

Hacia una cartografía posible de la propia investigación: preguntas sobre el estudio de reescrituras en la dramaturgia contemporánea

PAZ SENA, Leticia / SeCyT, UNC - leti.paz.sena@gmail.com

Eje: XXV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado -Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: investigación teatral – dramaturgia - reescritura*

› **Resumen**

Investigar prácticas reescriturales en la dramaturgia contemporánea implica zambullirse en una zona de preguntas que pueden resultar mojones epistemológicos en el ámbito de los estudios teatrales, ya sea porque se actualizan debates de profundo desarrollo o porque se inauguran algunos problemas particulares que pueden tener ecos en otras indagaciones afines. Es interesante observar cómo el propio objeto y la consecuente tarea de construcción del corpus invitan a realizarse preguntas metacríticas que se proyectan en las metodologías, en las cartografías teóricas trazadas, en la consideración del lugar de quien investiga y en el cruce disciplinar. Este trabajo se propone, entonces, relevar esa serie de preguntas metarreflexivas que se desprenden de algunos de los desafíos de investigación; algunas de ellas son: ¿dónde empieza y dónde termina el corpus si la escritura atraviesa el proceso creativo, la puesta en escena, el texto teatral -en algunos casos, su publicación- y su vínculo con el texto reescrito? ¿Cómo y con qué materiales reconstruir los procesos creativos? ¿De qué manera problematizar las nociones teóricas que la propia práctica reescritural pone en cuestión, como las categorías escritura, tiempo y autoría? ¿Cómo diseñar recorridos metodológicos para abordar materiales disímiles? ¿Cómo construye su mirada quien investiga, que es a la vez una suerte de espectadora entrometida en el atrás/el antes/el durante de la puesta en escena que mira y de los textos que lee? ¿Cómo se configura y justifica la inscripción disciplinar de la investigación, en un cruce entre la teatrología, la crítica literaria y la filosofía?

› **Presentación**

Investigar prácticas reescriturales en la dramaturgia contemporánea implica zambullirse en una zona de preguntas que pueden resultar mojones epistemológicos en el ámbito de los estudios teatrales, ya sea porque se actualizan debates de profundo desarrollo o porque se inauguran algunos problemas

particulares que pueden tener ecos en otras indagaciones afines. Este trabajo intenta ser el despliegue de una cartografía que, aunque incompleta, ayude a atravesar este recorrido de investigación. Es interesante observar cómo el propio objeto y la consecuente tarea de construcción del corpus invitan a realizarse preguntas metacríticas que se proyectan en las metodologías, en las intersecciones teóricas trazadas, en la consideración del lugar de quien investiga y en la inscripción, o más bien, las inscripciones disciplinares. La presente propuesta, entonces, releva una serie de metarreflexiones que se desprenden de algunos de los desafíos de investigación.

› **Sobre el qué: el objeto de investigación**

A las cosas que nos resultan
de importantes para arriba las llenamos de nombres
encontramos muchas formas de decirlas
pasó desde el principio entre ellos dos
Francisco Kreiman

Uno de los ejercicios metarreflexivos más interesantes que atravieso cada tanto es el de responder a la pregunta *¿qué investigás?*, realizada por conocidxs y no tanto, del ámbito académico y no tanto. El ejercicio consiste en explicitar breve y claramente mi objeto de estudio (no sin dejar de intentar mostrar, aunque sea un poco, su carácter complejo o novedoso). Aquí es donde llueven las designaciones porque, como dice el poema de Kreiman, a las cosas importantes *las llenamos de nombres*: prácticas reescriturales en la dramaturgia contemporánea, reescrituras teatrales, reescrituras de textos clásicos, dramaturgia actual, teatro contemporáneo o, a veces, directamente, teatro. Más allá de cumplir o no con los requisitos (ser breve, ser clara, despertar un mínimo interés), lo interesante es el juego de volver a nombrar ese *qué* del que me ocupo, por el que me preocupo, que me ocupa y advertir qué recorto en esas respuestas, qué dejo ver y qué oculto. En algunos casos, si la conversación sigue, la respuesta se completa con la mención de algunas nociones -texto teatral, escritura, obras de teatro, puestas en escena, texto reescrito- o alguna especificación sobre el corpus -teatro independiente, teatro contemporáneo, teatro de Córdoba y, bueno, menciono las cuatro obras que abordo: *Edipo R.* (2008), de Organización Q, dirigida por Luciano Delprato; *Ser o no ser Hamlet* (2014), dirigida por Eugenia Hadandoniou; *Bilis negra. Teatro de autopsia* (2015), de Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín y *Cloro* (2017), dirigida por Marcelo Massa. En ese conjunto de nombres, en su enunciación, se va conformando una zona de problemas: ¿qué significa *escribir* en las artes escénicas?, ¿cómo conciben la dramaturgia las prácticas teatrales del presente?, ¿qué problemáticas de la complejidad de la escritura teatral se actualizan y acentúan en el caso de las reescrituras? Sin duda, estas preguntas se inscriben en el debate sobre el vínculo texto/escena, largamente desarrollado en la teatrología, aunque no acabado, y me invitan a construir puntos de vista.

Digo *dramaturgia* porque me parece interesante pensar la escritura como una práctica específicamente teatral, lejos de suponer que escribir en teatro sea posible con total autonomía de la escena y especialmente muy lejos de concebir esta última como una concreción del texto, subordinada a él. En el teatro contemporáneo, las prácticas dramáticas resultan una zona de complejas exploraciones creativas que ponen en cuestión la idea misma de escritura. Digo *dramaturgia* y pienso en las reflexiones de Danan (2012), quien problematiza la noción, leyendo en ella los sedimentos de dos de sus sentidos: uno más clásico, asociado con la composición, y otro más moderno, relacionado con el movimiento hacia la puesta en escena. Enfatizando la idea de movimiento, Danan concibe a la dramaturgia como *interpretación y pensamiento*: “...hacer teatro y pensar el teatro pertenecen al mismo movimiento, se cruzan y se mezclan sus rumbos intranquilos en el seno de un proceso que podemos llamar con el nombre de dramaturgia” (2012: 66).

Entonces, y en consecuencia, digo *texto teatral* para situarme en ese debate extendido e incompleto antes mencionado y sostener la dramaturgia como urdimbre entre texto y escena. Decir *texto teatral* (y no *texto dramático*) es señalar la convergencia entre palabra y cuerpo; es, también, convocar más de una temporalidad en ese vínculo (la de los ensayos, la del llamado “trabajo de mesa”, la del estreno de la obra, la de las funciones en cartel); es, así, una insistencia sobre su carácter abierto (Argüello Pitt, 2005) y procesual. *Texto teatral*: modo de nombrar un material que entrama texturas, en lo que Dubatti (2008) llama *dramaturgias de escena*.

Digo *reescritura* y es ineludible pensar en la variedad terminológica con la que creadorxs, investigadorxs y espectadorxs nombran este procedimiento dramático: hipertextualidad, versión libre, adaptación, puesta en versión... Elijo *reescritura* para destacar que se trata de un procedimiento de escritura, de escritura de una lectura (Barthes, 2009), de encuentro deliberado con un texto otro a partir del que se entraman textualidades y en donde la palabra ajena no es meramente citada, sino apropiada, vuelta común: al reescribirla, la palabra del otrx -recontextualizada, resignificada y reconocida como otra- deviene derecho más que propiedad privada. En este gesto, además de entramar textualidades, la reescritura también entrama autorialidades y temporalidades.

› **Sobre el qué del qué: el corpus**

Como ya se mencionó, la investigación aborda cuatro puestas concebidas como reescrituras en la escena independiente del teatro cordobés actual (estrenadas entre 2008 y 2017). Esta tarea de construcción del corpus implica una selección, una delimitación y una organización bajo ciertos criterios, uno de los cuales, por ejemplo, fue el de tomar obras que expliciten la práctica reescritural, ya sea desde el título (*Edipo R.*, *Ser o no ser Hamlet*) o desde la difusión o el programa de mano (*Bilis negra* es una reescritura

de *Hipólito*, de Eurípides y otros textos; *Cloro* reescribe *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams). Seleccionar, delimitar y organizar implica poder observar qué operaciones están en juego en la construcción de lo que podría llamarse un conjunto, así como advertir aquello que reúne los elementos que lo conforman, sin dejar de ver, a su vez, aquello que bien podría desintegrar el agrupamiento.

Uno de los puntos que hilvanan las puestas entre sí es que se trata de dramaturgias de escena, aunque experimentadas de modos disímiles en cada caso. Ninguno de los grupos decidió “representar una reescritura”, sino que el proceso creativo supuso el encuentro con el o los textos a reescribir y un trabajo dramático en el sentido antes propuesto, es decir, en un vínculo estrecho con las instancias escénicas. Las preguntas que emergen son: ¿dónde empieza y dónde termina el corpus si la escritura atraviesa todo el proceso creativo: los ensayos, el texto teatral -y su publicación, en el caso de *Ser o no ser Hamlet* y *Bilis negra-*, la obra estrenada, las funciones que le siguieron? ¿Qué componentes considerar al estudiar estos trabajos?

En este punto, quisiera destacar una cita de Dalmaroni, proveniente de *La investigación literaria* (publicación que quienes en algún momento nos enfrentamos al armado de proyectos de investigación en el ámbito de Letras consideramos ya un clásico). Las palabras de Dalmaroni que me interesan convocar me resultan más atractivas aún por el hecho de estar entre paréntesis: “(...hasta un corpus de investigación tiene algo de cadáver exquisito, es cierto, sin embargo un cadáver exquisito no se compone para conocer algo sino más bien para producir y experimentar algo)” (2009: 69). La frase se inscribe en una reflexión que el autor hace acerca de las disyuntivas que se presentan en relación al corpus: por un lado, una disyuntiva de índole política -en tanto postular un corpus implica insertarse en una serie de tensiones históricas, entre las que menciona especialmente la discusión sobre el canon-; por otro lado, otra disyuntiva de índole epistemológica, en la que enmarcamos la cita, que señala la pregunta acerca de si el corpus de elige o si se produce. Al respecto de este interrogante, Dalmaroni admite que, en efecto, explicamos un conjunto cuyos criterios de organización nos exceden, al mismo tiempo que intervenimos sobre él al recortarlo, al redefinir sus límites: el carácter del corpus es a la vez histórico y productivo. Lo que me parece llamativo es que, al describir estas dos dimensiones, el cadáver exquisito es una de las imágenes elegidas para mostrar las operaciones de artificio y experimentación, pero queda separada del conocimiento. Eso me resulta contraintuitivo: considero que pensar los límites de mi corpus y los componentes que lo integran supone, sí, una tarea de invención, pero cuya experimentación y puesta a prueba, seguramente, trazarán caminos al conocimiento.

Entonces, los desafíos: gran parte de lo que considero dramaturgia no está, por su carácter efímero, porque no ha sido registrada, porque ha sido olvidada. ¿Cómo pensar una práctica de escritura sin reducirla a una sola dimensión -la huella de la escritura, la huella de su gesto-? Resulta necesario preguntarse por la génesis de la escritura, reconstruir el proceso creativo para pensar su funcionamiento y

su proyección en el texto teatral y en la escena. De esta manera, cuando comento que investigo cuatro obras de teatro, lo que digo realmente es: estudio sus procesos creativos, su vínculo con el texto reescrito, sus textos teatrales, sus puestas en escena (sucesión que no es necesariamente cronológica). De esta afirmación se derivan inquietudes: en primer lugar, ¿cómo reconstruir los procesos creativos, con qué materiales? ¿Cómo seguir hilvanando entre sí las cuatro obras del corpus si para el intento de reconstruir los diferentes procesos creativos cuento, en un caso, con registros de más de setenta ensayos y no tengo ninguno, en otro caso? ¿Pueden convivir en el corpus las diferentes cantidades, calidades y densidades de registros fotográficos, sonoros o audiovisuales de ensayos y puestas en escena? ¿Sería pertinente considerar dentro del corpus las entrevistas a lxs creadorxs y sus discursos metapoéticos? En segundo lugar, ¿cómo precisar el vínculo con el o los textos reescritos, que, por cierto, inauguran series de asociaciones textuales enormes? Por poner un ejemplo, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, de Deleuze y Guattari, es uno de los textos que Organización Q recuperó en la dramaturgia de *Edipo R.*, ¿formaría parte del corpus? ¿Son las constelaciones textuales que habilitan las reescrituras componentes del corpus? En tercer lugar, ¿qué consideración tener en el caso de los textos teatrales “íntimos”, no publicados y sin circulación, cedidos por lxs artistas de dos de las obras, en relación con los textos teatrales de los otros dos trabajos, que han sido publicados y que también habilitan a pensarse con cierta autonomía de la escena? ¿Es posible integrar en el corpus otras instancias de escritura, como borradores, resultados de trabajos de mesa, cuadernos de dirección (todxs lxs directorxs de las puestas asumen también la dramaturgia)? Por último, ¿qué significa exactamente que las puestas en escena formen parte del corpus? ¿Un acontecimiento único e irrepetible? ¿O se trata de la suma de todas las puestas? ¿El registro de al menos una de ellas, sumado a mis recuerdos como espectadora, proyectarían virtualmente todas las puestas? ¿O es un imposible innecesario?

Estas inquietudes, con lógica de contagio, se multiplican al pensar las metodologías y las teorías que se intersectan en la investigación.

› **Sobre el cómo: la metodología**

Hasta ahora, en esta cartografía incompleta, he intentado marcar algunos puntos problemáticos del territorio. Pensar en la metodología sería, de alguna manera, trazar los recorridos, los caminos que conectan esos puntos, y elegir los modos de atravesarlos. La pregunta central es: ¿cómo organizar los materiales disímiles que componen el corpus y diseñar recorridos metodológicos para abordarlos?

Podrían comenzar a deslindarse tres grandes zonas de trabajo: la reconstrucción del proceso creativo, la lectura del texto teatral, el análisis de la puesta en escena.

En la zona de la reconstrucción de los procesos, podríamos trazar estas preguntas guía: ¿cómo se gestó el interés por el texto a reescribir?, ¿cuál fue el vínculo dramático establecido?, ¿de qué múltiples modos fue leído e interpretado?, ¿se eligieron las traducciones, por qué y con qué criterios?, ¿qué constelaciones textuales a su vez dichas lecturas dejaron desplegar?, ¿cómo se gestionó la escritura, quién o quiénes escribieron, en qué momento, dónde?, ¿qué proyecciones escénicas generó el texto a reescribir? ¿cómo fue el trabajo en los ensayos a partir de estas lecturas?

Las preguntas guía de la zona de lectura del texto teatral podrían ser: ¿cómo leer los textos teatrales sin reducir su tensión productiva entre palabra y cuerpo, entre lo quietado por la escritura y lo movilizad por la escena?, ¿de qué modo leer en simultáneo este texto teatral y el texto reescrito, sin caer en una reducción del tipo “busque las siete diferencias”?, ¿cómo ingresan diferentes textualidades, cómo se entraman?, ¿qué temporalidades se están amalgamando y cómo?

En la zona del análisis de la puesta en escena: ¿cómo pensar el trabajo dramático proyectado en la escena?, ¿con qué herramientas leer la construcción poética del cuerpo?, ¿a partir de qué ejes leer la construcción escénica (por ejemplo: materialidad de la palabra, configuración del espacio, construcción de personajes, relación real/ficción)?, ¿considerar los paratextos en el análisis de la puesta?

Estas preguntas guía, que podrían ser más o podrían ser otras, están en sintonía con reflexiones teóricas de las que parto y a las que, a fin de cuentas, busco regresar.

› **Sobre el desde y el hacia: la teoría**

La generación de preguntas que vuelven a la reescritura un problema tienen un cimiento: reflexiones teóricas que las acompañan y de las que parto, que ameritan ser vueltas a problematizar en el momento de abordar el objeto. Estas categorías son, en principio, tres: *escritura*, *tiempo* y *autoría*.

Las particularidades compositivas de las reescrituras convierten a la escritura en un movimiento recursivo entre diferentes instancias -relación entre dirección y actores en los ensayos, trabajo de mesa, transformaciones dadas en la representación-. Se vuelve necesario repensar el concepto de escritura, para lo cual el pensamiento de Roland Barthes (2011, 1976), permite pensar la escritura como una *tensión entre la práctica y el goce*: la práctica de escribir es una zona de entrecruce entre la palabra y la acción, entre el lenguaje y el cuerpo, entre lo dicho y lo no dicho. Barthes (1989) también habilita concebir la escritura como *gesto* y, en consecuencia, a leer posibles *cartografías de la escritura* en los materiales sobre el proceso de escritura, donde nos preguntemos cómo se construyen yuxtaposiciones de escrituras, cómo se llega a *pensar escribiendo* y cómo se muestran los itinerarios de lecturas y escrituras que cruzaron el proceso creativo.

Por otra parte, en tanto la práctica reescritural supone recuperar la palabra de otro y es un colectivo de hacedores el que la interviene, cuestiona la idea de autor en tanto autoridad: siguiendo a Foucault (2010), la *función-autor* -el modo de circulación de ciertos discursos- asignada a los discursos artísticos actualmente relaciona artistas y obras en términos de propiedad. En las reescrituras contemporáneas, la escritura se ejerce a través de lo que Reinaldo Laddaga (2010) llama *autorías complejas*, considerando la acción como dramaturgia -en este punto se puede pensar en los debates sobre la dramaturgia del actor como nudo de un cuestionamiento a la autorialidad- y entendiendo al espectador como un co-creador. Quizás lo que se esté configurando es una *ética de la reescritura*, cuyo modo de transgredir las representaciones del autor como figura de propiedad y autoridad se consuma a partir de la conformación de *comunidades de escritura*.

Otro aspecto que las reescrituras ponen en tensión es el *tiempo*. Por un lado, el pasado no ejerce autoridad, puesto que "...toda tradición se percibe como contingente, contradictoria, revisable" (Laddaga, 2010: 23). Además, hay una distancia ejercida sobre el presente. Giorgio Agamben (2011), al preguntarse *qué es lo contemporáneo*, responde que es aquel que, desde la certeza de pertenencia al tiempo presente, pero sin poder adecuarse a él, se distancia en un gesto de inactualidad, de anacronismo. No se trata de una nostalgia, es un alejamiento que posibilita, de hecho, percibir el tiempo, en una relación de adherencia y desfase. La distancia deja interpelar al tiempo: allí se da el gesto anacrónico que propone la reescritura. El contemporáneo identifica qué hay de arcaico en el presente. Menciona Agamben que arcaico significa próximo al origen; en este caso, no se trata de identificar cronológicamente un comienzo, sino señalar cómo habita y se inscribe el devenir histórico en el presente. El modo de acceder al instante presente se hace bajo la forma de una arqueología que no busca retroceder a lo remoto, sino a aquello del presente que permanece no-vivido y se subsume en un origen imposible de alcanzar jamás. El contemporáneo pone atención al presente en tanto no-vivido en lo vivido, como quien vuelve a un tiempo en el que nunca estuvo. Las dramaturgias contemporáneas basadas en reescrituras, siguiendo el planteo de Agamben, están situadas en el momento de quiebre del tiempo y en ese punto hacen encontrar a las temporalidades. De esta forma, se ejerce, entonces, una transformación ya que leen la historia de manera inédita.

Desde y hacia: desde estas reflexiones parto pero sé que el abordaje de las reescrituras me llevará hacia otros lugares teóricos. Intuyo, por ahora y por ejemplo, que Derrida (1989) será una lectura ineludible para repensar la escritura, así como Agamben (2005) leyendo la propuesta de Foucault sobre la *función-autor*. Desde y hacia esas reflexiones: la idea es volver transformada.

› **Sobre el dónde: las inscripciones disciplinares**

Ese desde y ese hacia apelan o interpelan un dónde: el cruce entre la teatrología, la crítica literaria y la filosofía contemporánea. ¿Cómo se configura y justifica la inscripción disciplinar de la investigación? En realidad, sería más justo decir *inscripciones disciplinares*, en plural, porque hay algo de nomadismo en el recorrido investigativo trazado -y por trazarse-.

Las especificidades de las artes escénicas demandan que recupere nociones y debates fundamentales de la teatrología y de la investigación en artes en general, campos que no son los de mi formación de base, pero cuyos principios, procedimientos y problemas necesito ir a buscar en un intento por aproximarme a estas prácticas en su dimensión experiencial.

A la vez, aquella formación de base, los estudios de Letras, conforman un vasto territorio de indagaciones que hace ya tiempo desbordó los ¿límites? de la literatura y que, de modo muy flexible, formula preguntas sobre objetos disímiles. Además, el desarrollo de la crítica literaria ha brindado herramientas valiosas para cuestionar y complejizar los modos de leer, las concepciones de escritura, las formas de abordar los textos, las inquietudes acerca del lenguaje, cuestiones relevantes a tener en cuenta en el trabajo con las reescrituras de textos clásicos. No renuncio, entonces, a esta inscripción disciplinar inicial, como no desconozco la autonomía de los estudios teatrales.

Por último, los problemas que la reescritura convoca bien pueden traducirse en inquietudes propias de la filosofía contemporánea: el tiempo, la escritura, la autoría, lo mismo/lo otro. La filosofía es un territorio que puede alojar estos tópicos cómodamente y en donde, además, nunca dejarían de ser una pregunta.

› ***Sobre el quién: el sujeto que investiga***

Hay, en el campo teatral, experiencias de artistas/investigadorxs que diluyen de modo interesante las distinciones tajantes entre teoría y práctica e incluso la división entre sujeto y objeto de la investigación, inscribiéndose, como en la crítica genética, en el mismo proceso creativo, poniendo en evidencia y verbalizando las decisiones tomadas en él, o reconstruyéndolo a posteriori. En mi investigación, la dimensión creativa de quien investiga no se juega en la práctica artística, sino en la construcción de su mirada. No es ni pura investigadora deslindada de la experiencia del acontecimiento teatral, ni pura espectadora con un alcance limitado de saberes en torno a la propuesta. Sucede que quien investiga se convierte en una suerte de espectadora entrometida en el atrás/el antes/el durante de la puesta en escena que mira y los textos que lee. El punto de vista es una pura excepción y un artificio y quizás allí, como el cadáver exquisito que es el corpus, resida su potencia: el estatuto de investigadora espectadora que conoce a través de la experiencia, a través de un ejercicio colectivo de memoria y proponiendo una construcción del conocimiento compartida con lxs hacedorxs.

› **Sobre el porqué: amor por el amor entre palabra y escena**

Me suelen preguntar *¿qué investigás?*, pero la verdad es que nunca nadie sumó otra pregunta: *¿por qué lo investigás?* Entonces, yo pregunto: ¿qué mueve ese *movimiento recursivo* entre la palabra y el cuerpo en el teatro, entre lo que la escritura intenta inscribir y fijar y lo que el cuerpo intenta diluir y esfumar? Quizás el carácter de ese movimiento sea afectivo y quizás entre ellos no haya más que un enigma amable. De ese enigma, indudablemente, en el margen de la crítica literaria, visitante en los ámbitos de la teatrología y la investigación en artes, extranjera en el territorio de la filosofía, estoy enamorada. Y por eso, porque las respuestas no las tengo, por esos ausentes, escribo. Escribo, aunque sé, lo dice Barthes en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, “...que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente ahí donde no estás: tal es el comienzo de la escritura” (2014: 135).

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). "¿Qué es lo contemporáneo?", en *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Pág. 17-29.
- (2005). "El autor como gesto", en *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Pág. 81-94.
- Argüello Pitt, C. (2005). "¿Dramaturgia del actor?". En Argüello Pitt, C., Martín, D. (compiladorxs), *Escritura escénica emergente*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas. Pág. 11-20.
- Barthes, R. (2014). "Inexpresable amor", en *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires, Siglo XXI. Pág. 131-135.
- (2011). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2009). "Escribir la lectura", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós. Pág. 39-43.
- (1976). "¿Qué es la escritura?", en *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI. Pág. 17-26.
- Dalmaroni, M. (director) (2009). "Discusiones preliminares: el campo clásico y el corpus", en *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral. Pág. 57-72.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México, Paso de Gato.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- (1986). *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Dubatti, J. (2008). "Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado" y "Textos dramáticos y acontecimiento teatral", en *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Atuel. Pág. 135-171.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Córdoba, Ediciones literales/El Cuenco de Plata.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Paz Sena, L. (2019). "Derivas conceptuales de la reescritura". En Brizuela, M. (editora), *La palabra alterada. Indagaciones sobre dramaturgias*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. Pág. 19-37.
- (2016). *Prácticas reescriturales en la dramaturgia del teatro independiente contemporáneo de Córdoba: Griegos, poética y política del texto teatral*. Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Inédito.
- (2013). "El texto en el teatro: un fantasma que baila en la lluvia. Preguntas, posibilidades e incertezas en torno a las relaciones entre texto, escritura, cuerpo y escena" en *Revista Caja Muda*, n° 6, ISSN: 1853-3035. Disponible en: <https://issuu.com/cajamuda/docs/issuun6completo>. Última visita: 25/11/19.