

## Territorios en escritura: “la forma que se despliega”

por Soledad González

### La escritura dramática como un territorio des-delimitado

A partir de las rupturas del siglo XX, el canon que ordenaba formalmente las escrituras dramáticas estalla para dar lugar a que cada dramaturgo inscriba su proyecto dramático, muchas veces asociado a una voz de poeta. En nuestra reflexión sobre la forma dramática, partimos de la noción de “puesta en página”, que traducimos literalmente del francés y la coordinamos con las prácticas de “puesta en boca” y “puesta en espacio”, tomadas del trabajo que propone el Théâtre Ouvert/Teatro Abierto, en Francia, como modos o etapas para acercar los textos en proceso a la escena. Suscribimos a la definición de dramaturgia de Danan: “el arte de administrar la acción” (2010) a la que yuxtaponemos la idea de animar una polifonía: animar y administrar.

Trabajar la liminidad poesía-teatro, la estructura polifónica como forma elegida, las nociones de contaminación y empatía entre las voces halladas; partiendo de la construcción del propio archivo como espacio de memoria organizador de los relatos y del auto-relato, serían los cuatro puntos cardinales de los dos procesos que intentaremos describir, donde pusimos en práctica nuestra definición de dramaturgia.

La inter y transtextualidad con textos literarios clásicos y modernos las entendemos como parte del archivo, el cual incluiría tanto objetos y territorios cercanos y familiares como aquellos comunes a la cultura compartida. La práctica del escribir, finalmente, la entendemos como proceso orgánico de intercambio experiencial y mediación: escribir polifónico, aspirando a la forma musical del motete.

El título elegido, “La forma que se despliega”, cita una obra de Daniel Veronese, en algunos de cuyos ensayos pudimos participar. Veronese fue invitado a participar del ciclo *Biodramas* que coordinaba Vivi Tellas; pero en lugar de apelar a la experiencia vivida por él o por los actores, se propone indagar en la suposición de la pérdida de la hija. Desborda la idea del biodrama, se adentra en el mundo de la oscuridad informe. Jorge Baron Biza con su ensayo “La autobiografía como forma literaria”<sup>1</sup> señala la misma perspectiva que Veronese al afirmar que la contradicción fundamental –como la muerte, el sueño y el subconsciente– no tiene solución. Y se pregunta: “¿Quién tiene la llave para convertir al autobiográfico imperfecto que reconoce toda su oscuridad?”. Lo que nos lleva a pensar que no hay temas que no puedan ser abordados desde la auto-ficción. El problema que nos interpela en estas experiencias donde trabajamos las escrituras del yo desde lo polifónico y biográfico es la búsqueda de una forma que pueda reunir diferentes voces y archivos. Una forma que se despliegue y organice los materiales diversos desde el ritmo y la musicalidad.

1 Jorge Baron Biza, Proyecto Baron Biza, 122-123.

## **Desbordar para acercar roles y procesos escriturales-escénicos**

Entendemos que las formas se retoman a lo largo de la historia y el motete como forma musical medieval, que incluye diferentes voces, pues abarca en su forma más de un relato; diferentes niveles de lengua e incluso diferentes idiomas, nos inspira para repensar las formas escénicas pos dramáticas en su devenir formal.

El concepto canónico de puesta en escena reúne performers, actores, técnicos y director/a que en el adentro-afuera de la escena trabajan en pos de ese objeto en común. En la escritura polifónica, un dramaturgo-poeta, al igual que un director de escena, diseña, pule/selecciona y termina de montar la estructura dramática. Se trata de desplegar una forma que pueda resistir ciertos contenidos, la mejor forma posible para desplegarlos. En este punto, desde una perspectiva pragmática, volvemos a Danan,<sup>2</sup> cuando explicita que en francés, el *dramaturge* es el que escribe y/o pone en escena. Se trata de un término que recubre ambas prácticas y que se remonta a su acepción en el sentido griego.

En nuestras experiencias, serían roles muy cercanos: quien anima e inscribe en la puesta en página, una polifonía y quien pone en espacio o en escena un texto, inscripto y desplegado en voces y cuerpos.

Como el arte buscaría abrir el diálogo y los interrogantes al pasado y futuro, hacia las voces de los muertos y de las generacio-

2 Danan, “Qu’est-ce que la dramaturgie?”.

nes por venir, esta premisa nos autoriza a retomar temas y formas, sin prejuicios; intentando analogías con estructuras formales musicales; y a experimentar con formas estalladas que aún cuestan visualizar, ubicándonos desde una perspectiva que busca acercar, empatizar y contaminar roles y procesos que fueron en la historia reciente demarcados, como es el caso, en mis experiencias, el de dramaturga y directora.

Prácticas alrededor de una mesa, en un foro virtual, en un documento compartido, al igual que las dramaturgias surgidas de la escena, promueven la incursión en nociones más flexibles como la de *poiesis* que abarcaría la dimensión poiética-convivial-expectatorial.<sup>3</sup> Tanto unas como otras, en el paisaje dramático del siglo XXI, nos permiten visualizar a la figura del dramaturgo como sujeto de teatro ligado orgánicamente al trabajo de la escena y a una reflexión técnica-política sobre el diseño, los soportes y los medios.

Estas dramaturgias donde práctica textual y práctica escénica son procesos orgánicos y colaborativos acercan las diferencias. No son sinónimos exactos, porque la sinonimia no existe realmente pero sí caracterizan un movimiento común: polifonías en presencia y en memorias, organizadas en una forma que se despliega en cada proceso. Se vuelven formalmente procedimientos cercanos, que implican: negociación y mediación sobre contenidos y ritmos en un grupo que convive, crea, se recrea y re-presenta.

La dramaturgia, entonces, es praxis y se ocuparía de pensar la escritura escénica -en

todos sus avatares-, para ensayar una visión del texto - literario y escénico- como práctica que interroga el sentido desde la forma.

Situar esta reflexión en nuestra contemporaneidad territorial puede resultar productiva ya que en Córdoba, ciudad, el teatro como práctica se caracteriza por la gran variedad poética experimental; y sin embargo, y a pesar de la experimentación, perdura desde la década del 70 una tensión entre texto y escena que, si bien va decreciendo en el siglo XXI, presupondría una resistencia al texto previo a la escena. Como si la idea de anteponerse a la escena significara imponerse sobre el resto de los componentes del diálogo en una lucha por el orden y los significados. Esta decimonónica idea de autor equivalente a autoridad sería imposible de sostener en procesos donde la autoría se des-delimita.

Desde nuestra experiencia, si consideramos al texto dramático desde la *poiesis*, como proceso orgánico que se construye a sí mismo y despliega sus efectos de señalización y ambigüedad, el texto es un misterio antes que una autoridad, que buscaría emitir desde sus pliegues, huecos, ritmos, materialidad sensible, musical y multívoca. Texto que se crea en la liminidad poesía-teatro y aspira a la polifonía.

3 Dubatti, Filosofía del teatro II, 57-59



## Animar la polifonía

Desde esta perspectiva, ¿qué buscamos en estas experiencias de transmisión y construcción de un saber técnico-poético? Podríamos resumir que buscamos practicar procedimientos donde el texto se construye en un tiempo anterior a la escena, con los actores o bien con dramaturgos ligados a la escena, y se comporta como material susceptible de ser aún modificado en la puesta en boca y puesta en espacio. Se diseña y pone a prueba una escritura polifónica que termina de ser formateada por la persona o personas que ejerzan una voz de poeta: cambiar una palabra por otra en función de la sonoridad, agregar una pausa, transformar el ritmo de la frase, armonizar el ritmo de las partes y del todo en función de las nociones básicas de unidad y contraste. Una función dramática idéntica en el texto y en la escena: la función de seleccionar y montar.

La propuesta es trabajar en la materialidad de la palabra y del texto, donde contenido y ritmo se yuxtaponen, superponen e imbrican para producir y señalar sentidos. Nos introducimos en cuestiones inherentes a una textualidad caracterizada por ser escrita para ser representada; y entramada, por tanto, en la oralidad y la vocalidad.<sup>4</sup>

¿Qué proponemos a los escribientes? Privilegiar el oído y la hibridación genérica; adoptar la noción de *texto destinado a la escena* y la idea de mediación. Impulsar, discutir, construir sobre la marcha un proyecto dramático-poético; practicar la *puesta en boca* y la *escucha*, discutir la idea de ritmo,

tonos y texturas de las voces. Tratar pragmática y poéticamente el problema de cómo se da la información, promoviendo la acción/función interpelativa (ligada al teatro del cotidiano-conversacional), expresiva (ligada al teatro del ceremonial-lírica), informativa (con intención didáctica-descriptiva-épica), sin tabúes y sin intención moralizante o desenmascarante. Sin negar las tradiciones, con una apertura flexible y en expansión. Es por ello que seguimos al dramaturgo Philippe Minyana cuando afirma que todo lo que está en la boca listo para ser dicho es teatralizable.<sup>5</sup>

Ejercitamos procedimientos escriturales-escénicos que se caracterizan por el auto-relato y la auto-ficción. Operaciones que abrevan en el mundo real, emocional, poético y mítico del dramaturgo/performers, y en la trama socio-cultural: los objetos que lo rodean, los territorios que habita, lo que colecciona, selecciona, menciona. Asumimos la ambigüedad del texto horadado que necesita ser activado y completado; proponemos la imagen de autor-*médium* de un universo multívoco que se configura en un proceso complejo, en donde ideas y estructuras son parte de la cultura y el trabajo del dramaturgo-poeta es encontrar las junturas entre contenidos y ritmos; se trata de un trabajo artesanal sobre las propias reglas del habla, más allá de las reglas de la lengua, buscando desplegar una forma, un diseño que proponga sus propias reglas de coherencia y cohesión, es decir su propia organicidad.

4 González, "Dramaturgia: vocalidad y oralidad".

5 González, "Las fronteras del teatro", 22

## ■■■■■■■■■■ Dos experiencias

Los dos textos, *Arde Troia* (2015) y *Los Hijos de... (un drama social)* (2016), fueron escritos a lo largo de casi tres meses, antes de abordar la escena. El primero fue escrito por cuatro dramaturgos durante un taller que animé, donde ejercí el rol de orientar la escritura a través de consignas, promover la re-escritura a partir de la puesta en boca, trabajar rítmicamente los fragmentos y diseñar una estructura que los contenga. El segundo proceso fue semejante, pero las voces fueron las de tres actores invitados a trabajar desde el auto-relato y el biodrama, para llegar a una puesta en escena.

En el Taller de escritura sobre *Las Troyanas* de Eurípides y *Crave* de Sarah Kane, propuse el eje temático “esclavitud y desamor”. El título fue *Las troyanas + Sarah kane = esclavitud + desamor*. Este se desarrolló de manera presencial y virtual de julio a septiembre de 2015 y desembocó en el texto *Arde Troia*, y su puesta en escena fue en el Observatorio Astronómico de Córdoba en noviembre de 2015, un día antes de las elecciones presidenciales en nuestro país, Argentina. El objetivo no sería escribir una adaptación de la tragedia a un lenguaje contemporáneo, sino crear una versión que abriera otros sentidos.

El punto de partida fue la indagación poética –a partir de las traducciones elegidas– de las obras de Eurípides y Sarah Kane: analizar la estructura trágica y distinguir los fragmentos de habla solitaria, relevar las metáforas que aluden al cuerpo, indagar la matriz sensual desde el ritmo, ensayar hipótesis de sentido en nuestra contemporaneidad, escuchar las

voces. En *Las Troyanas*, la anciana Hécuba suena de principio a fin; lo perdió todo, amor y poder, y es pura melancolía y vacío. Casandra, una voz visionaria que augura la misma suerte al imperio que las esclaviza y aparece sólo al comienzo, vengativa y maldita. Andrómaca, que pierde a su hombre y a su propio hijo, el único sacrificado durante el desarrollo de la acción; es una voz que alterna desprecio y ternura hacia Hécuba. El coro juega un contrapunto con el habla solitaria, pues aclara, aporta, pero no desenmascara. Si las heroínas trágicas ya no dialogan, monologan inmersas en la desgracia que las separa del género humano, el coro sería esa voz social que permite contextualizar el habla enajenada. Sara Kane aparece como esta heroína solitaria, con una voz contemporánea femenina, que lleva la tragedia a la propia vida: se suicida a los 28 años, lanzando piedras contra el imperio y el desamor.

La indagación propone: esclavitud y desamor, habla solitaria y coro, épica íntima y trauma social. Cada escribiente, con estas propuestas, crea su propio archivo en función del auto-relato; una participante inscribe su práctica en las dramaturgias de la memoria, aporta huellas de la vivencia-historia de su compañero secuestrado y desaparecido en la década del 70.

Proponemos un fragmento donde concebimos a los hijos muertos por el gatillo fácil como víctimas contemporáneas equivalentes a los jóvenes y niños asesinados en Troya. La propuesta rítmica es retratar en un párrafo –que inicie con “nací” y termine con “mori”– la épica de una vida; la propuesta conceptual es trabajar material de archivo de noticias policiales de diarios:

#### 4. MEMORIAS DE LOS VENCIDOS

*- Nací, viví 15 años en el Alto. Me gustaba mirar los partidos de argentina con mis amigos y fumar hasta olvidarme de los goles y los jugadores. Me gustaba sentarme en la plaza y mirar a mi viejo arreglar los autos. Morí a las tres de la mañana de un viernes. Cuando volvía a mi casa. Morí con ganas de hacer pis.*

El fragmento, a continuación, da cuenta de un trabajo de intertextualidad y mediación, entre los dos textos -traducciones- de partida, *Las Troyanas* y *Crave*. Se enfatizaron las metáforas que aluden al cuerpo en ambos textos, el contenido de *Las Troyanas* y el ritmo de *Crave*:

#### 5. ANSIAS DE ANSIAS

##### HÉCUBA

*Levanta Tu cabeza*

*Levanta tu cuello*

*Reclino mis miembros*

*¡Ay de mi cabeza!*

*¡Ay de mi pecho!*

*¡Cuánto deseo de revolverme, revolverme para dar descanso a mi cuerpo!*

*Soy partes revueltas*

*Lúgubre rasura me ha despojado de mis cabellos*

*¿Dónde quedaron mis partes sueltas?*

En el contrato de escritura, todos los autores pueden re-versionar fragmentos propios y ajenos a partir de ciertos lineamientos

formales-musicales compartidos y consensuados. La materialidad de la lengua en acción, que llama al cuerpo y a la respiración, se pone a prueba en el mismo grupo que escribe: la puesta en boca. A partir de las primeras lecturas, discutimos los tonos; que fluctúan entre una oralidad banal, cotidiana, seca, entramada con pensamientos filosóficos sobre la condición humana; construimos voces que oscilan entre la crueldad y la ternura, sin perder el horizonte de una distancia reflexiva; e imbricamos temporalidades, lo que nos permite ligar el imperio de ayer y de hoy para abrir sentidos.

En *Los hijos de... (un drama social)*, una metáfora guía la construcción de los archivos: estar adentro/quedar afuera o simplemente la oposición *adentro/afuera*. A partir de esta metáfora, se despliegan temas que rondan la omisión familiar y social: el despido del mundo laboral, visto con la distancia generacional de los hijos que miran críticamente el mundo de los padres; la situación de enfermedad vivida como disloque o destierro; y el mundo de los sueños y la consciencia como transformadores del estado de melancolía y vacío.

Las voces que encontramos, como proceso experimental iniciado en febrero de 2016, han quedado cifradas en junio en un libreto que recupera la estructura en tres actos, con diferentes cuadros y una estructura rítmica que tendrá una duración final de cincuenta minutos a una hora. Nos propusimos trabajar voz hablada y cantada; crónica y lírica; escenas dialogadas donde aparece la ilusión dramática representativa.

Pasamos de la puesta en página a la pues-

ta en boca en los meses de abril y mayo. En una segunda etapa, en junio-julio, trabajamos la materialidad de las resonancias y la idea de ritmo como organizador de sentidos en escena. Trabajamos con instrumentos que se acoplan y son ejecutados dentro de la performance con diferentes ritmos y melodías dentro de una tonalidad buscada, voces acopladas, a viva voz o mediadas para convertirse en otra materialidad sonora.

La contemporaneidad de la escena es nuestra plataforma para expandir una metáfora: el afuera en el mundo del trabajo. Actores-técnicos o técnicos-performers-poetas construyen-deconstruyen el espacio ritual. En esta línea el trabajo de experimentación es infinito. Nos propusimos trabajar un texto guía poético para llevarlo a la oralidad y al espacio. El texto se modifica rítmicamente a partir de la puesta en boca y en escena. El montaje varía y probamos cambios en las partes y nexos. No transcribimos acciones que pudieran cumplir la función de acotación. A partir de la escena sí diferenciamos más claramente las voces. En cada improvisación hay una intuición sonora poética de quien puede convertirse en portavoz de cada parte. Los textos se desarman y ensamblan y el portavoz no será necesariamente quien produce el texto.

Nos interesa profundizar la puesta en crisis formal que en la línea de una conceptualización dramática una presentación y representación, en un paisaje contemporáneo de convenciones estalladas e hibridadas donde teatro-performance-poesía escénica-música-lengua hablada y cantada, oralidad y mediación son materia de ensayo. En la temática

y el archivo que se fue construyendo, restituimos huellas: del despido de un mecánico operario de la Perkins Argentina en los años 80, padre de un integrante del grupo; de la situación de enfermedad que atravesó la actriz; y de vivencias oníricas/poéticas del otro actor/cantante escritos desde la sensación de quedar afuera. Buscamos informantes para contextualizar más profundamente el episodio del despido y los años que lo precedieron. Nos propusimos ligar lo universal a través de una intertextualidad con la obra dramática *Woyzeck* de Büchner, considerada por muchos como el primer drama moderno, en su cara de fusilero despedido de la armada en el siglo XIX. Y desde luego, por la fuerza misma de los materiales convocados, abrimos la metáfora a nuestra contemporaneidad: Argentina, 2016. Nos ubicamos en la línea del procedimiento del biodrama del Rimini Protokoll (Alemania) y de Vivi Tellas (Argentina) porque la dramaturgia sedimenta en las biografías de los actores; es también epidrama, porque reconstruye épicas de lo íntimo ligadas a lo social.<sup>6</sup> Voces testimoniales que indagan las herencias culturales generacionales en torno al mundo del trabajo, para abrir interrogantes sobre la trama socio-sentimental de un despido en una familia. Y sobre las implicancias sensuales y afectivas de un acontecimiento semejante en la memoria. En el plano mítico, nos preguntamos: ¿Por qué nos suspende la melancolía en un tiempo que pasó, cuando las cosas funcionaban de otra manera? ¿Se trata de un ciclo, es un destino?

En el texto, la estructura en tres actos nos contiene para desplegar una forma estallada

6 De la Puente, Epidramas, 6.

y fragmentada, donde el primer acto despliega lo que hay que saber sobre el tema: todos los elementos son presentados; en el segundo acto se despliega el conflicto dialogando con la obra *Woyzeck* de Büchner; y en un tercer acto se retoman motivos que nos permiten llegar a un momento de suspensión del despliegue, con la idea de final. Una segunda organización es la mención en cada escena, de la palabra: adentro o afuera. Estas indicaciones cumplen más una función poética que espacial. Como metáforas donde todo puede ser una cosa y la otra: el adentro y el afuera en el teatro y la vida, con las cargas y el ritmo binario que estos términos multiplican. Estamos dentro de la escena con la luz, el sonido, la música, las proyecciones, las consolas, los cuerpos, todo lo testimonial que nos ayuda a seguir -en tanto trabajo y memoria- y lo poético que nos ayuda a vivir, en tanto posibilidad de transformación.

Nos proponemos un distanciamiento brechtiano, mostrando los mecanismos y la maquinaria del texto-teatro, con la potencia poética que tiene este procedimiento para señalar y abrir el interrogante más allá de la presentación. En escena se dice/lee la estructura: Acto 1, 2, 3, el número y título de cada escena y se señalan 2 entreactos.

La dinámica del espacio que contamina el texto y el modo de producción, se puede entender desde una filosofía sistémica: en nuestro espacio real, sala de teatro independiente cuyo edificio arquitectónico fue un taller, el iluminador se ilumina para testimoniar, el actor ejecuta el instrumento y la máquina, que lo captura para producir un eco. Un espacio performático donde actores

y técnicos se igualan y desbordan el adentro/afuera de la escena. Estamos en la búsqueda de generar un sistema, que en palabras de Barthes no busque desenmascarar,<sup>7</sup> ni interpretar sino hacer de la consciencia una droga; y que en su organicidad contenga cuatro voces y un alto grado de contradicciones y disonancias.

### Los hijos de... (un drama social)

*Código: todas las palabras y frases en negrita se repiten, retoman y/o señalan.*

*Afuera y Adentro: consolas de luz y sonido, instrumentos, seguidores, proyector, pantalla, micrófonos, un sillón, dos cubos, un saco colgado.*

#### Acto I

1.- *Afuera. Afuera*

*F.- Quedamos afuera: yo, mis otros dos yo, un banderín de San Lorenzo de Almagro, mi respiración.*

(...)

2.- *En casa. Afuera.*

*T.- Mi papá armaba motores, hacia bien su trabajo, le gustaba su trabajo.*

*No le gustaba que nadie le levantara la voz, a mí tampoco.*

*Yo también armo motores, y nadie me levante la voz.*

*F.- No, no, no, no, no, no, no.*

*T.- Hay días en que abandono.*

<sup>7</sup> Barthes, *Ouevres Complètes*, 14.



*Viene otro no y abandono. Knock out.*

*Abandono.*

Por abandono.

F.- Buen día, buen día.

J.- *El sonido de la miseria se instala, es una musiquita rota. Te deja sin voz.*

T.- *A mi padre le dijeron:*

F.- *usted ya no podrá armar más motores.*

T.- *¿Por qué? No hay respuesta, cae la cuchilla. Knock out*

*Ese día, vuelve de la fábrica con un cartel en la espalda: despedido.*

F.- *En el barrio hablan: - mirá, ya no saluda.*

*(Pausa).*

T.- *¡Que feo que te digan que no puedes armar más motores!*

*(...)*

A modo de conclusión provisoria, asumimos que la complejidad de esta acción poética-procedimental en el dramaturgo contemporáneo ha alcanzado un estatuto susceptible de ser problematizado y analizado según miradas históricas y filosóficas contemporáneas que permitan describir el acto de lectura de estas prácticas y su concepción de teatro.

En esta dirección se revela necesario delimitar la figura autoral; substituir la noción de canon por la de paisaje descentrado y desbordado; librado a la poesía, con sus resonancias históricas, culturales, míticas. Estamos en la búsqueda de una forma donde los relatos estallados sean restituidos por las

voces encontradas con los ritmos y rugosidades propios de cada paisaje y de cada proyecto dramático: territorios en escritura.

*Dramaturgia*

*Polifonía*

*Ritmo*

*Puesta en página*

*Diseño*

## AUTORA

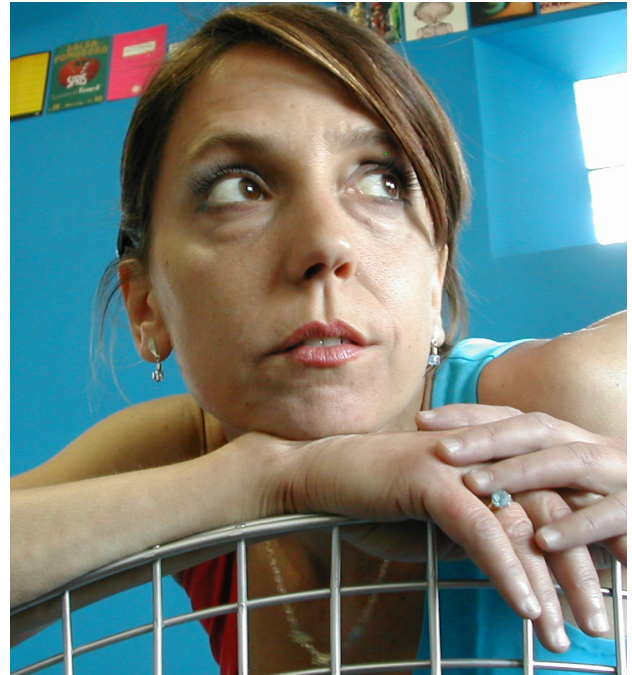
### Soledad González

(Córdoba, 1970.)

Entre la escena, la escritura y la edición. Produce como dramaturga-directora y actriz. Anima talleres, da clases en escuelas y en la Universidad donde también es investigadora. Fue becada por la Sociedad de Autores de México, Ministerio de Cultura de Francia, Secretaría de Cultura Argentina, Instituto Nacional del Teatro, Fundación Antorchas y Fondo Nacional de las Artes.

**Contacto:** epica.intima@gmail.com

www.soledadgonzalez.com



## Bibliografía

### Textos dramáticos/espectaculares

- Jorge Almuzara, Juliana Fernández, Mónica Flores, Tomás Gianola y Soledad González, Arde Troia, Observatorio Astronómico de Córdoba, 20 de noviembre de 2015.
- Soledad González, Los hijos de... (un drama social), a partir de textos de los actores Josefina Rodríguez, Franco Muñoz y Emanuel Muñoz. Sala MxM, Córdoba, 1 de octubre de 2016.

### Metatextos, Paratextos

- Jorge Baron Biza, "La autobiografía como forma literaria", en Proyecto Baron Biza, descendencia y caída (Córdoba, Recovecos, 2010), 120-123.
- Roland Barthes, Oeuvres Complètes, V, 1977-1980 (París, Seuil, 2002), 14.
- Joseph Danan, Le Collège du Théâtre du CnT. 1ère rencontre "Qu'est-ce que la dramaturgie?", en diálogo con Sophie Joubert (Centre National du Théâtre, 20 septembre de 2010). Consultado en marzo de 2016, en <http://vimeo.com/15959205>
- Maximiliano De la Puente, "Prólogo", en Epidramas (Buenos Aires, Pánico el Pánico, Col. Altas Llantas, 2016), 6.
- Jorge Dubatti, "Cuerpo Poético y Función Ontológica", en Filosofía del teatro II (Buenos Aires, Atuel, 2010), 57.
- Soledad González, "Las fronteras del teatro: cuestión de procedimientos. Sobre las obras de Philippe Minyana y Christian Boltanski", El Apuntador, 6 (Córdoba, 2003): 22.
- \_\_\_\_\_, "Dramaturgia: vocalidad y oralidad", Revista virtual Analecta Literaria (Rosario, 2011). Disponible en <http://prosofonteatroyartesescenicas.blogspot.com.ar/2010/05/soledad-gonzalez.html>

