

# *Territorialidad y producción de poésis en las reescrituras teatrales*

CIVITILLO, Susana Mirta / *Pertenencia institucional: Instituto de Artes del Espectáculo, FF.y L, UBA – [susanacivillo@yahoo.com.ar](mailto:susanacivillo@yahoo.com.ar)*

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: poésis - poietés - territorialidad - re-enunciación*

## > **Resumen**

La producción de poésis, como acción de crear y de objeto creado, en las reescrituras teatrales constituye, dada su importancia dentro de la Poética Comparada, el objeto del presente trabajo. La territorialidad de la obra fuente posee principios constructivos, formas, cadencias, ritmos, constitutivos de su devenir poético, el que, a través de los procesos de reterritorialización produce nueva poésis. Las políticas de la diferencia, en términos de Jorge Dubatti (2018: 2020), en diálogo cultural con la territorialidad, generan en algunos casos poéticas de notable singularidad. El lugar de re-enunciación, distanciado del texto dramático de partida, nos lleva al lugar del poietés, al del hacer dramático. Según Aristóteles, el poietés es el fabricante de objetos manuales, el que compone versos, el poeta. En Teatro es el dramaturgo/poeta que compone, conjuntamente con el equipo participante de la puesta, un nuevo acontecimiento en otro territorio. Dentro del marco de esta presentación, nos referiremos al concepto de reescritura en sentido amplio, es decir, no solo al pasaje de una lengua a otra o a posibles adaptaciones/derivadas sino al acontecimiento que incluye el lenguaje verbal y corporal, los ritmos y cadencias del nuevo texto, la conformación del espacio escénico, la iluminación, la música, componentes todos del discurso reterritorializado.

A partir de estos criterios, se analizarán las siguientes obras: *Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert, reescritura de *Macbeth*, de William Shakespeare, estrenada en 2021 y *Algo de Ricardo*, del dramaturgo uruguayo Gabriel Calderón, versión libre de *Ricardo III*, del dramaturgo inglés, puesta de 2021.

## **Presentación**

La producción de poésis, definida como acción de crear y como objeto creado, en las reescrituras teatrales constituye el objeto del presente trabajo. Nos proponemos tratar algunos temas y aspectos relacionados con la importancia que ella posee dentro de la Poética Comparada. La territorialidad de una obra posee

conjuntamente con su tónica, principios constructivos, formas, cadencias, ritmos propios de su devenir poético situado y contextualizado. A través de diversos procesos de creación, la obra se reterritorializa, produce nueva poésis, y en algunos casos, crea poéticas de notable singularidad. En primer lugar, nos referiremos a qué entendemos por poésis dentro del marco de esta presentación y a la conceptualización de algunas reescrituras. En segundo lugar, hablaremos de dos obras que proceden de textos dramáticos fuente de William Shakespeare: *Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert, reescritura de *Macbeth* y *Algo de Ricardo*, del dramaturgo uruguayo Gabriel Calderón, creada a partir de *Ricardo III*. Ambos acontecimientos son diferentes en cuanto a su concepción y poéticas.

### › **Poésis, territorialidad, re-enunciación**

La definición de poésis es retomada y re-elaborada por Jorge Dubatti en *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, a partir de la *Poética* de Aristóteles. El autor la conceptualiza de la siguiente manera: “fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte” e “incluye en su concepto de poésis la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la creación artística y los objetos artísticos en general” (2008: 30-48). El autor más adelante agrega:

El término involucra tanto la *acción de crear* – la fabricación – como el *objeto creado* – lo fabricado. Por eso preferimos traducir poésis como producción, porque la palabra, a la vez que liberada de la marca cristiana de ‘creación’, encierra los dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho”.

La poésis, en tanto proceso de producción, se produce en el teatro a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, en el cronotopo cotidiano. El origen y el medio de la poésis teatral es la *acción corporal in vivo* (2008: 30-48).

La poésis del acontecimiento teatral propiamente dicho es construida por actores y actrices, es presencial, convivial, independientemente de que pueda haber en escena elementos tecnológicos. Por otra parte, la *Poética* de Aristóteles trata como constitutivas de la obra de arte, la armonía, el lenguaje, el ritmo, la métrica, componentes, los cuales, de acuerdo con nuestra concepción, son reterritorializados en las reescrituras (*Poética*, 1447 a; 1447 b; 1448 a II).

De acuerdo con lo planteado por Jorge Dubatti, en “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”, de la Revista *Confabulaciones*, la reescritura se profundiza cuando “los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos”. La temática nos lleva a considerar las *políticas de la diferencia* y los tipos de reescritura dentro de la Poética Comparada que surgen a partir de aquellas, conceptualización retomada también del autor. Desde nuestra perspectiva, se construye en ese proceso el lugar de re-enunciación. Dicho de otro modo, se reescribe desde la zona poética del

dramaturgo o dramaturga. Siguiendo la línea aristotélica, el *poietés* es el fabricante de objetos manuales, el que compone versos, el poeta. En Teatro, es el dramaturgo/poeta que compone, individual o grupalmente, un acontecimiento original en un territorio o de reescritura en un nuevo territorio y contexto. Uno de los tipos descritos en el artículo citado es el de “la reescritura verbal y no-verbal de los textos pre-escénicos (texto-fuente, traducción o adaptación) en el acontecimiento teatral por dinámicas inmanentes al acontecimiento” (2020: 40-41). Las obras elegidas para la presentación poseen rasgos, por sus formas y principios constructivos, de este tipo. Aun más, en el caso de *Algo de Ricardo*, de Gabriel Calderón, el texto puede ser considerado una versión que conforma una nueva obra.

Re-enunciación es la acción de crear un nuevo acontecimiento. Según la definición del lingüista Émile Benveniste, enunciación es “la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización” (1974: 80); enunciado es aquello que se dice efectivamente. En Teatro, la enunciación construye un acontecimiento poético, complejo y múltiple, a través de los lenguajes artísticos. Por lo tanto, cuando hablamos de re-enunciación, nos referimos a la producción de un nuevo objeto poético a partir de un texto fuente o de partida, un acontecimiento otro, proceso dentro del cual se conjugan diversos procesos dialógicos, dialécticos, estéticos, contextuales. Dicho proceso involucra varias zonas de la subjetividad del artista/teatrista. Las reescrituras no solo involucran cambios temáticos, argumentales, adaptaciones al nuevo contexto, sino que pueden modificar la estructura dramática, incorporar otros lenguajes teatrales, ritmos, modulaciones, musicalidad, territorializar el trabajo de la dirección de actrices, actores y técnicos, situarse total o parcialmente en una esfera de liminalidad. La producción de la nueva poíesis reconstruye sentidos, dimensiones metafóricas y extiende sus alcances, como en los casos de *Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert y *Algo de Ricardo*, de Gabriel Calderón.

Territorialidad, re-enunciación y producción de poíesis conforman un campo de estrechas interrelaciones. Nuestra perspectiva de estudio y análisis se fundamenta en algunos conceptos básicos sobre el discurso en general y el discurso teatral en particular. El marco teórico constituido por una conceptualización del dialogismo y de polifonía nos permite una visión más abarcativa del acontecimiento. El dialogismo según Mijail Bajtin (1999) abre las fronteras de la lengua a los componentes sociales, históricos, a los provenientes de la cultura popular y la fiesta en la plaza pública. Los considera constitutivos de la lengua, de aquello que se dice. Es el enunciado, no la oración, el que genera emoción, expresividad, intencionalidad. Es el que recoge ecos, reflejos, marcos contextuales, otros discursos. En el acontecimiento teatral en general y, en las obras arriba citadas en particular, considerar estas propiedades nos resulta clave puesto que son obras traducidas, procedentes de un contexto radicalmente diferente de los contextos de los teatros argentinos y del uruguayo. Por otra parte, las teorías polifónica y enunciativa de la lengua despliegan los sistemas de interrelaciones que operan en los contextos culturales

conjuntamente con los sistemas metafóricos y simbólicos, las modalidades de los hablantes, los discursos referidos, las alusiones, citas, las diversas formas de intertextualidad, la ironía, la negación. Son marcas, huellas, que nos acercan a la polifonía del enunciado y al lugar de enunciación, es decir, al nivel del discurso propiamente dicho, tanto al de la obra de origen, como al de la obra traducida, al de la reescritura o versión libre. Ello ocurre en los diversos niveles y campos de la obra teatral, no únicamente en el lenguaje verbal. El discurso teatral es conformado por los múltiples lenguajes del acontecimiento, por lo tanto, la enunciación es múltiple, no es la del autor, director o de actuación por separado. Tampoco es una sumatoria o una resultante, es la dimensión poética globalmente construida. Según nuestra perspectiva, es la que puede construir micropoéticas si pensamos el acontecimiento como un universo dotado de una apropiación del texto fuente con marcas de originalidad.

*Habitación Macbeth*, de Pompeyo Audivert, es una reescritura de la obra de William Shakespeare, probablemente escrita en 1606 y publicada en 1623<sup>1</sup>. El contexto isabelino-jacobino de producción de la obra *Macbeth* es el de la ficción dramática, no es el de la temporalidad histórica ni el de la espacialidad geográfica de los hechos relatados. Una de las fuentes de Shakespeare, *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, de Raphael Holinshed (s/f), ubica a un *Macbeth* en Escocia aproximadamente a mediados del siglo XI. Pero, en verdad, no existen evidencias acerca de la historicidad de aquello que se cuenta. Más aun, de acuerdo con estudios e investigación académica por parte de especialistas, uno de los procedimientos habituales del trabajo teatral de Shakespeare se basaba en historias, relatos, poemas, otras obras, que circulaban por entonces o que él mismo había conocido a través de distintos medios. Entonces, el contexto de producción de la dramaturgia es el que posee las características constitutivas de la poética del teatro isabelino, no así el relato que suele pertenecer a una temporalidad anterior y a una geografía distante. No obstante, subyace a las obras de Shakespeare una crítica a cuestiones de la sucesión al trono y al uso del poder.

La reescritura de Pompeyo Audivert fue estrenada en el Centro Cultural de la Cooperación el 28 de marzo de 2021, e interrumpida durante un tiempo por las restricciones sanitarias. Posteriormente, luego del levantamiento de las mismas, reinició funciones en la sala Solidaridad del mencionado teatro. No consideramos esta obra como un espectáculo unipersonal sino como la re-enunciación del drama shakespeariano en un acontecimiento teatral a cargo de un solo actor. Audivert construye, a través de su propia actuación, un microcosmos dentro del cual conviven los personajes de las *Brujas*, *Banquo*, *Macbeth* y *Lady Macbeth*. El título remite a un mundo interno, o mejor dicho, a la zona desde la cual se percibe el mundo, se lo comprende, se lo habita y se habla de él. Remite también a una zona menos consciente o, a veces, no consciente, donde habitan, valga la redundancia, fantasmas, miedos,

---

<sup>1</sup> Existen datos sobre referencias a la inclusión de un *Macbeth* en obras anteriores del dramaturgo. En cuanto a la fecha, 1606, se la asocia por algunos pasajes del texto al reinado de James I. (Lott, B. ed.. 1989)

percepciones, acallados pero presentes. Es una esfera de profunda importancia en el trabajo de escritura y creación artística. El dramaturgo, en una entrevista realizada por el Festival Shakespeare de Buenos Aires, el 12 de abril de 2021, se refiere a lo “poético de la habitación más allá del cuarto”, al hecho de “que estamos habitados en términos de significaciones” y que “el texto debe ser habitado”. Lo expresado por Pompeyo constituye una síntesis de qué es la enunciación, cómo opera en el trabajo poético y da lugar a la re-enunciación.

La metáfora de la *Habitación* impregna el microcosmos construido por el cuerpo del actor, la palabra, las modulaciones de la voz, el espacio escénico, la música, los objetos, las luces. Audivert es el dramaturgo, director y único actor. En diversas entrevistas, destaca la importancia del artificio teatral, “la máquina compositiva”, lo “mediúmnico” del actor y las características propias del actor rioplatense, la tradición del circo criollo, el grotesco y el sainete. Retoma estas tradiciones y poéticas en la construcción de los personajes de las *Brujas*, de *Banquo* y, en cierta medida del “ayudante de escena” (que es él mismo), creado a partir del personaje *Clov*, de *Final de partida*, de Samuel Beckett. La cualidad de la esfera más sensible, lo “mediúmnico”, lo atraviesa con mayor intensidad en la construcción de secuencias y personajes de alta densidad trágica. Desde la perspectiva que proponemos, la obra, territorializada en el contexto del teatro isabelino-jacobino, se des-territorializa y vuelve a reterritorializarse mediante una micropoética que incorpora los componentes mencionados. Podemos distinguir en ella cuatro planos y dimensiones principales:

- la dramaturgia, la dirección y actuación de Pompeyo que pone en marcha la máquina teatral;
- la música en vivo, a cargo del chelista Claudio Peña;
- el espacio escénico recreado por intertextualidad como el no-lugar de Beckett, según las palabras de Pompeyo; nuestra hipótesis es que constituye un *atopos* “como lugar del no-lugar” (Breyer, 2005), para dar lugar al fluir poético;
- los desplazamientos de Pompeyo-actor como el asistente o ayudante de escena que contribuyen a la ilación narrativa.

Estas dimensiones constituyen, conjuntamente con la concepción de Teatro de Pompeyo Audivert, la matriz generadora de la poésis reterritorializada de *Habitación Macbeth*.

Otro de los aspectos muy notables es el trabajo de la reescritura verbal propiamente dicha. Sin apearse al texto fuente, devela la profundidad del mismo. La siguiente cita, extractada de la Introducción a la versión editada de *Macbeth*, contribuye a la comprensión de las características de la obra:

*Macbeth* es una de las obras más tardías de Shakespeare y muestra una gran libertad en la organización de las líneas; sus obras más tempranas, por el contrario, son mucho más regulares en la métrica.

[...] El empleo poético del lenguaje se caracteriza por las imágenes, las cuales agregan a los enunciados comunes diferentes visiones, aunque, a la vez, similares en algunos aspectos. [...] Las imágenes pueden estar expresadas en el uso de comparaciones o metáforas (Lott, B. ed.1989) [La traducción es nuestra].

Podemos decir que Pompeyo habita el texto desde su condición trágica, no exenta de ambigüedades, desde la imagería de Shakespeare, con la cadencia y musicalidad del texto fuente reelaboradas en el nuevo texto. Presenta las paradojas de fidelidad sin literalidad, de vigencia en el contexto actual sin desconocer el contexto de origen, de inserción en las poéticas rioplatenses sin olvidar la poética del teatro isabelino y universal.

Las *políticas de la diferencia* en las reescrituras y en la re-enunciación pueden operar, tensar e intervenir un texto fuente sustancialmente, modificar sus cualidades, propiedades, sistemas metafórico y simbólico, produciendo nuevos sentidos. Jorge Dubatti (2020:40-41) las define así: “A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta diferencias, incluso radical autonomía”. Es el caso de *Algo de Ricardo*, de Gabriel Calderón. Nuestra perspectiva es ubicarla dentro de este espacio. El dramaturgo parte de la obra *Ricardo III*, de William Shakespeare, escrita probablemente entre 1591 y 1592/94 y publicada en 1597. No se ha encontrado evidencia de fecha cierta del estreno. Gabriel Calderón crea un nuevo texto dramático-escénico sobre la base de la obra shakespeariana con cambios sustanciales, según veremos en los párrafos subsiguientes. Por otra parte, la versión presentada en Buenos Aires implica también otra territorialización, la del teatro uruguayo al teatro independiente porteño.

Calderón es un reconocido dramaturgo, director y actor, uruguayo, con una importante carrera internacional. Es integrante de la Compañía COMLOT y ha sido designado Director de la Comedia Nacional Uruguaya a partir de 2022. El título original de su obra es *Historia de un jabalí o Algo de Ricardo*. ¿Por qué “jabalí”? Porque la cabeza del animal formaba parte de la heráldica oficial de Ricardo III como personaje histórico. Desde el punto de vista teatral, la imagen aludida en el título, jabalí o cerdo salvaje, *wild boar* en inglés, posee múltiples resonancias. La historia relatada en el texto-fuente transcurre durante la denominada Guerra de las Rosas, entre la Casa York y la Casa Lancaster (1455-1487), es decir, transcurre en una temporalidad anterior al contexto de escritura. Ricardo III, de la Casa York, sucedió en el trono a su hermano Eduardo IV entre 1483 y 1485 y se lo consideró responsable de la prisión y muerte de sus sobrinos, herederos legítimos del primero. Ricardo III fue muerto en la batalla de Bosworth en 1485. La obra de Shakespeare no es documental, recoge hechos del período y construye a un *Ricardo* impiadoso y cruel con quienes considera rivales o enemigos, con *Lady Anne* y *Lady Margaret*, esposas por

las conveniencias que acarrea el acceso al trono. Gabriel Calderón, en una entrevista publicada por el periódico *El Obrero* el 15 de abril de 2021, expresa que cuenta la historia de *Ricardo III* “a través de un actor que lleva toda la vida haciendo papeles secundarios y piensa que merece esta oportunidad [la de representar el protagonista]”. Sobre la relación entre el personaje del actor y el de *Ricardo III*, agrega que en el proceso surgieron afinidades: “Ambos son ambiciosos, tienen maldad, ansias de poder, mucho resentimiento y mucha envidia” (s/d 2021). Es una obra teatral para un solo actor, no un espectáculo unipersonal.

En Buenos Aires, la pieza de Calderón ha sido titulada como *Algo de Ricardo*, sin la mención a *Historia de un jabalí*, según la primera parte del nombre original. Fue estrenada en el Teatro La Carpintería en 2020, poco antes del inicio de las restricciones sanitarias debidas a la pandemia de coronavirus. Las funciones presenciales han sido retomadas en dicho teatro a partir del levantamiento de las mismas. La dirección es de Mónica Benavídez y la actuación está a cargo de Osmar Núñez. Hemos considerado, de manera similar al caso anterior, los siguientes planos y dimensiones principales:

- la trama que se va tejiendo entre las ambiciones y deseos del actor protagonista y su asociación e identificación con lo propio de *Ricardo III*;
- la discursividad verbal, corporal, los desplazamientos del actor; las citas y referencias intertextuales;
- la construcción de los contextos a través de la conformación del espacio escénico, el vestuario;
- los pasajes entre las distintas temporalidades: la representación del texto fuente y la del actor y el teatro actual.

La trama de *Algo de Ricardo* entrelaza tópicos del *Ricardo III* de Shakespeare con aquello que sucede en la subjetividad de un actor que aspira a obtener el rol protagónico en una puesta de la obra y el cargo de director de la compañía. El personaje/actor de la ficción es ambicioso, egocéntrico, mordaz en las críticas hacia sus compañeros y compañeras, avanza sin escrúpulos hacia su meta. Osmar Núñez, en la entrevista llevada a cabo por Cecilia Hopkins y publicada en *Página 12* el 12 de noviembre de 2021, lo sintetiza así: “el actor conspira desde las sombras, en total soledad, como *Ricardo*”. Las interrelaciones entre el texto de partida y el de la reescritura se centran en una especie de identificación entre ambos. En largos parlamentos dichos en soledad o frente a quienes lo rodean, *Ricardo III*, se autodescribe o expresa sus verdaderos deseos de alcanzar la corona por cualquier medio. Por su parte, la dramaturgia de la reescritura entrama y despliega pasajes de la obra-fuente con los parlamentos del personaje/actor en el mismo sentido. La dirección de Mónica Benavídez apunta a crear en escena una poética en la que los pasajes de una a otra situación dramática no transcurran en espacios o tiempos paralelos sino que el *Algo*

*de Ricardo* del título muestra una fusión constitutiva entre ambos personajes. Ese “algo” se acentúa con el empleo del propio nombre del actor real, Osmar, en el rol del personaje/actor. Dicho de otro modo, se fusionan y, a través de ese recurso, se apunta a cierta generalización, uno de nosotros o una de nosotras puede tener “algo” de la ambición desmedida de *Ricardo*. A la vez, se marca que se trata de un juego teatral. Sobre el particular, Osmar Núñez dice en la entrevista citada: “me gusta prestarme a que alguien se inquiete con todo lo negativo que tiene este actor, a quien le parece que todo vale si sirve para conseguir lo que desea”.

La discursividad teatral se estructura sobre la base de la unidad entre el cuerpo, la palabra, los movimientos, el desplazarse en el espacio como una coreografía que “habla” de zonas de la subjetividad del personaje y de zonas de pasaje de citas de *Ricardo III* a aquello que piensa y siente el personaje. Los materiales y objetos escenográficos son parte del discurso que se mueve en continuidad entre dos temporalidades: el contexto medieval reconstruido con maderas, sogas, hierros y el correspondiente a la contemporaneidad, representado por el celular, los parlantes, un catalejo de utilería, entre otros elementos. El humor y la ironía conforman la discursividad de manera constitutiva conjuntamente con las citas intertextuales de *Hamlet* y *Macbeth*.

La poíesis de *Algo de Ricardo* extiende los alcances de la metáfora hacia el mundo del teatro y hacia la esfera social en el sentido de lo ya dicho sobre la ambición sin límites, el empleo de cualquier medio para alcanzar una meta, el resentimiento, la envidia, la crueldad con otros y otras, la falta de reconocimiento de las culpas.

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

Reescribir una obra de teatro implica atravesar un complejo proceso artístico dentro del cual la o el teatrista se apropian del texto dramático fuente pero lo hacen desde un lugar diferente, el propio, vale decir, desde su lugar de enunciación situado en otro contexto histórico, geográfico y social. Se reapropian de aquel en el recorrido del trabajo poético, en el trabajo como poietés. Reescribir, reenunciar, es producir un nuevo acontecimiento teatral, por lo tanto, nueva poíesis.

El nuevo acontecimiento, al reterritorializar el texto de partida, abre otros sentidos, amplía el orden metafórico, produce nuevas micropoéticas o poéticas con una originalidad también territorializada. *Habitación Macbeth*, con una singular apropiación de la poética isabelina, recupera tradiciones y poéticas del teatro o los teatros rioplatense/s. *Algo de Ricardo* reescribe el *Ricardo III* de Shakespeare a través de una poíesis que habla de un actor y del mundo del teatro con fuerte sentido crítico a través de citas de la obra fuente entramadas con una visión del contexto actual. Las de Pompeyo Audivert y Gabriel Calderón



son reescrituras con diferencias sustanciales respecto de las obras-fuente, con una alta resemantización artística. Desde nuestra perspectiva, puede decirse que en ambos casos se trata de producción de micropoéticas o de inscripciones en poéticas compartidas por espacios teatrales de la contemporaneidad.

## Bibliografía

- Aristóteles (s/f.). *Poética*. Caps. I, 1447 a; 1447 b; II 1448 a; III 1448 b. Buenos Aires, Santiago Rueda Ediciones.
- Bajtín, M. (1999; {1982}). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente*. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Charadeau, P y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa.
- Shakespeare, W. (1989). *Macbeth*. New Swan Shakespeare. England, Longman Group Ltd.

## Artículos en revistas y periódicos

- Dubatti, J. (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.
- Gómez, L. (2021). Habitación Macbeth, un cuerpo lleno de fantasmas. En: *Página 12*, 5 de abril de 2021.

## Fuentes electrónicas

- Calderón, G. (2021). La ambición humana sin exceso es maravillosa. En: [elobrero.es/cultura/64924/gabriel-calderon-la-ambición-humana-sin-exceso-es-maravillosa](http://elobrero.es/cultura/64924/gabriel-calderon-la-ambición-humana-sin-exceso-es-maravillosa). Consulta: 12.11.21.
- Dubatti, J. (2021). Habitación Macbeth. Entrevista a Pompeyo Audivert. En: Festival Shakespeare de Buenos Aires, Argentina. [Youtube.com/watch?v=fAk7bplrdVg](https://www.youtube.com/watch?v=fAk7bplrdVg). Consulta: 7.11.21.
- Hopkins, C. (2021). Osmar Núñez: Con *Algo de Ricardo* quisimos hablar del actor. En: [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.
- Shakespeare, W. *Richard III*. En: [richardiii\\_pdf\\_Folger Shakespeare](#).