

## *La escena de enunciación y las poéticas en obras re-territorializadas*

*CIVITILLO, Susana Mirta / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires – [susanacivitillo@yahoo.com.ar](mailto:susanacivitillo@yahoo.com.ar)*

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: escena de enunciación – contexto – poéticas - micropoéticas*

### » **Resumen**

Uno de los ejes del trabajo de análisis e investigación durante el período marzo 2022-marzo 2023 ha tenido por objeto profundizar algunas cuestiones que conforman las obras traducidas, adaptadas, las reescrituras y versiones de diverso tipo, tanto en la instancia de expectación como en la de lectura de literatura dramática. El otro eje es su estudio dentro del campo de la Poética. En la presente comunicación consideraremos tres temas principales. El primero de ellos es el de la concepción de escena de enunciación y de escena de enunciación teatral. El segundo tema es el del contexto como parte del discurso y no solo considerado en tanto componente socio-cultural que rodea al texto. El contexto hace a la voz, a los tonos del habla, al cuerpo, al gesto, a la zona de los afectos, a la poésis. La tercera cuestión es la relación del nuevo acontecimiento teatral o el texto virtualmente dramático con la Poética, la Poética Comparada, las poéticas y micropoéticas, según el caso. El pasaje de un territorio lingüístico-cultural a otro no es solo un traslado de un idioma a otro, sino un proceso de construcción de poésis en un singular objeto artístico. Una de las bases de dicho proceso radica en centrarse, desde una perspectiva dialógica, en la escena de enunciación de origen y en la/s que llevará/n, individual o colectivamente, al acontecimiento. Esa construcción de poésis resemantiza los sentidos de la obra fuente y genera otros posibles. El análisis de las obras sigue los principios y criterios mencionados a partir de un marco teórico constituido fundamentalmente por los siguientes autores: Peter Brook, Jorge Dubatti, Gilles Deleuze-Félix Guattari y Dominique Maingueneau.

### » **Presentación**

Según lo expresado en líneas anteriores, el presente trabajo reúne algunas reflexiones a partir de experiencias de expectación y de lecturas de obras teatrales traducidas, adaptadas y reescrituras de diverso grado. Reflexiones que intentan elaborar una concepción básica sobre la importancia de este tipo

de obras dada la calidad artística de algunas. No se trata de establecer conceptos rígidos ni universales, pero sí fundamentados en principios y criterios sostenidos por autores del campo teatral y del análisis del discurso. No es el caso aquí discutir si un acontecimiento teatral o una edición de este tipo de dramaturgia es fiel o no al original, si guarda una distancia óptima o no de acuerdo a parámetros solo lingüísticos, entendidos únicamente como una equivalencia entre términos. De hecho, no es esa la perspectiva adoptada. La poésis, la sensibilidad lingüística, la experiencia de expectación y percepción convivial, indican que algo más está en juego, que algo más sucede o debería suceder. El pasaje de un territorio poético-lingüístico-cultural a otro no es solo un traslado de un idioma a otro, sino un proceso de construcción de poésis de un nuevo objeto artístico con singularidad y belleza propias. En ese proceso la obra de origen se resemantiza y resignifica en todas sus dimensiones.

De acuerdo con numerosos trabajos y obras de distintos teatristas y autores, algunos conceptos pueden aportar una visión de mayor amplitud y profundidad. El primero es el de la concepción de escena de enunciación y, en particular, de la escena de enunciación teatral. El segundo tema es el del contexto como parte del discurso y no solo componente socio-cultural que rodea al texto. El contexto hace a la voz, a los tonos del habla, a la modulación, al cuerpo, al gesto, a la zona de los afectos, a la poética. La tercera cuestión es la relación del nuevo acontecimiento teatral o el texto virtualmente dramático con la Poética, la Poética Comparada, las poéticas y micropoéticas, según el caso.

Por qué tomar como uno de los ejes o núcleos la escena de enunciación y, dentro de ella, la escena de enunciación teatral. Porque es necesario desambiguar el concepto, distinguirlo de escena de comunicación y por su importancia en el proceso creador. La escena de enunciación es el lugar, espacio de la subjetividad, desde donde se habla. Al decir de Dominique Maingueneau (1993; 1998; 2004), es el “interior” del enunciado. El enunciado efectivamente dicho es la puesta en discurso del lenguaje. Este es el que constituye la escena de comunicación, estudiada por diversas disciplinas, entre ellas la Semiología, la Semiótica y algunas escuelas de Análisis del Discurso. En el caso del Teatro, si bien hay varios niveles de comunicación, el centro del acontecimiento es la poésis, no aquella. Volviendo a la temática de la escena de enunciación, hablantes, escritoras y escritores, poetas, teatristas, parten de la escena de enunciación, no única, sino inclusiva e incluyente, constitutiva del discurso teatral posterior, a través del devenir de diversos recursos y procedimientos. Desde ese lugar, no siempre totalmente consciente, se trabaja la dramaturgia. La escena de enunciación es la zona, la esfera, de la subjetividad individual o colectiva en la que se macera el texto de la obra, el discurso teatral. Es conceptualizada por Maingueneau de la siguiente manera:

Aprehender una situación de discurso es considerarla también desde ‘el interior’, a través de la situación que la palabra pretende definir, del marco del que la palabra misma hace ostensión en el movimiento

mismo en que ella se despliega. Un texto es en efecto la huella de un discurso en el que la palabra es puesta en escena. (Maingueneau: 2004)

Las traducciones, las adaptaciones y reescrituras re-enuncian el texto-fuente a partir de la propia escena de enunciación con toda su complejidad.

El cuerpo, mejor dicho la corporalidad, la memoria sensible, emotiva, hacen a la escena de enunciación. Se lee, escribe, se crea, se lleva a escena, desde aquella, a su vez conformada por la cultura, las creencias, la visión de mundo, las lecturas y estudios de las y los teatristas, interiorizados o internalizados. Al decir de Pompeyo Audivert, es “habitar el texto”. (Audivert: 2021). Cuando hablamos de traducciones, adaptaciones y reescrituras, hablamos de re-enunciación en un nuevo territorio. Lo expresado en estas líneas fundamenta la perspectiva de considerar las traducciones, adaptaciones y, en especial, las reescrituras, dentro del campo del Teatro Comparado, la Poética en general y las poéticas en particular puesto que las relaciones y vínculos existen aunque no siempre se hagan visibles. Va de suyo establecer diferencias en cuanto a las categorías de pertenencia: las traducciones están ligadas directamente al texto fuente, las adaptaciones poseen rasgos de cierta distancia, las reescrituras adquieren muy frecuentemente un *status* propio. De acuerdo con Jorge Dubatti, “hablar de reescrituras teatrales implica, en primer lugar, hablar de Teatro Comparado”. Más adelante, propone “componer una cartografía de reescrituras” de la dramaturgia universal en el teatro argentino o, siguiendo el concepto de territorialidad, los teatros argentinos (Dubatti: 2018). Lo expresado por el autor destaca la importancia de las reescrituras, temática que es imprescindible reconocer dadas la belleza, la relativa autonomía y originalidad que han adquirido en nuestros teatros.

Retomando las cuestiones del contexto, el cuerpo, la subjetividad, la escena de enunciación está estrechamente unida a la territorialidad. Los conceptos de Jorge Dubatti respecto del Teatro Comparado y los de la Filosofía del Teatro “establecen la fusión del teatro con la territorialidad, el cuerpo y el convivio” y describen cabalmente “la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y de las que se ha nutrido culturalmente” (Dubatti: 2021). Nuestra voz, nuestros gestos, nuestra palabra, están imbuidos de las territorialidades geográfica, histórica, cultural, y podríamos agregar, la territorialidad pluricultural en razón de contenidos globalizados. En otras palabras, de las complejidades del contexto. Así consideradas, las adaptaciones y reescrituras teatrales no son o no deberían ser, una mera actualización superficial de tópicos, recursos, lenguajes, sino que constituyen una apropiación re-contextualizada de poéticas y desde allí construyen la nueva poésis con todo su valor estético. La expectación y la lectura de algunas adaptaciones y reescrituras muestran que las conexiones entre poéticas, por vínculos de proximidad y de mayor o menor distancia respecto de la obra fuente, forman parte constitutiva del nuevo acontecimiento. Es más, la dimensión de las poéticas que lo conforman es el sustrato que le otorga condición artística, lejos de la copia, imitaciones, falsa naturalidad.

Peter Brook, en *El espacio vacío* (2003), relata numerosas experiencias de su trayectoria como director y especialista en la dramaturgia universal, acerca de lenguajes cristalizados, despojados de una genuina comprensión de aquello que se dice. La partes o capítulos de la obra citada traen al presente diferencias entre espectáculos que el autor considera fosilizados, anquilosados, muertos, y aquellos que, por el contrario, poseen fuerza vital en razón de estar compenetrados del aquí y ahora de los sentidos de la obra<sup>1</sup>.

La siguiente cita lo expresa con suma claridad:

Con respecto a Shakespeare oímos o leemos el mismo consejo:

'Interprete lo que está escrito'. Pero ¿qué está escrito? Ciertas claves sobre el papel. Las palabras de Shakespeare son registros de las palabras que él deseaba que se pronunciaran, palabras que surgen como sonidos de labios de la gente, con tono, pausa, ritmo y gesto como parte de su significado. Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo, y se repite dentro del actor. Tal vez ambos son sólo conscientes de las palabras, pero tanto para el autor como luego para el actor la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible. (Brook, 2003: 9-10)

Acerca del texto, la palabra, y por extensión los lenguajes y los recursos escénicos, dice Brook:

La música es un lenguaje relacionado con lo invisible por medio del cual la nada cobra de repente una forma que no puede verse aunque sí percibirse. La declamación no es música, si bien corresponde a algo distinto del discurso corriente [...] No podemos separar la estructura ni el sonido del 'Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca' de Lear de su complejo de significados, ni aislar al 'Monstruo de ingratitud' del mismo Lear sin ver que la brevedad de la línea del verso acentúa de manera tremenda las sílabas. En 'Monstruo de ingratitud' hay un movimiento que traspasa las palabras. La textura del lenguaje se aproxima a las experiencias que Beethoven puso en modelos de sonido; sin embargo, no es música, no puede abstraerse de su sentido. El verso es engañoso. (Brook, 2003: 143-144).

En suma, puede inferirse de estos fragmentos del libro de Brook la importancia de las poéticas en una obra puesto que ellas estructuran la misma en un todo orgánico, una trama dialógica y polisémica.

### › **Escena de enunciación, re-enunciación y Poética Comparada**

La Poética y la Poética Comparada constituyen la base, subyacente o explícita, de las adaptaciones y reescrituras. Insertas en contextos histórico-geográficos, operan dentro de la escena de enunciación de la teatrística o el teatrística a modo de estudio previo, investigaciones sobre el quehacer teatral, lecturas, experiencias de expectación, concepciones de teatro. No son abstracciones sino que operan en zonas de afectación de la subjetividad, en proceso, en devenir, con más o menos conciencia de ello. Es la zona o esfera desde la cual se re-enuncia la obra. La escritura, la producción de dramaturgia en escena, los lenguajes corporales, se motivan, generan, fluyen, desde esa compleja escena que nos nutre a todos los

---

<sup>1</sup> Las cuatro partes del libro, *El teatro mortal*, *El teatro sagrado*, *El teatro tosco*, *El teatro inmediato*, describen rasgos críticos y valorativos del autor sobre numerosos espectáculos del Teatro Universal a los que considera fundamentales en la conformación de un acontecimiento en verdad convivial.

seres humanos. Sucede, se expresa, según veremos, de diversas maneras y a través de distintos caminos. La definición de reescritura de Jorge Dubatti (2018) está precisamente centrada en la entidad poética de los textos puestos en relación:

En este contexto de los estudios teatrales, llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre estos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino.

En un menor grado, algunas adaptaciones participan también de este tipo de intervención. En todos los casos no se trata solo del plano lingüístico o de actuación sino de una intervención que involucra rasgos y componentes de la poética del texto fuente.

Los relatos de artistas sobre los procesos de creación y producción de algunas obras muestran la relación dialógica entre poética-fuente y poética o micropoética de llegada, nueva o reescrita y re-enunciada a partir de la primera. El relato de Pompeyo Audivert sobre la gestación de *Habitación Macbeth* nos acerca a la escena de enunciación propia, el “interior” del discurso teatral en ese proceso, a su formación, lecturas, estudio de diversas traducciones, y decisiones que lo llevaron a dar forma re-territorializada al espectáculo, re-enunciación de la tragedia shakespereana. Cuenta Pompeyo que concibió y fue creando la pieza mientras caminaba por la playa de Mar del Sur en tiempos de pandemia, información sumamente importante para el modo en que Audivert re-interpreta la obra de Shakespeare. El título y la estructura de la obra remiten a un mundo interno, el de Macbeth en un contexto donde convive con otros personajes. El título remite también a una zona menos consciente o, a veces, no consciente, desde la cual se percibe el mundo, se lo comprende, se lo habita y se habla de él. Habitan allí miedos, percepciones, fantasmas, acallados pero con algún tipo de presencia. De alguna manera, es ya una re-interpretación de la tragedia shakespereana. En una entrevista llevada a cabo dentro del marco del Festival Shakespeare de Buenos Aires el 12 de abril de 2021, el dramaturgo, director y actor, se refiere a lo “poético de la habitación más allá del cuarto”, al hecho de “que estamos habitados en términos de significaciones”. La metáfora de la habitación impregna un microcosmos dramático en una nueva geografía poética, conformado por la actuación de Audivert actor a cargo de todos los personajes, sus movimientos y modulaciones de la voz, conjuntamente con la disposición de los objetos, las luces, la música en vivo, los desplazamientos en un espacio escénico casi despojado,

En diversas entrevistas, Audivert destaca la relevancia del artificio teatral, develado en el recorrido de las escenas, nombra la “máquina compositiva”, lo “mediúmnico” del actor, las características del actor rioplatense, la tradición del circo criollo, el grotesco y el sainete propios de las expresiones teatrales y teatros de esta región cultural (Audivert 2021). Como teatrista compenetrado de estas poéticas, retoma algunos de sus rasgos y los re-crea, de manera diferenciada, en la construcción de los personajes de las

*Brujas*, de *Banquo* y, en cierta medida del ayudante de escena (que es él mismo), como cita intertextual de *Clov*, personaje de *Final de partida*, de Samuel Beckett. En las secuencias y personajes de alta densidad trágica el procedimiento se basa en la tradición más clásica del teatro universal. La cualidad de la esfera más sensible, lo “mediúmnico”, atraviesa estas escenas con mayor intensidad dramática. Respecto de la reescritura verbal propiamente dicha, puede decirse que sin apegarse al texto-fuente, transmite la profundidad del mismo desde su condición trágica, no exenta de ambigüedades, con la cadencia y musicalidad de origen reelaboradas poéticamente en un registro del español vigente en nuestros días. Los deslizamientos entre verso y prosa fluyen con naturalidad dentro del microcosmos teatral a la manera de la escena isabelina reinterpretada.

Las políticas de la diferencia nos llevan a reflexionar acerca de los vínculos entre la poética isabelina y la micropoética de Audivert en *Habitación Macbeth* y, por otro lado, a apreciar las zonas de contacto entre ambas. Una cuestión que problematiza la poética shakespeareana con vistas a evitar conceptualizaciones cristalizadas, generalmente transmitidas por ediciones y versiones traducidas o re-traducidas con limitados conocimientos del contexto y de la materialidad de los textos disponibles. Recordemos que no existen manuscritos de Shakespeare-autor-poeta-dramaturgo sino que disponemos de registros y copias retomadas de las presentaciones de las obras por actores o asistentes y recopiladas por investigaciones de distintos autores. Shakespeare no era un académico ni un hombre de letras, era un teatrante que creaba teatro, los textos circulaban de variadas maneras. De manera que esto ya permite pensar en las muy probables modificaciones y alteraciones de entonces. Las censuras posteriores llevadas a cabo por razones políticas incluyeron supresiones y cambios, por ejemplo, en finales de las piezas. Pueden citarse distintos tipos de censura, tales como los del período del Protectorado de Cromwell (1653-1658), los de años previos, signados por el Puritanismo, período durante el cual se operó el cierre de los teatros, situación modificada en parte por la posterior Restauración de la monarquía en 1660. A partir de la misma se restableció el Anglicanismo ortodoxo y se autorizó la reapertura de los teatros. Las restricciones culturales y religiosas de la denominada época victoriana (1837-1901) también afectaron la obra de Shakespeare. Entonces, cabe preguntarse si puede hablarse de un único texto-fuente. La respuesta es que no. Las reescrituras no se encuentran en la relación de uno a uno, sino en una relación de multiplicidad dialógica centrada, sí, en una obra-fuente sostenida por fundamentos que reconozcan su condición como tal, habida cuenta de los movimientos que la llevaron hasta ese punto.

La investigación y la crítica especializada, fundamentadas en el estudio documental, definen las constantes y rasgos predominantes en las obras de Shakespeare. Dichas constantes las inscriben dentro de la Poética isabelino-jacobina pero con procedimientos, personajes, recursos morfológicos y lenguajes, sustancialmente dotados de una entidad propia del dramaturgo. El universo shakespeareano constituye

una poética singular sostenida en el tiempo. Para el caso de *Habitación Macbeth* es pertinente nombrar algunas de las características con las que la reescritura establece relaciones:

- El teatro de Shakespeare, especialmente el de las primeras etapas, estaba destinado a públicos de conformación heterogénea, de diversa procedencia social.
- El espacio escénico era casi despojado en su concepción, sin telones ni escenografía pintada ni decorados.
- Las tramas de las obras generalmente incluían una principal y una secundaria: la primera sobre historias de personajes pertenecientes a la nobleza y la segunda sobre personajes de clases populares.
- La lengua empleada, el inglés estabilizado del período denominado Modern English, reproduce el habla culta de los siglos xvi y xvii de las clases altas y el habla de las clases populares. Habla que, se entiende, es la lengua literaria y teatral.
- La inclusión del personaje bufón o *clown* con relevancia de sentidos.
- En el universo shakespereano coexisten los seres sobrenaturales, feéricos, junto a los humanos, como un modo de incorporar las culturas celta y anglo-sajona y, a la vez, dar lugar escénico a niveles de la subjetividad no conocidos en tanto tales.
- Inclusión de historias y personajes que traen a la escena cuestiones de género que no subvierten el sistema social sino que las situaciones de conflicto representadas son resueltas según las normas de época.

Pompeyo Audivert relee y reinterpreta la obra *Macbeth* y la poética shakespeareana a la luz de un orden metafórico develador de otro orden, el de lo invisible o invisibilizado de las subjetividades involucradas en la tragedia. Shakespeare construye magníficos versos que exponen las entrañas de los personajes, se vale de brujas, conjuros y fantasmas para mostrar el deseo, las obsesiones, la venganza. *Habitación Macbeth* re-territorializa ese universo atravesado por la cultura de los siglos xvi y xvii en un nuevo microcosmos a partir de claves interpretativas de las escenas de enunciación y los contextos. Audivert reescribe no solo la historia, las acciones, los componentes temáticos. Su micropoética re-territorializa:

- La dramaturgia y estructuración de las escenas, con una singular ilación que a la vez permite diferenciarlas.
- La actuación, distanciada del teatro isabelino pero recreada a partir de los sentidos de la obra fuente conjuntamente con las poéticas del teatro rioplatense.
- El re-diseño de escenario, luces y música, no ornamental sino constitutivo.
- *Habitación Macbeth* resemantiza en el presente la obra de origen. El nuevo acontecimiento dice de varias maneras “esto es teatro”, pero no es solo teatro, algo de esto sucede fuera de la escena.

Por razones de tiempo y espacio disponibles no se han tratado otras reescrituras pero corresponde destacar que existen numerosos ejemplos en los teatros argentinos contemporáneos. Las reescrituras se reapropian del lugar o escena de enunciación de origen en un recorrido situado en otros contextos socio-culturales, con otras coordenadas histórico-geográficas. Las obras se re-enuncian a través de un recorrido poético y poético en un nuevo acontecimiento con entidad e identidad propias. En ese sentido, adquieren relativa autonomía y originalidad.

El proceso de trabajo de una reescritura implica una alta exigencia. Implica transitar lo sutil, los ritmos y cadencias, la respiración de un texto, aspectos que no se encuentran en la superficie o a primera vista. Implica transitar lo “tosco”, es decir, indagar en esas zonas rugosas o ríspidas, aquello que Peter Brook describe como verdaderamente dramático y no edulcorado. Las escenas de enunciación y re-enunciación tienen que ver con afinar el oído, despertar la sensibilidad, crear espacios de placer, escribir, corregir, descartar si cabe. Reescribir implica adentrarse en el profundo mar de las poéticas. Aun así, el nuevo territorio no es un constructo acabado, cerrado, por el contrario, es inestable. Sin embargo, la profusión de muchas reescrituras de clásicos y su belleza estética hacen a la vigencia de los mismos en el conocimiento de las y los espectadores.

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

Las reescrituras consideradas dentro de la perspectiva de la Poética Comparada nos llevan a reflexionar sobre las diferencias, los puntos de contacto, las interrelaciones, múltiples y dialógicas, en varios sentidos:

- La Poética Comparada posibilita zonas de encuentro en las poéticas involucradas sin entrar en posiciones valorativas respecto de los modelos canonizados.
- Los nuevos territorios y el nuevo contexto apuntan a las políticas de la diferencia en tanto revalorización de las culturas regionales. Por consiguiente, ciertas reescrituras podrían ser consideradas decolonialistas sin demérito de las obras-fuente.
- Las zonas de subjetivación del Teatro se resemantizan en la nueva poésis del acontecimiento.
- El campo constituido por la otredad es parte de la dimensión ética y dialógica del discurso y del Teatro (Bajtín: 1999).

Se conforma de este modo un vasto campo de investigación con interrogantes abiertos acerca de un posible corpus de reescrituras de clásicos, sus categorías según grados de intervención, y otros aspectos a tener en cuenta. Muy deseable es la construcción de una Cartografía que contemple con amplitud la presencia de este tipo de obras, tanto las destinadas a la escena como a la edición de literatura dramática.



## Bibliografía

- \_\_\_\_\_ (2020). Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral. En: *Confabulaciones, Revista de Literatura Argentina*, año 2, núm. 4, pp.37-45. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Teatro-matriz-Teatro-liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires, ATUEL
- \_\_\_\_\_ (2019). *Teatro y Territorialidad. Perspectivas del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México, Siglo xxi editores.
- Brook, P. (2003). *El espacio vacío*. Trad. de Ramón Gil Novales (1986). Buenos Aires, Octaedro editores.
- Burgess, A. (1974; 1993). Chronological Table. En: *English Literature*. England, Longman Group UK Ltd.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). Escena de enunciación. La metáfora teatral. Las tres escenas. En: *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Chartier, R. (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI y XVII*. Trad. de Victor Goldstein. Buenos Aires, Eudeba.
- Deleuze, G.- Guattari, R. (2003). *Rizoma. Mil Mesetas – Parte I*. México, Octaedro editores.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, J. (2018). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. En: *Investigación Teatral. Revista de Artes escénicas y performatividad*, Vol. 9, Núm. 14, versión digital.
- Maingueneau, D. (2004). Situación de enunciación. ¿Situación de enunciación o situación de comunicación? En: *Université Paris XII*, ISSN 1666-3519, Año 3, Núm. 5
- Shakespeare, W. (1989). *Macbeth*. New Swan Shakespeare. Reino Unido, Inglaterra, Longman Group Ltd.

## Fuentes electrónicas

- Audivert, P. (s/f). *Habitación Macbeth*. Trailer del *Teatro La Comedia*, Rosario. En: Facebook. Visionado: setiembre-octubre de 2022
- Dubatti, J. (2021). Entrevista a Pompeyo Audivert: *Habitación Macbeth*. En: Festival Shakespeare de Buenos Aires. En: youtube.com. Consultas: 7.11.21; 20.10.22.