunciado retoma el contexto social de Argentina de la década del 90, caracterizada por medidas político-económicas neoliberales y privatizaciones de bienes del Estado. Mediante la negación metalingüística constituye una operación discursiva que pone en escena dos posturas: la del personaje Cholo quien ha aceptado resignar principios y la de Cardenal, quien ha decidido resistir en su teatro. El enunciado de Cardenal retoma en un registro muy coloquial, acorde con el personaje, el concepto de “entrega”, lo critica y propone su propia resistencia, uno de los campos tópicos de la poética de Pavlovsky.

El microfascismo de la vida cotidiana es otro de los campos explorados y tratados por Pavlovsky en la obras teatrales a través de una dramaturgia que desoculta su naturalización y la atribuye al sistema, no a la responsabilidad individual. El tópico es también puesto en evidencia y denunciado mediante el empleo de una discursividad retomada a partir del contexto. En algunas de las obras, la parodización del discurso de autoridad muestra las fisuras del sistema. *Eduardo*, uno de los personajes de *El Señor Galíndez* (1973), lee un fragmento del libro, escrito por Galíndez, supuestamente dedicado a la formación de agentes de fuerzas represivas. Dice:

Eduardo: No podemos dejar de señalar el enorme esfuerzo de vocación que nuestra profesión implica. Sólo con esa fe y con esa voluntad es que se logra una adecuación mental necesaria para el éxito de nuestras tareas. (Pavlovsky, 2003)

Galíndez, quien nunca aparece en escena, representa al sistema, sus reglas de funcionamiento la domesticación, el sometimiento. Cabe agregar que Pavlovsky lo considera el sostén ideológico de la represión y la continuidad en otras formas de autoritarismo.

Finalmente, cabe agregar que, de acuerdo con los últimos estudios y trabajos de Jorge Dubatti (2017), la poética de Eduardo Pavlovsky se encuentra en vías de ser considerada una macropolítica alternativa al neoliberalismo.

La metáfora del “botellero” y las imágenes en la dramaturgia de Mauricio Kartun

Mauricio Kartun explica de manera esclarecedora el proceso de creación de la dramaturgia en la primera Sección de su libro *Escritos* (2015). Lo define de la siguiente manera: “Alquimia pura, rara aleación de poesía y acción, la dramaturgia es – como aquella – metáfora en sí misma, y su método, su saber, una forma – modestísima – de la utopía” (pp. 11-138). En su trabajo teatral y sus reflexiones teóricas hace carne esta definición. Primeramente, veamos la metáfora del “botellero”. Kartun denomina así al imaginario, en el movimiento de construcción de imágenes. Un botellero o, en términos más actuales, un reciclador de residuos o “cartonero”, recoge desechos, objetos abandonados, papeles viejos, cartones, etc., para su reutilización. Algo similar sucede con la dramaturgia de Kartun. Ha investigado y continúa investigando desde una perspectiva abierta a diversos tipos de espectáculos y de música ligados a la denominada cultura popular. Muy consustanciado con ella y los campos metafóricos que sugiere, ha construido un gran archivo a partir de la recolección de fotos, revistas, diarios y discos antiguos, objetos domésticos, prendas de vestuario. Se asocian, a la manera de la alquimia y la aleación, los procesos del imaginario social y personal con la materialidad de lo investigado y encontrado. En otras palabras, pone en funcionamiento un proceso generador a partir del encuentro con personas u objetos, el recuerdo, la memoria, la sorpresa, cierto azar, una práctica que no parte de una idea sino de imágenes que pueden transformarse en el suceder dramático. El mismo dramaturgo o autor se transforma en el proceso, según afirma el mismo Kartun en cita de Nietzsche.

El título de uno de los apartados de *Escritos* es *La poética del ojo del halcón* (2015; p.32). La conceptualización contenida en la metáfora condensa en parte la génesis de su trabajo como artista. Describe con precisión cómo es la mirada que le permite la indagación sobre hechos de la realidad, mitos y lugares comunes de la cultura. Una mirada capaz de ver el todo y simultáneamente, captar el detalle, la parte, como hace el halcón con su presa. La mirada poética en el sentido de ver, intuir y luego un hacer en la escritura teatral. Desde esta perspectiva dinámica, en proceso, Kartun trabaja figuras y campos retóricos en el fluir de un discurso muy entrelazado, por un lado, con datos de un cuidadoso archivo histórico-social, por otro, con un registro coloquial acorde a la temporalidad de cada obra. Los tropos no

son figuras cristalizadas, se construyen dialécticamente en ese fluir-hacer discursivo, lúdico, dentro del cual la paradoja, la metáfora y la metonimia cobran suma importancia. Respecto de la primera, explica Kartun:

La paradoja – un auténtico organismo poético bisexuado – tiene esa rara condición de motor creador, en tanto permite el chisporroteo poético de los propios polos dialécticos de la cosa, y *dentro mismo* de la cosa. La paradoja es el *non plus ultra* de lo binario.

Una constante del pensamiento de Kartun, inclusive en los trabajos teóricos, es la de teorizar mediante imágenes, ejemplos, citas de artistas, escritores, poetas y filósofos.

Las reflexiones sobre la escritura de la dramaturgia y su obras muestran una estrecha relación. Podemos hacer referencia, por razones de espacio, solo a tres de ellas y a las instancias de trabajo de campo, al taller o cocina dentro de su proceso de creación, donde entran los géneros llamados populares como el circo, el varieté, el sainete, la farsa, la payada, géneros musicales, a veces considerados menores. Son fuentes que le permiten a Kartun poner “un mundo a vivir”. El llamado “Tríptico Patronal”, del cual hemos elegido dos obras, pone en escena la violencia y perversidad subyacente al período histórico de finales del Siglo XIX y principios del XX en Argentina. *El Niño Argentino* (2006), estructurada en verso, retoma la payada, el contrapunto, la cadencia predominante, octosilábica, en función de desmitificar cierto pseudocriollismo. Los recursos retórico-dramáticos evidencian una relación patronal basada en el modelo liberal de país y sus consecuencias de sometimiento y perversión. Un ejemplo del contrapunto entre los personajes *Niño Argentino* (de la familia de los patrones) y *Muchacho* (el peón):

Niño Argentino: Qué carencia de pupitre/No haberlo leído a Mitre

Muchacho: ¡Se rechaza! No sé historia como usté/ pero domino la faca

En *Ala de criados* (2009), situada temporalmente en la Semana Trágica de 1919, el autor se nutrió tanto de textos de Historia Argentina como de publicaciones de época que le permitieron reconstruir la espacialidad, un club de tiro en Mar del Plata. Reproduce algunos *topoi* en los diálogos de personajes de la alta burguesía porteña. El “ala de criados” era el sector de la casa destinado a la servidumbre. En una escena se transforma en el lugar de iniciación sexual del personaje *Tatana*; ella mantiene relaciones con un empleado quien no se considera tal sino “cuentapropista”. En otra escena, *Tatana* expresa la participación política de su familia en la lucha y el desprecio de clase compartido por todos los personajes:

(Repitiendo la orden de *Tata*, el abuelo): Que sus nietos varones se unieran aquí a la Liga Patriótica para aniquilar a los bolshivikis Honrando el apellido como voluntarios en la Guardia Blanca. Rompiendo la huelga gringa a patadas...(Kartun, 2010)

En *Terrenal. Pequeño Misterio Ácrata* (2014) Kartun presenta una versión farsesca del mito bíblico de *Cain y Abel* como mito de origen de la organización político-social de Occidente. Según cuenta el autor, parte de una imagen generadora, dos vendedores de lombrices para pesca en un loteo de terrenos en el conurbano, quienes se transforman en los dos personajes del mito bíblico, *Cain y Abel*, creaciones de *Tatita*, Dios. Los tres conforman campos metafórico-metonímicos de dos posturas frente a la propiedad, la vida, la culpa y la responsabilidad. Los diálogos están intencionalmente contruidos por dichos sentenciosos, refranes, enunciados parémicos. Kartun define el registro lingüístico como “cachengue”; Nuevamente retoma y refuncionaliza géneros populares, el varieté, el sainete, la farsa, el circo criollo:

Caín: Mido y marco. Y delimito. Lo del uno y lo del otro. Lo suyo y lo mío.

Abel: Lo que saco lo doy. Comparto.

Contemplad cómo crecen los lirios del campo (Kartun, 2014)

La matriz creadora del teatro de Mauricio Kartun, ejemplificada muy brevemente en estas líneas, le otorga una relevante dimensión argumentativa. A manera de cierre de este apartado, cabe decir que Jorge Dubatti (2017) lo ubica, de manera similar al teatro de Eduardo Pavlovsky, dentro del espacio de la macropolítica de resistencia.

› **Reflexiones finales**

Consideramos que los proceso creadores de Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, descripto en el presente trabajo, construyen una poíesis basada en:

- la observación de lo real;
- la mirada que encuentra lo extraordinario en aquello que aparece como habitual o su reverso, rasgos de la cotidianeidad en lo extraordinario;
- lo lúdico en el juego dialéctico entre lo real y la ficción teatral;
- la mirada crítica y poética en el sentido de “poietes”, el que hace, crea;
- la resignificación de diversas situaciones y su transformación en la dramaturgia;
- el componente liberador contenido en estos procesos;

En estas etapas del trabajo previo a la presentación de la obra, y aún durante las puestas de la misma, se apunta a un Teatro vivo, ético, transformador en su campo, poético. Empleando el término acuñado por Kartun: un Teatro que “teatra”.

Bibliografía

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio. Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2008) *Cartografía Teatral*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2017) “ Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa” en la revista digital *El Matadero*, N° 10.

Gambaro, G. (2014). *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara.

García Márquez, G. (1994). *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Kartun, M. (2010). *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel.

(2014) *Terrenal*. Buenos Aires: Atuel

(2015). *Escritos*. Buenos Aires: Colihue.

Pavlovsky, E. (1982). *Proceso Creador. Terapia y Existencia*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

_____ (1998). *Teatro completo II*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (2003). *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel.

Consultas en Internet

Navarro Benítez, J. (2001). “La transparencia del tiempo” en *Cyber Humanitatis* N° 20, 2001. Universidad de Las Palmas de Granada. Consulta: febrero 2020.

Entrevistas a Mauricio Kartun consultadas por You Tube:

Kartun, M. (2015), “Conocimiento inductivo: cartografía radicante, pensamiento cartografiado” en UNAM, Cátedra Benjamin. https://www.youtube.com/watch?v=KHFD_uNEj_g. Consulta: Febrero 2018.

Audiovideoteca de escritores. Obra en construcción. Mauricio Kartun. Febrero 15, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=1j80g9keK>. Consulta: 02.02.18.

Radio Manicomio, “Charla abierta con Mauricio Kartun” . 14.12.16. <https://www.youtube.com/watch?v=9uHfYM4bofc>. Consulta: 1.02.18

Transdrama 2016. David Olguín entrevista a Mauricio Kartun. Octubre 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=dCluCETALA>. Consulta:02.02.18.