

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico



Mastica, saborea y traga: común silencio. **Creación colectiva en base al tema abuso de poder de 2011 a 2015**

Paula Tabachnik*

Introducción y planteo general

En el marco del proyecto de investigación “La dramaturgia patagónica En la pos dictadura: formas poéticas y discursos identitarios: caso Juan Carlos Moisés y Hugo Aristimuño” (año 2011), se convocó a estudiantes de la Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado de Educación Media y Superior de Teatro de la UNRN, Sede Andina, para integrar un espacio/laboratorio que indague en el tema: *Abuso de poder*.¹ El primer impulso que provocó la búsqueda se alojaba en mis propios genes e historia, que tienen su anclaje en el judaísmo. Sin embargo, la realidad concreta presente a la investigación, las circunstancias y las personas involucradas en la experiencia no se relacionaban directamente con esta problemática, por lo que se avanzó hacia el marco histórico elegido. Daremos cuenta de ello a lo largo de la presentación.

Para investigar en el tema, utilizamos como puntapié inicial la observación de diversas relaciones de poder que son parte del cotidiano, de la vida diaria de las personas en sociedad, comenzando por las propias. Por lo que resultaba inevitable que la indagación dialogue con el contexto cartográfico. En este sentido, el objetivo inicial se enfocó en analizar las relaciones que se generan entre víctimas y victimarios, teniendo en cuenta que la violencia y las relaciones de poder se encuentran prácticamente en todos los ámbitos, desde el familiar, social, político, religioso, laboral hasta incluso en los ámbitos de estudio. Estas observaciones permitieron distinguir con mayor claridad las secuelas de una historia común en la sociedad argentina, evidenciando la cercanía y distancia de cada uno y una de los integrantes del proyecto a lo que emergió como tiempo y espacio del relato: la época de la dictadura.

¹ Resolución 637/10 de la UNRN, código 40B058. PROYECTO 40-B-058 Dirección Mauricio Tossi

* Universidad Nacional de Río Negro
ptabachnik@unrn.edu.ar

Es decir, para profundizar en lo que referimos como *abuso de poder*, a los actores y actrices les fue dada la siguiente consigna: observar en el contexto cercano y en su propia realidad/personalidad/relaciones personales, cómo se dan los juegos de poder. Nos preguntamos cuándo se es víctima y cuándo se es victimario, quién es realmente quién tiene el poder (físico, emocional, el manejo de información, etc.). En base a todo esto los actores y actrices fueron armando diálogos y textos aislados que poco a poco, a través de las improvisaciones, iban dando espacio a cierto sentido. La integración de estos materiales contemporáneos producidos por el grupo y los textos que íbamos descubriendo en la búsqueda, fueron definiendo un relato sobre un caso posible en la época de la dictadura cívico-militar en Argentina.

La imagen de los jóvenes gritando y llorando detrás de las paredes, en la película *La Noche de los Lápices* del director Héctor Olivera (año 1986), es una foto encarnada aún en el imaginario individual y colectivo (al menos de mi generación). Así fue que como propuesta inicial se trabajó la idea de los cuerpos en relación a la pared. La pared como amenaza y la pared como resguardo. Se buscó avanzar en la experimentación escénica evitando el juicio de valor sobre el tema y dando lugar a las circunstancias que iban surgiendo para el material teatral. Desde ese ángulo es que también fuimos abordando el entrenamiento en varias direcciones. Esa consigna inicial, los cuerpos en relación a la pared, orientó a los actores y actrices a organizar una serie de acciones físicas en base a dos posibles imágenes. Una consistía en usar la pared como apoyo y contención y la otra implicaba a la pared como lugar de encierro del cual se intenta escapar. A partir de esas consignas, cada estudiante desarrolló una serie de secuencias físicas. Esas partituras tenían como apoyo fundamental el objeto arquitectónico de la pared en constante dialéctica con la evocación del tema eje, el abuso de poder. Es interesante adelantar que la limitación del cuerpo en tensión con la pared, en constante rechazo o apoyo y la realidad alternada y subjetiva de ubicarse en el rol de víctima o victimario, iban plasmando estados que a su vez generaban climas, ritmos y velocidades orgánicas y potenciales para el relato escénico.

Para indagar y ahondar en las relaciones de poder entre las personas y evitar caer en estereotipos, propuse en una primera instancia trabajar por género: actriz-actriz, actor-actor. Fui observando que a medida que las improvisaciones sucedían, logramos bucear en situaciones corporales más

y más comprometidas. Las relaciones de poder que se iban estableciendo, desde una concepción corporal, en términos de ficción, era perceptible, así como la necesidad de un apoyo dramático se hacía evidente. Hasta este punto, mi búsqueda como directora se basaba principalmente en la intuición y la vorágine de imágenes que me aparecían a diario, tanto previamente como en el transcurso de los ensayos. En esta primer etapa confié en lo que Barba (2010, p. 33) propone como una de las posibles dramaturgias: “para mi, la dramaturgia no era un procedimiento que pertenecía sólo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes”.

En un momento determinado, luego de varias semanas de trabajo, surgió con fuerza la necesidad de organizar una trama. Desde la mirada barbiana esto sería pasar de la dramaturgia orgánica a la dramaturgia narrativa (2010, p. 3). Así es que Mauricio Tossi, quien acompañaba desde el rol de supervisor dramático y director del proyecto de investigación, propuso varios materiales relacionados al proyecto mismo que pudieran sumar al espacio laboratorio. Entre esos materiales descubrí que la obra *Ring Side* de Daniel Veronese (1996) podía aportar elementos esenciales a nuestro trabajo.² *Ring Side* abrió nuevas posibilidades y desprendió rápidamente una situación ficcional que me resultó notablemente afín a nuestra investigación/exploración/. Presento aquí algunas frases que hemos usado:

Todos esperando con ansia el combate. El lugar es rectangular. Blanco. Su blancura ciega a quien lo mira. Ciega a quien lo mira detenidamente unos minutos. No debe mirarse más de tres o cuatro minutos. Luego hay que descansar la mirada en algo negro. Entonces luego se puede volver a mirar, por tres o cuatro minutos más. Luego descansar la mirada otra vez para poder volver a mirar, y luego descansar. Para volver a mirar. El combate de este año es por la tenencia del novio. El novio es el premio. (Veronese, 1996)

Ciertos fragmentos de la obra fueron utilizados literalmente, otros se adaptaron y sirvieron para crear nuestros personajes y organizar las relaciones entre los mismos. Por ejemplo, la frase: “Su madre fue preñada por un tiburón de gran tamaño”(Veronese, 1996), sirvió para tejer la trama entre madre-padre-hijo. De aquí surgieron nuestros cuatro personajes: el

² Para esto obtuvimos la autorización del autor.

padre, llamado Horacio el “Tiburón”, la madre, la novia y el novio, llamado Federico. A partir de nuestro trabajo creativo y colectivo se revelaron también, situaciones familiares de los propios integrantes del proyecto relacionados a la temática. Ese mundo subyacente tan inevitable a la labor actoral, generaba una serie de tensiones e incomodidades implícitas que suponen enriquecer la propia creación escénica, estableciendo un acuerdo de respeto de la intimidad de cada estudiante, pero dando espacio a que esa realidad tan propia trace con mayor profundidad la búsqueda creativa. En este punto, evitar el juicio de valor potenció aún más el desarrollo de la obra.

En simultáneo a las decisiones sobre el argumento de la obra, se definieron y adaptaron las partituras de acciones físicas creadas por cada intérprete, en una coreografía secuenciada armando un mapa completo de la obra. Se estableció así una coherencia alineada con las decisiones que íbamos tomando en el plano de la escritura del texto dramático que incluye textos teatrales, relatos breves, cuentos, poesías, textos producidos por los y las estudiantes. Por otro lado la visualización de algunas películas que fueron estimulando la trama, entre las cuales se destacan la canadiense *Incendies* (2010), dirigida por Denis Villeneuve, en base a la obra teatral de Wajdi Mouawad y la película estadounidense *Muhamad Ali* (2001), dirigida por Michael Mann.

Cada texto, obra o película tomó un lugar dentro de la creación colectiva. Desde la posibilidad que nos planteó *Ring Side* en cuanto a los personajes y al espacio escénico como un ring, la oportunidad de acercarnos un poco al mundo del boxeo a través de *Muhamad Ali* y la situación entre los personajes que se ordenó y profundizó a partir de *Incendies*, en donde se puede ver que la relación entre familiares puede tomar el rumbo más extraño.

Para analizar los procedimientos que veníamos explorando, en una reunión de agosto de 2011, frente a esta nueva realidad en términos dramáticos- creativos, Tossi expuso el concepto freudiano de “lo siniestro”, es decir “lo extraño que se vuelve familiar”:

Es siniestro aquello que habiendo de permanecer secreto, se ha revelado. Se trata, pues, de algo que fue familiar y ha llegado a resultar extraño, inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser,

o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible. (Tossi, 2011, p. 403)³

Con los elementos mencionados: los diversos textos y sus personajes, abuso de poder y relaciones de poder, la pared como estímulo concreto y arquitectónico y “lo siniestro” es que se organizó la propuesta teatral, la cual se definió con la siguiente frase: obra que aborda la violencia encarnada en un silencio común, el que obstruye las posibilidades de “decir” o tomar nuevos rumbos.



Foto 1: *Violación y acuerdo.* Fotografía Lorian Brianda

³ La cita hace referencia a los aportes de Eugenio Trias expuestos en *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*, a propósito de los estudios sobre Freud.

Sobre la trama

Luego de nueve meses de investigación arribamos al siguiente argumento: una mujer es violada por su amigo en épocas de la dictadura militar y como consecuencia de esto da a luz a Federico. Padre y madre hacen un pacto de silencio: el acuerdo es que ella jamás dirá que fue violada por él y a su vez él callará su identidad como padre, disfrazándose como padrino de Federico. La novia de Federico está embarazada y decide investigar sobre la identidad del abuelo de su futuro hijo, es decir del padre de Federico. En la investigación descubre que un hombre llamado “el Tiburón” es quién ha matado a sus propios padres (a los padres de la novia) en la época de la dictadura y coincide con ser el padre de Federico. Al revelar la identidad y las circunstancias previas, los lugares de víctimas y victimarios se modifican.

Como hemos dicho, se utilizaron diversos textos literarios y teatrales, entre los cuales se encuentra también *La boca amordazada* (1999) de Patricia Zángaro.⁴ Este texto, si bien fue adaptado, definió el relato de la madre. Aquí algunas líneas:

Tengo cuarenta años. Mi nombre... prefiero no decirlo. Aunque vea usted esta arruga, como un tajo, en mi frente, aún tengo las carnes de una niña. Es verdad que los hijos devoraron mis senos... y que mi vientre es un campo de batalla... Pero mi piel se temple con la menor caricia... Tal vez quiera usted hundir su mano bajo mi blusa... si eso le fuera permitido... ¿Le dije que tengo cuarenta años? Mi padre me puso el nombre de su madre, que era también el de su abuela... Prefiero no decirlo... (Zángaro, 1999)

También fueron considerados relatos de mujeres de la época de la dictadura. Entre los mismos fue conmovedor descubrir, luego de haber cerrado la trama, la existencia de este caso: “Indio, personaje, que en estado de ebriedad visitaba el campo por las noches para vejar y violar a las prisioneras, éste me obliga a bautizar a mi hijo imponiendo su padrinzago” este relato lo hemos utilizado en la obra, cambiando el sobrenombre de Indio por el de Tiburón.

⁴ Se cuenta con la autorización de la autora.



Foto 2: *Instancia de ensayo.* Fotografía tomada en ensayo Noviembre 2011



Foto 3: *El poder.* Fotografía por Lorian Brianda

Algunos procedimientos de la dramaturgia escénica

Hasta aquí hemos compartido los lineamientos generales de la obra, desde la elección del tema hasta la conformación de la trama. Ahora creemos necesario explicar sobre otros elementos escénicos que han integrado la experiencia. Podemos mencionar el abordaje del entrenamiento, la particularidad del espacio, la elección sonora y musical, el vestuario, la iluminación, etc., en este sentido nos interesa el aporte de Eugenio Barba en relación a pensar las diversas dramaturgias que atraviesan la creación y hecho espectacular:

La dramaturgia orgánica es el sistema nervioso del espectáculo, la dramaturgia narrativa es la corteza, la dramaturgia evocativa es esa parte de nosotros que, en nosotros, vive en exilio. La dramaturgia orgánica hace danzar cinestésicamente al espectador en su asiento; la dramaturgia narrativa pone en marcha conjeturas, pensamientos, valoraciones, preguntas; la dramaturgia evocativa hace vivir un *cambio de estado*. (2010, p.36)

El entrenamiento se enfocó en estimular a los actores y actrices a descubrir una energía *extra cotidiana* o *energía animal*,⁵ orientada a generar una fuerza expresiva interna potente y una aparente calma externa. En este sentido se entrenó en ejercicios básicos del Método Actoral Suzuki, tales como el Stomping y las estatuas y en ejercicios de la Antropología teatral barbiana, principalmente la danza del viento, también se hizo uso de los viewpoints.⁶ Cabe destacar que era la primera vez que los y las estudiantes hacían uso de este tipo de entrenamiento. A su vez, cada intérprete fue generando su partitura de acciones físicas, las cuales creaba, repetía y ajustaba cada ensayo, previa y posteriormente al entrenamiento conjunto. Tanto la instancia individual con sus partituras, como el entrenamiento conjunto pretendían/perseguían empujar al actor y actriz a estados de agotamiento físico para que de allí surgiera una expresividad orgánica.⁷ Si

⁵ Según la definición de Eugenio Barba, la energía extracotidiana implica, entre otras cuestiones, un estado de alerta particular. Similar a lo que Tadashi Suzuki define como Energía animal o primitiva que, según el director japonés, se encuentra dormida en el cuerpo contemporáneo.

⁶ Viewpoints, según la adaptación que realiza Anne Bogart a partir de los Six Viewpoints de Mary Overly. Propone herramientas para la improvisación y composición escénica.

⁷ Si bien aquí nos referimos a un estado pre expresivo y expresivo extra cotidiano, el fin es llegar al resultado al cual Barba define como dramaturgia orgánica o dinámica (2010, p. 34), “es el nivel elemental, y se relaciona con la manera de componer y entretejer los dinamismos,

bien ya lo hemos adelantado, la improvisación consistió principalmente en la búsqueda de acciones físicas sobre la pared para generar una fuerza intrínseca corporal más clara en términos de resistencia, tono e imágenes internas. La pared como sostén, como protección y también como estructura que implica la privación de libertad. Cada intérprete debía armar una partitura de acciones a partir de los dos estados mencionados al comienzo de este apartado: ser víctima y ser victimario.



Foto 4: *La novia y la madre.* Fotografía Nieves Papa Tello

ritmos y acciones físicas y vocales de los actores para estimular sensorialmente la atención de los espectadores”.



Foto 5: *El tiburón y Federico*. Fotografía Nieves Papa Tello

A medida que los ensayos avanzaban, resultaba interesante y también necesario, indagar en posibilidades de estilo, es decir un modo de actuación o rasgos en la actuación que se reconozcan en un código común. Si bien el entrenamiento da una base, no necesariamente induce al estilo o género estético. Así es que, dada la complejidad de la trama, se optó por integrar a la actuación rasgos de distanciamiento a partir de algunos recursos brechtianos. Acordamos con la definición de Ubersfeld (2002, p. 40) sobre distanciamiento:

En Brecht, el trabajo de distanciamiento es una técnica destinada a recordar al espectador la “extrañeza” de lo que se propone, la anormalidad de lo que parece natural, por ejemplo, la violencia, la opresión o la guerra [...] podemos mencionar insistencia en el relato épico, exhibición del gestus social, trabajo de distanciamiento a través de la actuación objetiva.

Continuando con el aporte de Ubersfeld (2002, p. 19), utilizamos estos recursos para que los estudiantes/actores y actrices cuenten con herramientas técnicas para distanciarse de una construcción orgánicamente emotiva del personaje y permitir más bien la posibilidad crítica tanto del

actor y actriz en relación al personaje que va componiendo, como del espectador/a.

Se definió que los actores y actrices van y vienen entre un personaje principal, y otro que observa y comenta sobre la propia acción y la de los otros personajes. Dos objetos marcan la alternancia entre una situación y otra. Estos objetos son una campana, que a su vez guarda coherencia con el espacio ficcional de ring, y una lámpara que los actores y actrices pueden encender y apagar marcando justamente el momento del distanciamiento/comentario.



Foto 6: *Distanciamiento.* Fotografía Nieves Papa Tello

El espacio teatral en el cual se desarrolló la investigación, montaje y presentación fue en un salón rectangular de 12,95 m por 5,90 m y 3,33 m hasta las varas, con paredes de color sepia, una puerta de salidas de emergencia, parrillas de luces a la vista y una capacidad máxima de cincuenta y cinco espectadores. Allí se hicieron la mayoría de las presentaciones.⁸

⁸ Hasta el momento, ese salón con su forma y textura arquitectónica ofrece al espectáculo su máximo potencial escénico. La obra tuvo dos grandes etapas, la primera fue en un plazo

El mundo sonoro de la obra cuenta con una campana que plantea y organiza los ingresos y egresos a la situación entre los personajes, manipulada por los propios intérpretes y una propuesta musical inspirados en dos temas de la cantante Björk del álbum *Bailarina en la oscuridad* (2000), de Lars Von Trier. Ambos temas musicales sugerían a la investigación climas y tensiones que potenciaban la improvisación y composición de escenas.

Consideramos que la música compuesta para una película guarda, en quienes la vimos, las tensiones dramáticas de esa historia particular. Justamente debido a que cada tema musical se compone en un tiempo y circunstancias determinadas, es que consideré necesario generar música original para la obra.⁹ Así es que a partir de esos temas musicales y las imágenes que iban surgiendo con mayor claridad, se compuso la música del espectáculo. En esta misma dirección y con el fin de dar al espectador la posibilidad de imaginar y organizar su mirada en los sucesos de las escenas, busqué como directora que las relaciones dramáticas entre los personajes, se manifestaran, por momentos, metafóricamente. En este sentido la música original tuvo un rol fundamental.

La escenografía, el vestuario y los elementos debían guardar coherencia entre sí y me incliné por la elección de cierta atemporalidad que desdibuje referencias directas, pero a la vez con algunas elecciones que remitan a la construcción inconsciente de sentido en la expectación. La madre lleva un vestido clarito (de la época de los 50, que pertenecía a mi abuela), el “Tiburón” un pantalón de vestir, camisa y piloto oscuro. Ambos personajes con calzado. La novia usa un vestido color cremita, largo y con la espalda visible y el novio un pantalón de vestir y una camiseta blanca al cuerpo. Ambos descalzos. En la escena se ve (desde la perspectiva del público), del lado derecho al fondo una bolsa de boxeo colgada color amarillo y una soga de saltar. Del lado izquierdo al fondo una mesa, dos bancos y una silla. Al frente dos elásticos de pared a pared, en representación y límite de un Ring y dos banquitos plegables pequeños de madera que marcan las diagonales y se usan en ciertos momentos de la obra. Al centro, delante de los elásticos, se encuentra un banco que es usado por

de seis meses, tiempo en el cual se investigó y organizó todo el material dramático, la segunda etapa fue la confrontación de todo ese material en una lógica escénica, es decir en un montaje escénico final.

⁹ El músico Cristian Busamia compuso la música original de *Mástica, saborea y traga: común silencio*.

el “Tiburón” al comienzo de la obra y los novios cuando salen del Ring, al cierre de la misma.

Los elementos que se utilizan son la campana, que se encuentra apoyada en una mesa de madera color oscuro, de 60 cm x 60 cm, una lámpara de escritorio de color negro que es manipulada por los intérpretes y una carpeta de cartulina, tipo legajo, que utiliza la novia durante los momentos de revelación de la historia.

A modo de cierre

La experiencia detallada tuvo lugar dentro de la Universidad Nacional de Río Negro en una instancia de experimentación escénica con estudiantes -investigadores de la Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado en Educación Media y Superior de Teatro. Comenzamos en Febrero de 2011, con un compromiso horario de ensayos de alrededor de nueve (9) horas semanales. El estreno se llevó adelante el 3 Noviembre de 2011 en el marco del “Primer Encuentro de Crítica y Pensamiento Teatral”, en la Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina. El grupo se independizó como Compañía Teatral en 2012. *Mastica, saborea y traga: común silencio* ofreció a la comunidad más de 60 funciones, entre funciones abiertas, formación de espectadores y participación en festivales y eventos como TXI. Ganó el segundo premio en la 28 Fiesta Nacional de Teatro, Río Negro. Participó en 2013 en Teatro País, en el Teatro Nacional Cervantes y en el Centro Cultural Haroldo Conti, en C.A.B.A.



Foto 6: *La interpelación.* Fotografía Nieves Papa Tello.



Foto 7: *El motivo.* Fotografía Lorian Brianda.



Foto 8: *El Tiburón*. Fotografía Lorian Brianda.

MASTICA, SABOREA Y TRAGA: COMÚN SILENCIO



Foto 9: Afiche

Ficha técnica de *Mastica, saborea, traga: común silencio*

Intérpretes: Santiago Cámpora, Jorgelina Paravano, Emilia Linardi, Juan Veneziale (reemplazo 2013 Jonatan Jancaqueo)

Diseño de iluminación: Agustin Peccia

Música original: Cristian Busamia

Sonido: Marianella Cáceres

Trabajo vocal: Flavia Montello

Asistencia en vestuario: Sofía Vintrob

Registro del proceso de investigación: Julieta Rosso

Director del proyecto de investigación: Mauricio Tossi

Asistencia de dirección e iluminación: Julián Bernardi

Dirección: Paula Tabachnik

Referencias bibliográficas

Alfaro, E. Testimonio de Elena Alfaro en Causa n°1.800/83. En línea:
<http://www.desaparecidos.org/arg/testimonios/>

Barba, E. (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires. Catálogos.

Barba, E. (1994) *La canoa de papel*. Buenos Aires. Catálogos editora S.R.L.

Barba, E., Savarese N. (1998). *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología teatral*. España. Gaceta SA.

Bogart, A. (2008) *La preparación del director*. Barcelona. Alba Editorial, s.l.u.

Bogart, A. (1995) *Viewpoints*. Lousville, USA. Smith and Krous, Inc.

Busamia, C. (2011). *Mastica, saborea, traga: común silencio* [música original]. Salón de Teatro de Bariloche de la Universidad Nacional

- de Río Negro. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=k-aX-Tuxo61E>
- Braun, E. (1992. 2da e.) *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires, Galerna.
- Brook, P. (1993) *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, Alba editorial. España.
- Grotowski, J. (2009) *Hacia un teatro pobre*. México D.F., Siglo XXI editores.
- Grüner, E. (2001) *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. (pp.17-94) Buenos Aires. Norma Editorial.
- Grupo Intérpretes (2012) *Mastica, saborea, traga: común silencio* [obra de teatro]. Salón de Teatro de Bariloche de la Universidad Nacional de Río Negro. En línea: <https://masticasaboreaytraga.blogspot.com/p/la-obra.html>
- Oida, Y. (1997) *El actor invisible*. Barcelona. Alba editorial, s.l.u.
- Pavis, P. (2008) *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.
- Stanislavski, K. (2013) *Mi vida en el arte*. Buenos Aires. Nuevos tiempos.
- Suzuki, T. (2011) *Culture is the body*. Togamura, Japón. SCOT.
- Suzuki, T. (2012) *Symposium Internacional del entrenamiento en el Método Actoral Suzuki*. Toga
- Art Park, Toyama, Japan (2009-2011). The Japan Performing Art Foundation.
- Suzuki, T. (2015) *Culture is the body. The theatre thinking of Tadashi Suzuki*. Compilador y Traductor al inglés por Kameron Steele. N.Y., Theatre Communications Group, Inc.

- Tossi, M. (2009) Introducción al teatro épico brechtiano: sus fundamentos estéticos, en *La Quila, cuaderno de Historia del Teatro-Nº 1*. (pp.80-98)- ISBN- 978-950-554-588-9102
- Tossi, M. (2011) cuerpos y teatralidades confrontadas. En las *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. (pp.399-438). Buenos Aires. Editorial Duncen.
- Veronese, D (1996) *Ring-Side*. Buenos Aires, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (subida en Julio de 2001). En línea en www.celcit.org.ar (visto en Mayo 2011)
- Ubersfeld, A. (2002) *Diccionario de Términos Claves Del Análisis Teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- Zángaro, P. (2004) *La boca amordazada*. Buenos Aires. CELCIT. Centro Latinoamericano de creación e Investigación Teatral. En línea en www.celcit.org.ar (visto en Mayo 2011)