

## Otros modos de habitar la textualidad teatral en adaptaciones y reescrituras

CIVITILLO, Susana Mirta / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - susanacivitillo@yahoo.com.ar

---

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

---

» *Palabras clave: Poética – poéticas – micropoéticas – morfología – re-enunciación*

### › **Resumen**

La producción de poésis en las adaptaciones, reescrituras y aun en las traducciones, nos ha llevado a incluirlas dentro de los campos de la Poética y de la Poética Comparada. El conjunto de obras estudiadas durante el período 2019-2021, a manera de un breve corpus, nos ha permitido reunir algunos rasgos y constantes sobre la temática. El marco teórico de la presente comunicación está basado en: a) las conceptualizaciones de Poética, Poética Comparada y, dentro de dicho campo, de poésis, elaboradas por Jorge Dubatti en diversas obras de su autoría (2007; 2008; 2019; 2020a, 2020b; 2021); b) las definiciones de poéticas y micropoéticas del autor en las mencionadas obras; c) el concepto de liminalidad y sus diversas formas (Dubatti, 2016); d) el concepto de “estados del texto” de Roger Chartier (2016), tema importante en las adaptaciones y reescrituras puesto que proporciona elementos para considerar el texto teatral en su materialidad (etapas, versiones, ediciones, representaciones), y no como un único texto fijado para siempre.

De acuerdo con nuestra visión de la poésis teatral en relación con lo expresado en el párrafo anterior, la elección y predominancia de ciertos núcleos temáticos, la morfología de los enunciados, tanto verbales como no verbales, su musicalidad y ritmos, la morfología del espacio, la construcción de las escenas y, o, secuencias dramáticas, el silencio significante, constituyen tanto la matriz poética del acontecimiento como la reconfiguración del texto-fuente. Esta perspectiva propone un cierto distanciamiento respecto de las valoraciones basadas en la mayor o menor fidelidad al texto fuente y apunta a aportar otra visión acerca de las adaptaciones y reescrituras. En algunos casos, los teatristas construyen verdaderas micropoéticas, a las que caracterizaremos como en segundo grado, a partir de los procesos de desterritorialización y reterritorialización, procesos que dan lugar a re-enunciar los textos-fuente desde la

propia subjetividad, concepción artística y praxis teatral, en acontecimientos que los resemantizan ampliamente.

## › **Presentación**

El conjunto de obras estudiadas durante el período 2019-2021 nos ha permitido reunir algunos rasgos y constantes en la poíesis de las adaptaciones, reescrituras e inclusive en algunas traducciones, los cuales, a manera de un breve corpus, nos han llevado a la temática de la Poética, la Poética Comparada, la producción de micropoéticas y poéticas. La finalidad de la presente comunicación es, por lo tanto, exponer y compartir las reflexiones elaboradas sobre estas formas de praxis teatral. El marco teórico está basado en: a) las conceptualizaciones de Poética, Poética Comparada y, dentro de dicho campo, de poíesis, elaboradas por Jorge Dubatti en diversas obras y trabajos de su autoría (2007; 2008; 2018; 2019; 2020a, 2020b; 2021); b) las definiciones de poéticas y micropoéticas del autor en las mencionadas obras; c) el concepto de liminalidad y sus diversas formas (Dubatti, 2016); d) el concepto de “estados del texto” de Roger Chartier (2016), tema importante en las adaptaciones y reescrituras puesto que proporciona elementos para considerar el texto teatral en su materialidad (etapas, versiones, ediciones, representaciones), y no como un único texto fijado para siempre.

La perspectiva adoptada propone un cierto distanciamiento respecto de las valoraciones basadas en la mayor o menor fidelidad al texto fuente y apunta a aportar otra visión acerca de las adaptaciones y reescrituras. En algunos casos, las y los teatristas construyen verdaderas micropoéticas que podrían caracterizarse como en segundo grado dada su procedencia de un texto u obra fuente, generalmente inscrita en otra Poética, en otro espacio socio-histórico. Hemos extrapolado y aplicado aquí la caracterización que algunos autores consideran para las literaturas traducidas, a las que denominan “literaturas en segundo grado”, en razón de su importancia. Los complejos procesos de desterritorialización y reterritorialización dan lugar a re-enunciar los textos-fuente desde la propia subjetividad, concepción artística y praxis teatral, en acontecimientos que los resemantizan ampliamente.

### *Más allá del lenguaje verbal: habitar el texto, la textualidad*

Partimos de una concepción del lenguaje teatral como un cuerpo de lenguaje en movimiento constituido por la palabra, el silencio, la corporalidad, el espacio escénico, la música, la iluminación. Esa concepción implica una comprensión más holística que la mera lectura, escritura, trabajo sobre la letra. Implica una inmersión en el mundo presentado por la obra fuente o de partida y la de llegada. Implica la elección y predominancia de ciertos núcleos temáticos, la morfología de los enunciados, tanto verbales como no verbales, la musicalidad y ritmos que posee el texto-fuente y el que se propone como nuevo, la construcción de las escenas y, o, secuencias dramáticas, el silencio significante, todo ello constituye tanto

la matriz poética del acontecimiento como la reconfiguración del texto-fuente. Estas cuestiones están estrechamente vinculadas con las conceptualizaciones de la Poética y de la Poética Comparada mencionadas en párrafos anteriores.

La definición de Poética de Jorge Dubatti nos ubica en el campo que pretendemos abordar: "La Poética es el estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poésis teatral y de la zona de experiencia que ésta funda en su relación pragmática con el convivio y la expectación" (2008:76). Interesa en este punto destacar las ideas de "complejidad ontológica" y "zona de experiencia", constitutivas de la creación artística y, por ende, de la matriz poética que opera en las adaptaciones, reescrituras y algunas traducciones cuando estas recrean la belleza del texto fuente. Siguiendo el razonamiento del citado investigador, "Poética Comparada es el estudio de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica" (Dubatti, 2008:78). En el cruce de ambas conceptualizaciones hemos situado nuestro trabajo.

El estudio de obras traducidas, adaptadas, reescritas o reversionadas, requiere, a su vez, un punto de partida ineludible, el de una conceptualización acerca de qué entendemos por texto o textualidad. En el caso de las versiones del Teatro clásico, el de Shakespeare y otros dramaturgos distantes de la Modernidad, es imprescindible conocer aspectos de la materialidad textual para la construcción de nuevas dramaturgias. Las y los teatristas que abordan este tipo de creación artística generalmente dedican mucho tiempo a leer, revisar, hacer acopio de trabajos anteriores. El historiador e investigador Roger Chartier (2016:171-254) establece algunos criterios muy relevantes en varios sentidos, especialmente en relación con los textos teatrales de Shakespeare, pero posibles de ser aplicables a otros autores. Describe diversas situaciones que atraviesan las obras en general y fundamenta el postulado de que no hay un único texto ideal fijado para siempre, sino "estados del texto". Lo expresa de la siguiente manera:

Las significaciones de las obras cambian incluso cuando su texto no lo hace. Pero hay casos en los que es en la obra misma, modificada en su literalidad, donde la historia introduce variantes textuales y transformación del sentido. Tanto en una situación como en otra, lo que el autor ha escrito no es más que la matriz de variaciones cuyos agentes son múltiples: censores que exigen correcciones y enmiendas, editores que tienen en mente los gustos e intereses de sus lectores, actores que ajustan las piezas a las expectativas de sus públicos y a las necesidades de la actuación (Chartier, 2016:171).

Más adelante, cita un ejemplar de la edición de *Hamlet* de 1676, conservado en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore, con "anotaciones manuscritas presentes en sus márgenes y correcciones, supresiones, adiciones". Es conocido como el "primer *prompt book* impreso", es decir, guion teatral de la obra para la escena. A partir de este ejemplar, Chartier postula su concepto de "‘tiempos de las obras’, puesto que en este objeto único se pueden distinguir diferentes estados del texto y diversas maneras de representarlo" (2016: 171-172). En otros capítulos de su obra, el investigador visibiliza las tensiones entre

la producción teatral, móvil, colectiva, y los editores, interesados en el autor individual. Demuestra, basándose en el estudio de diversas ediciones cómo los editores atribuyen la obra a un autor singular y "borran" la realidad colectiva del teatro (2016: 215-222). ¿Por qué citar a Roger Chartier y sus investigaciones? Existen varios motivos para hacerlo, uno de ellos es que propone otra conceptualización de los textos y, por ende, otras maneras de pensarlos en función de la praxis teatral, de la producción de conocimiento y la investigación. Se promueve así un mayor distanciamiento respecto de la literalidad del texto-fuente en favor de una comprensión mejor contextualizada y culturalmente territorializada.

Dentro de la Poética Comparada, las tipologías establecidas por Jorge Dubatti aportan otros elementos de estudio muy vinculados con las adaptaciones, reescrituras y versiones en lo concerniente a las poéticas situadas en los diversos contextos espacio-temporales del texto-fuente y representaciones: "poética genética o en proceso / poética-objeto o producida" y "poéticas transhistóricas/poéticas históricas" (Dubatti, 2008: 73-112). La génesis, la historicidad, los procesos de creación entendidos en su carácter progresivo, conforman una territorialidad inseparable del texto. En suma, habitar la textualidad, la de la obra fuente y la del nuevo acontecimiento, es comprender las dimensiones que las constituyen y re-enunciarlas en una nueva dramaturgia a partir de la propia subjetividad en relación con aquellas y con el contexto. Los testimonios de los teatristas/investigadores aquí citados dan cuenta del trabajo de investigación previo o realizado durante el proceso de ensayos, conversaciones, lecturas, hasta la producción del acontecimiento.

### *Traducciones, adaptaciones, reescrituras. Nuevas formas, nuevos acontecimientos*

Las obras estudiadas, de acuerdo con lo expresado anteriormente, presentan rasgos y constantes que permiten poner en diálogo los textos-fuente con las traducciones, adaptaciones y reescrituras, desde una concepción basada en las relaciones entre las poéticas de la obra. La matriz poética del discurso teatral del nuevo cuerpo poético, del acontecimiento *otro*, afecta, por ende, la elección de los núcleos temáticos, la construcción de escenas, secuencias, enunciados verbales y no verbales, las corporalidades, la morfología del espacio, el silencio como significante, todo lo cual conforma la re-enunciación. El corpus del presente trabajo, organizado en cuatro grupos, está constituido de la siguiente manera :

- Obras traducidas, con adaptaciones: *Agamenón*, de Esquilo, dirigida por Manuel Iedvabni, con traducción de Ingrid Pelicori y adaptación de ambos (2019). *Edipo Rey*, de Sófocles, dirigida por Cristina Banegas, traducida por la directora y Esteban Bieda, doctor en Filosofía y profesor de Griego clásico, a partir de otras traducciones y de necesarias adaptaciones (2019).
- Adaptaciones de género discursivo: *La persona deprimida*, dirigida por Daniel Veronese (2019), versión teatral del cuento *The Depressed Person*, de David Foster Wallace (1998). *Una*, dirigida

por Giampaolo Samá (2021), versión teatral de la novela *Uno, ninguno y cien mil*, de Luigi Pirandello (1926).

- Reescrituras: De obras de William Shakespeare: *Othello (Termina mal)*, de Gabriel Chamé Buendía (2013), versión de *Othello*; *Jamlet de Villa Elvira*, versión de *Hamlet*, creada y dirigida por Blas Arrese Igor (2019); *Habitación Macbeth*, reescritura de *Macbeth* de Pompeyo Audivert (2021), con dirección y actuación del propio dramaturgo; *Algo de Ricardo*, de Gabriel Calderón, a partir de *Ricardo III*, con dirección de Mónica Benavidez (2020); *Sueño de una noche guaraní*, texto dramático de Mauro Santamaría, aún sin estrenar a la fecha, versión de *Sueño de una noche de verano*.
- Reescrituras escénicas: *Potestad*, de Eduardo Tato Pavlovsky, en versión de Teatro Noh, dirigida por Norman Briski (2019), con actuación de María Onetto. Este caso podría ser considerado dentro del campo de la "poética incluida", es decir, aquella que "implica la inscripción de una poética dentro de la micropoética". Más precisamente, *Potestad* se inscribe dentro de "la macropoética de los textos de la 'estética de la multiplicidad', de Eduardo Tato Pavlovsky" (Jorge Dubatti, 2008: 81; 109). A su vez, en la reescritura escénica de Briski, la obra se reinscribe dentro de la macropoética del Teatro Noh. De acuerdo con nuestra opinión, se construye así una micropoética incluida en segundo grado.

(Las fechas corresponden a los estrenos, según la información registrada en programas de mano, notas, críticas y entrevistas en diversos formatos).

Nos referiremos a continuación, dentro de los limitados alcances de nuestro trabajo, a los rasgos, propiedades y cualidades, que conforman parte de la matriz poética del discurso teatral en estas obras, habida cuenta de que no puede hablarse de un texto anterior único, canónico.

En lo concerniente a las traducciones, según puede recogerse en diversos metatextos y entrevistas grabadas, el minucioso estudio comparativo de las mismas al español y a otros idiomas ha formado parte del trabajo previo hasta llegar al texto del nuevo acontecimiento. Los testimonios dan cuenta de dicho trabajo basado no solo en el eje de significados equivalentes sino en las resonancias léxicas, semánticas, ritmos, musicalidad, morfología de los enunciados en el idioma de llegada, con la finalidad de transmitir la belleza y poeticidad de las obras-fuente en otro contexto espacio-temporal. Han requerido diversas adecuaciones y adaptaciones, las que implican nuevas formas discursivas también en este aspecto. Las traducciones no han funcionado en estos casos como algo separado o independiente de la escena. En el artículo titulado "Traducir para la escena" de Ingrid Pelicori, publicación digital de la Biblioteca Oscar Masotta, la actriz describe con la necesaria amplitud ciertas condiciones de una traducción dentro del teatro:

En primer lugar la concepción de un director que ubica ese elemento – el lenguaje – en un contexto mayor –el espectáculo – que lo condiciona y redefine. Y en segundo lugar, se debe asumir que es a través del actor que ese lenguaje llegará a destino. La escena presupone la oralidad, un cuerpo, una voz (Pelicori, s/f).

Por su parte, Cristina Banegas y Esteban Bieda relatan en las entrevistas y conversaciones grabadas en *Detrás de escena*, espacio del Teatro Nacional Cervantes, en 2019, cómo se llegó a la versión final de *Edipo Rey*. El trabajo completo está basado en primer término en la traducción de Alberto Ure y Elisa Carnelli y en otras traducciones al español; en segundo término, en la lectura del texto griego. Esteban Bieda, doctor en Filosofía y profesor de griego clásico en la Ftad. de Filosofía y Letras de la UBA, explica el proceso de la siguiente manera: “línea por línea”, “verso por verso” y las elecciones de acuerdo al “matiz”, la “coloratura”, “la versión más argentina”. Ambos teatristas consideran que “el horizonte es la escena”, por lo tanto el último “cincelado” se realizó durante los ensayos.

Gabriel Chamé Buendía, para *Othello (Termina mal,)* y Pompeyo Audivert, para *Habitación Macbeth*, estudiaron varias traducciones hasta lograr en las respectivas reescrituras una textualidad apropiada para su dramaturgia, muy centrada en el lenguaje corporal. Por las singulares características de estas obras, la traducción requiere una íntima unidad entre la palabra y el cuerpo, es decir, requiere que el enunciado esté construido desde ese lugar de enunciación. Por ejemplo, Chamé Buendía reterritorializa no solo el texto del *Othello* de Shakespeare sino la poética del teatro isabelino en su propia poética de actor-clown. Pompeyo Audivert “habita” el texto consciente de la paradoja de lograr fidelidad sin literalidad, lo hace con la cadencia y musicalidad de la obra fuente recontextualizada en poéticas del teatro rioplatense, sin desconocer el contexto de origen. En suma, los cuatro ejemplos anteriores muestran traducciones que van más allá de la dimensión verbal y se sitúan en una dimensión escénica.

Lo expresado en el párrafo anterior conecta con el tema de la construcción de escenas, secuencias, movimientos, desplazamientos, los cuales son reterritorializados en una nueva morfología del discurso teatral, tanto en el orden de la dramaturgia propiamente dicha como en el orden escénico. En particular, las reescrituras presentan una organización rizomática, en términos de Deleuze-Guattari ([1980]; 2003). Las adaptaciones, en menor medida, siguen algunos de sus principios. La imagen-base del rizoma contribuye a las dimensiones relacional, no binaria, polifónica, abierta a multiplicidad de sentidos. Retomamos de los autores los siguientes conceptos:

Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. [...] En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico; eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estado de cosas. (2003: 5-41).

Las formas rizomáticas del acontecimiento teatral despliegan la poiesis, reverberan, irradian, extienden los alcances de la percepción sensible hacia los procesos de subjetivación que el teatro motiva y genera.

Las traducciones, adaptaciones y reescrituras, reterritorializan las obras fuente en distinto grado. En términos de Jorge Dubatti (2020), lo hacen según las "políticas de la diferencia" adoptadas por las y los teatristas, individual o colectivamente, quienes intervienen no solo el texto dramático fuente sino que recontextualizan la poética dentro de la cual aquel se inscribe. En este punto, los contextos espacio-temporales de las obras de partida y los correspondientes a los de llegada, conforman una parte sustancial de los acontecimientos en tanto micropoéticas en segundo grado, de manera diversa, por ejemplo:

- a. Las adaptaciones de *Edipo Rey*, de Sófocles, y *Agamenón*, de Esquilo, por parte de Cristina Banegas y Manuel Iedvabni respectivamente, están basadas en adecuar el lenguaje a un registro que favorezca la comprensión, en la incorporación de elementos tecnológicos que puedan evocar la escena griega sin pretender imitarla y en la cuidadosa elección de los núcleos dramáticos.
- b. Las reescrituras *Othelo (Termina mal)*, de Gabriel Chamé Buendía, *Jamlet de Villa Elvira*, de Blas Arrese Igor, *Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert, *Algo de Ricardo*, de Gabriel Calderón y *Sueño de una noche guaraní*, de Mauro Santamaría, radicalizan las diferencias en las poéticas, culturales y sociales. Son acontecimientos que se inscriben dentro de la Historia de los teatros argentinos, tradiciones tales como el sainete y el grotresco criollos, la poética del *clown* o payaso, la autorreferencialidad del teatro. Algunos están radicados en un contexto de vulnerabilidad como en *Jamlet...* o en otra cultura, la guaranítica, la que, según Mauro Santamaría, guarda similitudes en el orden de lo mágico, las creencias populares, los seres feéricos y, o, sobrenaturales, con el mundo cultural de la obra de Shakespeare.
- c. Las adaptaciones del género narrativo al teatro afectan radicalmente la enunciación. Para su estudio nos hemos basado en varios trabajos de María Marta García Negroni (1998; 2015) y en *Palimpsestos*, de Gerard Genette (1989). El sujeto de la enunciación, vale decir, el escritor empírico, coincidente o no con el narrador del relato (personaje que cuenta la historia), con los marcos y discursos contextuales, es transformado en una enunciación múltiple a cargo del equipo teatral. De la instancia de lectura se pasa a un acontecimiento en el cual se establece un diálogo diferente, silencioso o no, con las y los espectadores. El tiempo de la enunciación es otro, las formas discursivas son diferentes, aunque se trate de un monólogo o un soliloquio. En los ejemplos mencionados, *La persona deprimida*, dirigida y adaptada por Daniel Veronese y *Una*, con dramaturgia y dirección de Giampaolo Samá, las protagonistas son mujeres, a diferencia de los protagonistas en los textos fuente.

- d. La versión de *Potestad*, de Norman Briski, la hemos ubicado dentro del marco de “poética incluida”, en segundo grado. En consonancia con la valoración de Jorge Dubatti sobre los alcances de este tipo de poética, consideramos que “[su estudio] es indispensable para la cabal comprensión de la micropoética y debe ser valorada en su auténtica relevancia como un componente clave” (Dubatti, 2008: 81). En el caso de *Potestad* según la macropoética de Teatro Noh, la reescritura escénica reúne las formas discursivas de la macropoética de Pavlovsky y las propias del Teatro Noh, en favor de una cohesión que recontextualiza y trae al presente la temática de la memoria, el terrorismo de Estado, sus consecuencias, la universalidad de los crímenes de lesa humanidad.

### > **A modo de cierre**

El estudio del presente corpus, aunque breve, nos ha permitido reflexionar sobre varios aspectos que revalorizan las traducciones, adaptaciones y reescrituras, como obras en camino a ser consideradas micropoéticas en segundo grado, dada su calidad artística. El tema, desde ya, requiere mayor profundización dentro del campo de la Poética Comparada pero, hasta el momento, creemos importante destacar las siguientes cualidades a manera de fundamentos:

- Una más abierta comprensión de la materialidad textual de la obra o texto dramático fuente y su contexto. Constituye una instancia de partida y un componente del proceso de construcción del lugar de re-enunciación.
- Las adecuaciones al contexto espacio-temporal del teatro en la actualidad.
- La capacidad innovadora de las y los teatristas, conjuntamente con la recuperación de otras poéticas, por ejemplo, la del Teatro universal, la de los Teatros argentinos y rioplatenses, las tradiciones culturales.
- La producción de conocimiento de las y los artistas a partir de su propia praxis.

El teatro opera en la subjetividad de artistas, técnicos, espectadoras y espectadores, generando cambios en los modos de concebir y habitar el mundo. Es más, modifica y construye otras visiones de mundo. La poésis de las micropoéticas en segundo grado se inscribe dentro de este campo conceptual e irradia hacia el espacio de subjetivación constituido por el teatro.



## Bibliografía

- Chartier, R. (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI y XVII*. Buenos Aires, Eudeba.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2003). *Rizoma. Mil mesetas. Parte I*. Buenos Aires, Octaedro editores.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz, Teatro-liminal. Estudio de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, ATUEL.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires, ATUEL.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, ATUEL.
- Dubatti, J. (2019). *Teatro y Territorialidad. Perspectivas del Teatro y Teatro comparado*. Barcelona, Gedisa.
- Dubatti, J. (2020). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. *En Confabulaciones, Revista de Literatura Argentina*, año 2, núm. 4, pp. 37-45. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2018). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *En Investigación Teatral*, vol. 9, núm. 14. Universidad Veracruzana, México.
- Dubatti, J. (2020). Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. *En Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena*. ENSAD, Lima, Perú.
- García Negroni, Ma.M. (1998). Argumentación y dinámica discursiva. Acerca de la Argumentación en la Lengua. *En Signo y Señal*, pp. 45-72. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- García Negroni, Ma.M. (coord.). (2015). *Sujeto (s), alteridad y polifonía. Acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso*. Buenos Aires, Ampersand.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- Ponce, L. (2002). (ed.). *El Teatro Noh de Japón (2002)*. Buenos Aires, Tsé-tsé teatro
- Sarando, G. (1996). *Dioses, Magos y Marionetas*. Buenos Aires, Vinciguerra.

## Fuentes orales y personales

- Briski, N. (2019). Entrevista personal. Fecha: 11.09.19.

## Fuentes electrónicas

- Calderón, G. (2021). La ambición humana sin exceso es maravillosa. En: [elobrero.es/64924-gabriel-calderon-la-ambicion-humana-sin-exceso-es-maravillosa](http://elobrero.es/64924-gabriel-calderon-la-ambicion-humana-sin-exceso-es-maravillosa). Consulta: 12.11.21.
- Dubatti, J. (2021). Habitación Macbeth. Entrevista a Pompeyo Audivert. En: Canal youtube de Festival Shakespeare de Buenos Aires. Consulta: 7.11.21.
- González, L. y Gómez, J. (2020). Entrevista a Daniel Veronese. En: Conversaciones. Cervantes Online. <https://www.youtube.com>chanel>. Consulta: 7.02.21.
- Gómez, J. (2020). Entrevista a Cristina Banegas. En: Conversaciones. Cervantes Online. <https://www.youtube.com>chanel>. Consulta: julio 2020.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a Blas Arrese Igor y María Ibarlin.. En: Conversaciones. Cervantes Online. <https://www.youtube.com>chanel>. Consulta: julio 2020.

VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo  
"A 50 años de la creación del Instituto"  
**En el 50° aniversario del IAE (marzo 2022)**

Hopkins, C. (2021). Osmar Núñez: Con *Algo de Ricardo* quisimos hablar del actor. En línea: [pagina12.com.ar/369823-osmar-nunez-con-algo-de-ricardo-quisimos-hablar-del-actor](http://pagina12.com.ar/369823-osmar-nunez-con-algo-de-ricardo-quisimos-hablar-del-actor). Consulta: 12.11.21.

Pelicori, I. (s/f). Traducir para la escena. En: [bibliotecaoscarasotta.com.ar/la-mosca-23/traducir-para-la-escena-por-ingrid-pelicori](http://bibliotecaoscarasotta.com.ar/la-mosca-23/traducir-para-la-escena-por-ingrid-pelicori). Consulta: 7.02.21.