

Políticas compositivas en la escena contemporánea de Córdoba: *Edipo R.* y *Ser o no ser Hamlet* como dispositivos de interpelación

Leticia Paz Sena
Secretaría de Ciencia y Tecnología, Universidad Nacional de Córdoba
(SeCyT-UNC)

leti.paz.sena@unc.edu.ar

Palabras clave:

Dispositivo de interpelación. Dramaturgia. Reescritura. Delprato. Hadandoniou.

Resumen:

El teatro tiene un inherente carácter político: es una deliberada reunión con otrxs. Reflexionaremos sobre propuestas que acentúan esta dimensión política construyendo *dispositivos de interpelación* a lxs espectadorxs. Tomaremos la noción foucaultiana de *dispositivo (dispositif)* para analizar la dramaturgia y la puesta en escena de dos reescrituras de textos clásicos del teatro contemporáneo de Córdoba, Argentina: *Edipo R.* (Organización Q, dirección de Luciano Delprato, 2008) y *Ser o no ser Hamlet* (dirección de Eugenia Hadandoniou, 2014). Identificaremos sus políticas compositivas, enfocándonos en la experimentación con la manipulación de muñecos y la configuración del espacio escénico.

Compositional politics in Córdoba's contemporary theatre: *Edipo R.* and *Ser o no ser Hamlet* as interpellation devices

Keywords:

Interpellation device. Dramaturgy. Rewriting, Delprato. Hadandoniou.

Abstract:

Theatre has an inherent political nature because it is a deliberated meeting with other people. We are interested in scenic proposals that focus on this political condition by building *interpellation devices* addressed to spectators. We borrow a foucauldian concept, *device (dispositif)*, to analyze the dramaturgy and the staging of two rewritings of classic texts from the contemporary theatre made in Córdoba: *Edipo R.* (Organización Q, directed by Luciano Delprato, 2008) and *Ser o no ser Hamlet* (directed by Eugenia Hadandoniou, 2014). We want to identify the compositional politics that shape the interpellation devices, fundamentally based on the experimentation with puppetry and stage space design.

A simple vista —y no es casual la elección de esta frase hecha—, diríamos que vamos al teatro a mirar. En la escena se despliegan movimientos, objetos, cuerpos que nos invitan a seguirlos y a dibujar con nuestros ojos un trazo posible. Llamen nuestra atención, buscan que hagamos foco, que nos detengamos ahí-justo-en-ese-instante. Muchas veces, la oscuridad y la comodidad de la butaca nos permiten cierta libertad: vamos y volvemos sobre el trazo dibujado más allá de la propuesta que nos hagan. Pero, ¿y si lxs miradxs fuéramos nosotrxs? La etimología de la palabra griega θέατρον (*theátron*), que alude a ‘mirar’ [Corominas y Pascual, 1983: 445], no es esclarecedora: ¿quién mira a quién? *Edipo Rey* o *Hamlet, príncipe de Dinamarca* podrían leerse como grandes metáforas de esta aparente paradoja, la de ir al espacio de la mirada para terminar siendo nosotrxs lxs miradxs. Edipo ve desde un lugar privilegiado al pueblo todo, coordina una investigación, observa las pistas y reconstruye, tarde, una verdad que ya estaba a la vista, arrojada con las palabras de Tiresias, el adivino ciego; al final, solo queda la insoportable tortura de mirarse a sí mismo. Hamlet carga con el peso de haber visto al fantasma de su padre, quien le deja ver qué hay detrás de su muerte. Ante el pedido de venganza, el príncipe organiza, dentro del reino, otro reino: el de la mirada, y lleva, como público, a su madre/reina/asesina y su tío/rey/asesino a ver teatro, el espejo en el cual podrán ver el crimen, verse a sí mismos y verse juzgados.

Mirar a otrxs, mirarnos entre nosotrxs y ser miradxs funda el carácter político inherente a toda práctica teatral, en tanto deliberado encuentro con otrxs [Argüello Pitt, 2011]. Nos interesa estudiar propuestas que, en sus temáticas y/o en sus procedimientos escénicos y dramaturgicos, acentúan esta dimensión política y buscan explícitamente posicionarse con y ante otrxs acerca de lo que tenemos en común: nuestra historia, nuestros modos de pensar el arte, nuestro contexto social, entre otros tantos «nuestros».

La tragedia de Sófocles ha sido reescrita, veinticinco siglos después, por Organización Q, grupo de teatro de la ciudad de Córdoba, Argentina,



que en 2008 estrena *Edipo R.*, una propuesta de teatro de muñecos, con la dirección de Luciano Delprato¹. La tragedia de Shakespeare fue reescrita, más de cuatrocientos años después y también en Córdoba, por Eugenia Hadandoniou, directora y dramaturga de *Ser o no ser Hamlet*, puesta estrenada en 2014². Ambas obras encaran, con modalidades singulares, propuestas dramáticas de reescritura de textos considerados clásicos. Entendemos la reescritura como la *escritura de una lectura* [Barthes, 2009]: se trata de asumir un diálogo con un texto otro a partir del cual entramar textualidades, autoridades y temporalidades. Reescribir no es meramente citar o interpolar fragmentos al texto reescrito, sino que implica un gesto de apropiación que vuelve común la palabra, la recontextualiza y la resignifica. Aunque sin desconocer una autoría otra, en la reescritura la palabra deviene derecho más que propiedad privada. En este diálogo se entraman diferentes textualidades y temporalidades, ya que reescribir supone yuxtaponer el presente y el pasado, hacer convivir lo anacrónico y lo actual. Vemos inauguradas, entonces, una serie de problemáticas, como la puesta en evidencia de la tarea de la interpretación, el cuestionamiento de la noción de autor, el despliegue de sentidos que conlleva la reescritura de un texto clásico, el gesto de superposición de temporalidades en un juego de disputa por las lecturas del pasado y sus resonancias en el presente. Indagaremos las decisiones compositivas que convierten a estas obras en una forma de teatro

¹ Ficha técnica de *Edipo R.* En escena: Xavier Del Barco, Luciano Delprato (Daniel Delprato en el estreno), Leopoldo Cáceres, Marcos Cáceres y Rafael Rodríguez. Diseño escenográfico: Luciano Delprato y Rafael Rodríguez. Diseño de iluminación: Rafael Rodríguez. Diseño sonoro y música original: Pablo Cécere. Asistencia de dirección puesta original: Carolina Cismondí. Producción general y asistencia de dirección re-estreno: María Paula Del Prato. Fotografías: Melina Passadore. Dramaturgia, puesta en escena y dirección: Luciano Delprato.

² Ficha técnica de *Ser o no ser Hamlet*. Intervención textual en base a los textos de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare y a las improvisaciones y textos de los actores: Eugenia Hadandoniou. Dirección: Eugenia Hadandoniou. Asistente de dirección: Ivan Giménez. En escena: Martín Gaetán, Santiago San Paulo, Rodrigo Gagliardino, Nadir Medina, Agustín Albrieu Llinás. Diseño y realización de arte: Federico Tapia (colaboración: Flavia Caminos). Diseño sonoro y musicalización: Agustín Albrieu Llinás. Concepto audiovisual: Nadir Medina. Diseño gráfico: Lucas Chami. Diseño de iluminación: Daniela Maluf. Diseño y realización de vestuario: Yanina Pastor. Prensa y fotografía: Lucrecia Boix.



político y dilucidaremos a través de qué operatorias resultan *dispositivos de interpelación*.

Nos interesa pensar la noción de dispositivo en los términos en los que la entiende Foucault: un conjunto heterogéneo de componentes —discursos, instituciones, normas, lo dicho y lo no dicho— y, más precisamente, la red que los reúne en un juego de fuerzas mediadas por el poder y el saber, en la que es posible leer estrategias o líneas orientadas a particulares modos de ver o de enunciar³. Advirtiendo la centralidad que esta categoría tiene en la filosofía de Foucault y sin desconocer su complejidad, la tomamos en préstamo para estudiar las artes escénicas contemporáneas ya que entendemos que puede ser potente para identificar políticas compositivas. Tanto Agamben [2014] como Deleuze [1995] elaboran la misma pregunta —qué es un dispositivo— y ensayan respuestas que resaltan diferentes aspectos del pensamiento foucaultiano. Agamben [2014: 18], por su parte, se ocupa de los procesos de subjetivación que todo dispositivo implica, considerando al sujeto como «...lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos», en un movimiento de amplificación del concepto: todo aquello que capture, modele, controle y asegure enunciados y conductas resulta un dispositivo, no solo las instituciones carcelarias, también la literatura, un teléfono celular, el lenguaje mismo. Agamben entiende que, en la actualidad, existe una enorme cantidad de dispositivos que se corresponden con procesos de subjetivación que proliferan y se solapan entre sí. Además, observa que incluso hoy nos vemos inscriptxs en procesos de desubjetivación, ante lo que propone, atendiendo al carácter regulador de todo dispositivo, la estrategia de la profanación, que restituye al orden de lo común aquello que fue separado del individuo en dichos procesos.

Trasladando estas indagaciones al campo de la investigación teatral, nos preguntamos por los procesos de configuración de sujetos-espectadorxs y cómo las propuestas escénicas pueden pensarse en tanto dispositivos que

³ Confróntese Agamben, 2014 y Deleuze, 1995.



no excluyen en su conformación las propias líneas de fuerza que permitirían su (auto)profanación. En el ámbito de la escena actual es familiar el uso de la noción de *dispositivo*, tal como reseña Pavis [2016] en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Esta categoría señala diferentes sentidos, desde una disposición de la escena, en términos espaciales, hasta una consideración acerca del control que la propuesta ejercería, por ejemplo, sobre lxs espectadorxs. En el condensado recorrido que realiza, Pavis trae a colación aportes propios del campo del teatro y reflexiones del ámbito de la filosofía que estamos refiriendo: el *dispositif* foucaultiano y la lectura que hace Agamben. Sin negar la complejidad de la noción y la heterogeneidad de concepciones, quisiéramos hacer hincapié, por un lado, en el carácter material del dispositivo, identificado por Pavis, en tanto materialidad organizada en la escena. Por otro lado, creemos potente imaginar instancias de profanación en la práctica teatral —«formar dispositivos para inmediatamente desacralizarlos» [Pavis, 2016: 81]—, así como poner en tensión la idea de un control consciente del dispositivo por parte del artista e incluso por parte del dispositivo mismo:

Los dispositivos no pueden disponer de sí mismos, están atrapados en esa pulsación del sentido y del no-sentido, en eso «ingobernable que es a la vez el punto de origen y el punto de fuga de toda política» [Agamben, 2007: 50], y —nos gustaría agregar— de toda estética y de todo goce estético. [Pavis, 2016: 81]

En sintonía con estas consideraciones, recuperamos el aporte de Deleuze [1995: 155], para quien un dispositivo es «una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal», o sea, líneas de visibilidad, de enunciación, de fuerzas, de subjetivación, de ruptura «...que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio» y están sometidas a la variación. De este movimiento constante de derivación se desprenden dos consecuencias: la imposibilidad de pensar los dispositivos en términos universales y el interés por su creatividad variable, por su tenor de novedad.



En el marco de la teoría teatral, estos aspectos del concepto de dispositivo permiten pensar la escena como organización de los materiales heterogéneos que fugan hacia diferentes direcciones y que, en su inevitable variación, inauguran poéticas singulares y propuestas de interpretación de la actualidad. Por todo lo dicho, desde la «pulsación del sentido y del no-sentido» [Pavis, 2016: 81] que caracteriza a muchas propuestas escénicas hoy, entendemos el dispositivo como aquella *disposición a afectar y ser afectado* y, entonces, ponemos de relieve la dimensión política del teatro, ya que es posible leer, en algunos trabajos actuales, un conjunto de estrategias particulares desplegadas en la escena, un compromiso con la interpelación a otrx. A este conjunto heterogéneo de políticas compositivas en torno a la organización de lo material y lo inmaterial en un busca de un encuentro con otrx quisiéramos llamarle *dispositivo de interpelación*.

La noción de *interpelación* también está presente en la crítica teatral, tal como rescatan Pavis [2016] y Sarrazac [2013]. Sus acepciones se asocian tanto a una perspectiva althusseriana —el control ideológico ejercido sobre lxs espectadorxs—, como a la dirección de la palabra al emitirse —entre personajes, al público a través de la ruptura de la ficción—, así como a un recurso del distanciamiento brechtiano o las diferentes modalidades que cobra en las formas monologales contemporáneas. Nos acercamos más hacia una concepción que define al dispositivo teatral como «el juego de este existir que arroja a la mirada el lanzamiento de un poema» [Guénoun en Sarrazac, 2013: 81] enfocando en el movimiento entre afectar y ser afectado que ineludiblemente sucede entre cuerpos durante el acontecimiento escénico. Este movimiento es político, ya que interviene a la vez en la emoción, en la percepción, en la sensibilidad y en el intelecto y devuelve a lxs presentes a una puesta en evidencia de aquello común que comparten.

Si bien podríamos considerar que *Edipo R.* y *Ser o no ser Hamlet*, en tanto prácticas reescriturales, constituyen de por sí una compleja estrategia de interpelación, intentaremos identificar políticas de interpelación específicas que constituyen estos dispositivos. Para este objetivo, es



enriquecedor atender especialmente aquellos *lenguajes escénicos* [Trastoy y Zayas de Lima, 2006] sobre los que cada propuesta ha decidido enfocarse y experimentar y que, además, le otorgan a cada una su identidad estética singular: la manipulación de muñecos en *Edipo R.* y la configuración del espacio escénico en *Ser o no ser Hamlet*.

Al designar estas obras como *prácticas reescriturales* nos centramos en el trabajo dramaturgico, teniendo en cuenta la complejidad de lo que supone escribir *en, para, desde* el teatro. La dramaturgia implica una serie de movimientos hacia la puesta en escena [Danan, 2012]; en ese sentido, con esta noción, junto con la de *texto teatral*, buscamos señalar la convergencia entre cuerpo y palabra, advirtiendo los desafíos de la escritura teatral actual, situada en el borde de lo incapturable del acontecimiento —escribir lo efímero, lo inverbalizable, lo que se improvisa— y sosteniendo, en simultáneo, un diálogo con un texto clásico —al que se entraman, además, otras textualidades: asociaciones de lxs creadorxs y otros intertextos (otras versiones de los clásicos, otros textos de la cultura que han problematizado algún aspecto o personaje)—. Así, entendemos que el abordaje metodológico de reescrituras incluye consideraciones sobre el proceso creativo —que amerita ser reconstruido—, sobre el texto teatral y sobre la escena. Para este trabajo, de esas tres zonas de indagación, atenderemos mayormente las dos últimas⁴, a partir de registros audiovisuales de una función de cada puesta, los textos teatrales⁵ y la propia

⁴ Este trabajo integra una investigación en curso titulada «Configuraciones poéticas y políticas en las prácticas reescriturales de la dramaturgia contemporánea de Córdoba», con dirección de la Dra. Mabel Brizuela y codirección de la Dra. Gabriela Milone; financiada por SeCyT, UNC. La reconstrucción de los procesos creativos se encuentra aún en desarrollo.

⁵ Contamos con el registro audiovisual del estreno de *Edipo R.* (2008), cedido por Carolina Cismondi, y el texto teatral inédito, cedido por Luciano Delprato. El registro audiovisual de *Ser o no ser Hamlet*, una función de 2014, fue cedido por Eugenia Hadandoniou; el texto teatral que analizamos es el publicado por Salvadora Editora (2017). La imagen de *Edipo R.* aquí incluida pertenece a La Voz del Interior («Festival de festejos Q por sus 15 años de vida», de Beatriz Molinari, disponible en: <https://vos.lavoz.com.ar/escena/festival-de-festejos-q-por-sus-15-anos-de-vida>) y la de *Ser o no ser Hamlet* es del archivo de Hadandoniou (Facebook de difusión de la directora, disponible en: <https://www.facebook.com/AlfaYOmegaBiologia2>).



experiencia de espectadora. No olvidamos que se trata de mediaciones; en efecto, nos hallamos ante «...el problema fundamental de toda investigación teatral, que es la inasibilidad del objeto de estudio» [Trastoy y Zayas de Lima, 2006: 15]: si el teatro es un aquí y ahora, si toda forma de registro lo traiciona al alterar puntos de vista o ante la imposibilidad de fragmentar el todo que forman sus componentes, ¿cómo acceder a un evento artístico irrepetible e inaprehensible para investigarlo? Mantendremos el cuidado de no homologar los registros al objeto en sí, en el intento por hacer de esta aparente limitación una potencia: el desafío de un ejercicio de memoria conjunto en el que intervengan diferentes soportes, materiales e inmateriales.

Edipo R. o la manipulación como interpelación

El encuentro entre *Edipo Rey* y Organización Q surgió como destello en un ensayo y reorientó el proceso de búsqueda creativa que se venía dando hasta entonces: «...aparece en una improvisación la idea de *Edipo Rey*, la cual resultó coherente con el material que venían desarrollando y se instaló como una especie de fatalidad creativa» [Cismondi, 2011: 37-38]. Al tomar esa dirección, la reescritura de Sófocles constituyó una reunión con un texto-otro, ajeno, distante temporal y culturalmente. Carolina Cismondi, investigadora y actriz del campo teatral cordobés, siguió el proceso creativo de *Edipo R.*, lo que devino en su involucramiento como asistente de dirección. En el plano de sus investigaciones, situadas desde el enfoque de la crítica genética, específica, en cuanto al vínculo con la tragedia, que:

La obra la construyen a partir de la relación que el grupo Organización Q elabora con el texto literario de Sófocles, partiendo de la premisa de que *entre unos y otros no hay nada*. Este vacío entre ambos universos, del texto y el grupo, implicó la necesidad de trazar encuentros posibles que potenciaran a ambos. [Cismondi, 2011: 31]

En ese sentido, gran parte del proceso creativo consistió en horas de lectura de diferentes traducciones —más de diez— y horas de escritura, de



«retraducción» del texto, atendiendo al lenguaje, a la estructura, al argumento del mito y al funcionamiento cultural de la tragedia en su contexto de producción. A estas horas se amalgamaron, además, las horas de ensayos, en las que el material textual se ponía en relación con los cuerpos de los actores en el trabajo de improvisación. Hay una voluntad de encuentro ante y sobre el vacío: el vínculo debe construirse y este proceso se transforma en una instancia de implicación mutua. Dice Delprato, quien estuvo a cargo de la dirección y la dramaturgia:

La versión que nosotros llevamos a escena está absolutamente reescrita, tiene apenas algunas palabritas de Sófocles, pero justamente la relación con las palabras es ya rara desde el vamos porque implica una traducción. Sófocles escribe en griego, nosotros hablamos español, es decir, pretender un vínculo era falaz desde el vamos. El horizonte de adaptación implicaba establecer una hipótesis de cuál era el funcionamiento de eso en su contexto original y tratar de adaptar en relación a que funcione de una manera parecida en la Córdoba tercermundista del tercer milenio. Nuestra hipótesis ha sido la de «actualizar fidelizando», es decir, que la fidelidad con la obra de Sófocles tiene que ver con, de la misma manera que sucedía en su contexto original, una relación muy directa del dramaturgo con la comunidad para la cual, o dentro de la cual, o con la cual está escribiendo la obra. [Delprato, 2010].

Desde el proceso creativo, hay una clara búsqueda por *dejarse afectar* por el texto de Sófocles: la propia práctica reescritural implica esa afectación. A la vez, esa disposición tiene otra dirección: *ese para, dentro y con la comunidad*. De allí que podamos señalar políticas de interpelación que arman el dispositivo escénico de *Edipo R.*

Como dijimos, el lenguaje escénico que se configura como estrategia central en esta obra, ya que define su estética —y, en definitiva, la de Organización Q en varios de sus trabajos—, es la manipulación de muñecos. Esta manipulación es doble: opera escénica y simbólicamente. Los manipuladores accionan los muñecos, dan vida a ese conjunto inanimado de madera, pero no parecen dominarlos nunca. Por el contrario, los muñecos ejercen fuerzas sobre los sujetos —los golpean, los arrastran, los matan—, quienes resultan por momento súbditos, en la acción y en el gesto, de las



decisiones y pasiones de los personajes. En el aspecto simbólico, la propia manipulación es una gran metáfora de uno de los temas más importantes de la obra, el poder. Como gobernante, Edipo tiene el poder y, efectivamente, los manipuladores están subordinados a él. Sin embargo, el muñeco manipula pero, al mismo tiempo, es manipulado por su propia ignorancia, por quienes conocen total o parcialmente la verdad que está a la vista. La pregunta que resta, entonces, es *quién tiene el poder*. Sobre esta indistinción de límites, dicen las especialistas Trastoy y Zayas de Lima [2016: 141-142]:

Uno de los aspectos más interesantes que ofrece el teatro de muñecos es la relación del objeto con el cuerpo y la voz del actor. Ese ir y venir entre lo presente y lo ausente, lo velado y lo de-velado, la multiplicación de imágenes y la ambigüedad de los distintos significantes (cuerpo humano, objetos, muñecos articulados) aparecen como signos de *otra cosa*. La relación que se establece entre el actor y el muñeco, entre titiritero y objeto, entre la vida y la muerte que supone lo animado y lo inanimado se vuelve paradójica: el actor se expresa a través de un objeto distinto de él, pero el vínculo entre ambos es tan estrecho, tan indisoluble, que los límites resultan finalmente borrosos.

Es especialmente en este cruce entre lo animado y lo inanimado donde nos vemos interpelados como espectadores: cuando no están presentes en los episodios, los muñecos cuelgan en la pared y desde allí poco nos dicen, pero si se despliegan sobre la mesa manipulados por los actores, pueden conmovernos hondamente, a pesar de que su materialidad sea la misma. Se trata de una interpelación a nuestra sensibilidad, a nuestra capacidad de dar y ver vida, de sentir empatía con todo aquello que sugiera el nacimiento de un mundo.





Por otra parte, una de las políticas de interpelación a lxs espectadorxs relacionadas con la dramaturgia es la presencia material del texto en escena. En una esquina, vemos el texto impreso, una silla, una jarra y un vaso de agua. Cada actor/manipulador tiene asignado un fragmento para su lectura. Esta materialización del texto es una manera de autorreferir la práctica dramática que, al mismo tiempo que devela el trabajo detenido sobre la palabra, resulta una evocación del proceso creativo, caracterizado por la lectura exhaustiva y la preocupación por la apropiación del lenguaje. Por otra parte, es interesante la disociación que se genera entre la voz y la acción de muñecos y manipuladores sobre la mesa. Desde esta dislocación se construyen los personajes: los muñecos, siempre estáticos en su rostro, tienen voces y cuerpos diferentes en cada episodio. El público se ve interpelado a yuxtaponer la información sonora y visual y a estabilizar las referencias heterogéneas que recibe cada personaje.

Otra política compositiva de interpelación consiste en la experimentación con la enunciación de la palabra en escena. Uno de estos modos de experimentación se relaciona con la materialización de la dramaturgia: la actorización de la voz. En esta particular modalidad de teatro leído, los actores/lectores actúan las diferentes voces de los parlamentos de cada personaje. La otra manera de experimentar con el



enunciado de la palabra reside en el tratamiento del coro. En estas instancias, la lectura se suspende y los cinco actores interpretan el mismo texto, que han memorizado. Aunque las palabras sean exactamente las mismas, las voces están superpuestas y confundidas al enunciarse con diferentes ritmos y con distinto volumen. Mientras en algunos casos la expresión es más nítida, en otros se vuelve más opaca; el texto puede ser un balbuceo susurrado o un grito claro. Los tonos de enunciación cambian y pueden cobrar la forma de una consigna, una acusación, un reclamo, una pregunta. El coro comparte el mismo texto pero, a partir de su enunciación heterogénea y simultánea, se despliegan diferentes sentidos yuxtapuestos. Además, hay un trabajo interesante de la relación voz/cuerpo. Los actores se mueven en el espacio, se chocan o sujetan entre sí, están más o menos agitados o en diferentes posiciones y la voz se deja intervenir de forma total por el estado corporal del actor. Así, lxs espectadorxs son interpeladxs en la escucha, el coro se les presenta de forma ambigua y se ven involucradxs en esta ambigüedad al intentar descifrar las palabras.

El dispositivo de interpelación que la puesta configura también se concreta a través de la metateatralidad. Una de las instancias metateatrales, situada en el plano de la dramaturgia, es una de las pocas intervenciones sobre la diégesis de *Edipo Rey*, de Sófocles: en esta reescritura, Edipo no ha sido abandonado en el monte Citerón, sino en los escombros de un teatro en ruinas que había sido incendiado. ¿Por qué cambiar la montaña por un teatro en ruinas? Este gesto autorreflexivo quizás construye metafóricamente al teatro como el escenario de las ruinas de la historia. De alguna manera, el pasado de Edipo es un conjunto de escombros incendiados que debe ser reconstruido, pero su rearmado se hace a costa de su presente y su porvenir. ¿Estaremos también nosotrxs, como comunidad, deambulando y buscándonos entre las ruinas de nuestro pasado común?

Identificamos otra instancia metateatral en uno de los momentos en los que el coro explicita el aquí y ahora —estar juntxs en una sala de teatro—, mientras parece asumir la doxa bajo la forma de una enumeración



de sentidos comunes en torno al consumo o a la estigmatización social, enumeración que culmina con una pregunta que interpela al teatro en sí mismo como herramienta de lectura crítica del mundo.

Estrofa 2

Si alguien
Avanza
Arrogante
Hablando de más
Haciendo estupideces
Sin preocuparse por la justicia
O por las leyes del mercado
¡Que las más espantosas desgracias le tomen el cuerpo!
Si vende sustancias prohibidas
Profana la propiedad privada
Se caga en las buenas costumbres
No pretenderá que tiene derecho
A que no le perforamos el cráneo con una escopeta
Y si su modo torcido de vivir recibe elogios
Para qué mierda estamos todos juntos en esta sala de teatro
[Organización Q, 2008: 41-42].

Otro momento metateatral se sitúa hacia el final de la obra, cuando Edipo, habiéndose ya mutilado los ojos, habiendo decidido no ver, cuestiona el gesto propiamente teatral de ser visto: ahora, ser visto es ser juzgado.

CORIFEO

Me parece que hubiera sido más sensato suicidarse que sacarse los ojos...

EDIPO

¿Y si llega a existir la vida después de la muerte?
Yo, después de lo que me hicieron hacer, no quisiera tener que mirar a los ojos de mis papás si me los cruzara en el infierno.
Tampoco quiero ver a las criaturas deformes que engendramos con mi madre, mezcla asquerosa de hijo y hermano.
No quiero ver al público.
Ni a esta sala de teatro.
¿Por qué me recibiste?
¿Por qué se levantó el telón?
¿Por qué no cayó como una guillotina sobre mi cabeza, librándome de mostrar mi horroroso drama ante los hombres? [Organización Q, 2008: 66].

El espacio escénico, el vestuario y la iluminación están configurados a partir de principios metateatrales que interpelan a lxs espectadorxs a partir



del develamiento del artificio. La luz, por ejemplo, nunca se altera y exhibe todos los componentes de la escena frente al público, no esconde nada, ni direcciona la mirada. Ese mismo carácter exhibitorio tiene la madera en la pared de atrás de la que cuelgan todos los muñecos que son manipulados a lo largo de la obra, la mesa —a su modo, un escenario dentro del escenario— y los nombres de personajes y actores estampados en los vestuarios. Estos principios, que permiten la confluencia de lo real y lo ficcional, son advertidos por Cismondi [2011: 54]:

La escena es expositiva de los mecanismos que la construyen, todo está a la vista, se observa a los actores construyendo la ficción; los mismos actores tienen escritos sus nombres en el traje negro, del mismo modo que los muñecos tienen escritos los nombres de los personajes, lo cual pone en el mismo estatuto lo real y lo imaginario. El plano de lo real aparece en la escena en la relación material brutalmente expuesta [...].

Entre las políticas compositivas que diseñan a *Edipo R.* como dispositivo de interpelación encontramos la que deliberadamente interpela al público: el señalamiento de lxs espectadorxs en su condición de espectadorxs. Cuando Edipo da el comunicado al pueblo de Tebas y lanza la maldición que luego caerá sobre él, la cabeza del muñeco es separada del cuerpo y, a la vez, rodeada por las manos extendidas de los actores que construyen esa multitud que escucha y reacciona al discurso político. Esa multitud es también otra «multitud», aquella que asiste al espectáculo. Se incluye a lxs espectadorxs en esa instancia colectiva a través del señalamiento directo con dedos índices que lxs apuntan. Además, al inicio y al final de la puesta, los actores/manipuladores se toman varios segundos en silencio para mirar de frente a la platea, como una forma de decir «sí, estamos juntxs acá, nos mirarán, pero también serán miradxs». Se acentúa la incomodidad de un colectivo que no está indiferenciado, como un ascensor lleno de gente en el que es ineludible mirarse —así describe Delprato [2008] el trabajo con lo colectivo—. Este gesto reactualiza la pregunta «para qué mierda estamos todos juntos en esta sala de teatro», de la que se ramifican



otras: ¿qué hacemos con la mirada y cómo nos hacemos responsables del acto de mirar?, ¿qué evaluaciones hacemos cuando miramos?

***Ser o no ser Hamlet* o la interpelación proyectada en el espacio**

A diferencia de *Edipo R.*, las búsquedas que orientaron el proceso creativo de *Ser o no ser Hamlet* están marcadas por una determinación explícita de dialogar con el clásico de Shakespeare, por diferentes inquietudes de lxs creadorxs involucradxs inicialmente en el proyecto. Eugenia Hadandoniou [2015], quien asume la dirección y la dramaturgia, en una entrevista inédita, señala:

Siempre la idea fue hacer una reescritura, desde el vamos, hacer *Hamlet*. Yo pienso que tenemos que traerlo al hoy, ya habla mucho del hoy, pero sí hay algunos vínculos o redes que hay que tender. Y además me parece que es interesante un diálogo con el clásico [...]. Esa reescritura se fue haciendo en el proceso y la terminé de hacer, encerrada en mi casa, después de haber improvisado mucho tiempo sobre los textos originales de Shakespeare, o sea, todas las versiones que conseguíamos: leímos varias versiones, más que versiones serían traducciones, un par de versiones también y cosas que hablaban sobre Ofelia... todo lo que podíamos leer. Hubo un momento de lectura bastante importante, que lo combinábamos con improvisar, y desde ahí yo siempre voy trabajando una dramaturgia escénica con los actores... y escribo.

Existe en el grupo (elenco concertado para el proyecto) un interés en problematizar la representación y la actuación, es lo que destacan de sus lecturas de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*⁶. Las exploraciones creativas que cruzaron los ensayos, como la indistinción de los límites entre realidad y ficción o el ingreso de la dimensión biográfica como material escénico, buscaban *dejarse afectar* por la tragedia y pasaron a ser componentes propios de la obra. A continuación, señalaremos algunas políticas compositivas que persiguen esta afectación, tanto en actores como en

⁶ Esto adelanta Hadandoniou en un video de difusión del proyecto (disponible en: <https://vimeo.com/106007457>), cuando el proceso aún no estaba terminado y el grupo buscaba alternativas de financiamiento.



espectadorxs, y que construyen a *Ser o no ser Hamlet* como un dispositivo de interpelación.

La configuración del espacio escénico es el lenguaje sobre el que la propuesta indaga de forma detenida y sobre el que se imbrican otras estrategias compositivas. El texto teatral inicia con esta didascalía:

Es una escena donde el suelo está plagado de tierra, se encuentra un andamio detrás y, sobre la pared, se proyecta en vivo lo que el cámara toma. Partes escondidas a primera vista de las escenas. Delante, casi como asientos o tal vez escondites, una trinchera hecha de bolsas de tierra. Corre el año 2014, en Córdoba Capital, Argentina. Sala independiente de teatro, trinchera de guerra o palacio. Un participante se encarga de la música y los sonidos en vivo de la tierra, los cuerpos y los nylons que rodean todo, generados gracias a un micrófono [Hadandoniou, ed. 2017: 11].

No es distinguible referencialmente el espacio: ¿el andamio, los baldes de albañil, las palas señalan una obra en construcción? ¿La tierra indica un cementerio, al aire libre? ¿Las bolsas que forman el límite de la trinchera aluden a un territorio de guerra? ¿O sencillamente se trata de la sala de teatro independiente real en la que estamos: Espacio 351, en Félix Robin Ferreyra 2932, barrio Alto Alberdi, Ciudad de Córdoba, Argentina? Las referencias se yuxtaponen y el espacio, en construcción, está en permanente armado, se va transformando a cada momento.

Por otro lado, la configuración del espacio interpela la mirada desde el primer momento: la iluminación, escasa, habilita zonas de ambigüedad, en la que no sabemos del todo qué sucede. Como explicita la didascalía, en algunos lugares la mirada está vedada —abajo de la mesa, por ejemplo—. Sin embargo, la cámara proyecta sobre la pared del fondo tomas que jamás como espectadorxs podríamos obtener desde las butacas: ciertos perfiles de los actores, el abajo de la mesa, el detrás del andamio, algunos fragmentos del techo. Se trata de una mirada imposible que multiplica el espacio.

Además, los actores nos proponen un juego permanente de exponer y esconder, juego que desempeñan sin salir nunca del espacio escénico:



cambian de vestuario, de estados anímicos, de escenas e incluso de personajes siempre ante nuestra vista. Sin bambalinas, nos fuerzan a verlo todo. La interpelación, entonces, se basa en ponernos en evidencia en nuestra toma de decisiones sobre qué mirar.

Otra forma de interpelación es la potenciación del recurso metateatral, ya presente en el texto shakespeariano y enfatizado en *Ser o no ser Hamlet*, en donde «las ratoneras» se multiplican cual *mamushkas*: asistimos a una obra en la que vemos actores que piensan en montar *Hamlet*, la ensayan y la actúan ante el público y luego, ya personajes, escenifican *La ratonera* propiamente dicha. Sin embargo, los modos en los que el teatro se piensa a sí mismo en esta propuesta están concretados en dos políticas de interpelación que podríamos enmarcar en el principio de composición metateatral: el develamiento del artificio y la indistinción de límites entre realidad y ficción.

El develamiento del artificio teatral está presente desde el ingreso mismo de lxs espectadorxs a la sala: Nadir, el camarógrafo, registra desde el espacio escénico la distribución de la gente en las gradas y el público se ve proyectado en la pared, expuesto a veces hasta en detalle gracias al *zoom*. Minutos después, ante la cámara, pero de espaldas al público, Martín, uno de los actores, explica:

No vamos a representar todos los personajes, somos tres en esto, algunos se perdieron en el camino, otros decidieron no venir a último momento, actuar es exponerse, no es fácil. Nos cambiaremos delante de ustedes, usaremos cosas falsas; un andamio que intentará ser sepultura, palacio, teatro, habitación. Tierra que intentará ser tumba. [...] Cambiaremos luces, proyectaremos escenas, caras, manos, textos. Haremos música en vivo, ¿no, Agus? [Hadandoniou, ed. 2017: 12-13]

El hecho de que camarógrafo y músico estén presentes en la escena devela el artificio: los lenguajes que intervienen no buscan esconder las operatorias que las generan, sino que son mostradas. Lxs espectadorxs, así, se ven interpeladxs a participar en el momento mismo de su producción. La presencia de ambos no está ignorada por los actores: se saben perseguidos,



mirados y en más de una ocasión esa situación es explicitada. Sin embargo, cuando no intervienen aún están ahí, a modo de ausencia materializada.

Mostrar que el artificio es tal implica poner en discusión la mirada y el punto de vista. Esto cobra especial relevancia en el momento en el que «nieva». La didascalia solo indica «*Se abrazan, llueve nieve sobre ellos*» [Hadandoniou, ed. 2017: 25], pero lo que nosotros vemos es el despliegue develado de un pequeño rodaje de una escena cinematográfica: en la pantalla vemos el abrazo y vemos nieve caer. En la escena, observamos un actor sobre la mesa arrojando papel picado blanco sobre los otros dos actores, que están siendo filmados muy de cerca desde un ángulo cenital, y vemos y escuchamos a Agustín, el músico, interpretar una canción. Podríamos conmovernos con la imagen proyectada, pero, al mostrarse en simultáneo el carácter construido de dicha imagen, advertimos, interpelados, que la mirada es siempre una construcción y, lo que es más contundente, cómo a veces sencillamente compramos esos recortes, esas construcciones.

La indistinción de los límites entre lo ficcional y lo real también se pauta desde el comienzo, por ejemplo, en el empleo de los nombres reales de los actores para designarse entre sí y en la inclusión permanente de datos biográficos. Los actores son, a un tiempo, actores, personajes que hacen de actores y más de un personaje de Shakespeare, por lo que no es claro cuándo escuchamos a cada uno. En varias ocasiones, este resulta un juego exploratorio y esa confusión de límites deviene en una estrategia humorística. Pero con el correr de la puesta, la indistinción se transforma en la tragedia en sí. Si todo es real, si todo es ficción o si la separación entre esas dimensiones no es distinguible, adviene el peligro y la amenaza: la locura, el desconocimiento e incluso la violencia... ¿Hamlet violenta a Ofelia o Martín a Santiago?

La desdelimitación de lo ficcional y lo real genera oportunidades para reflexionar sobre el teatro, sobre la actuación y sobre el carácter político del rol de lxs espectadorxs, por ejemplo, cuando Santiago interpela al público en su condición de tal, trayendo a colación el siempre actual y



acalorado debate sobre la relación texto/escena, que encuadramos en las problemáticas propias de la dramaturgia:

Esto que voy a decir ahora no está supuestamente escrito en la obra. En el texto. Sin embargo, acá pido la cámara, lo llamo al Nadir, y lo que digo se escribe en el texto de la obra en el preciso momento en que lo voy diciendo. [...] Lo cierto es que esto es un acontecimiento de teatro, y ustedes, por lo menos, tienen que ir significándolo todo. Muy bien. Porque ahí, sentados en lo oscuro, así calladitos parecen un grupo de idiotas que se pasan toda la vida contemplando y nada más, ¿los tienen?, ¿a los realistas? Los que no se mueven. Quienes no se ven en la calle. ¿A quién carajo le importa si esto está o no escrito en el texto de la obra? Yo, el actor, no soy exactamente así; aunque sí para ustedes, en este momento, un vínculo con *Hamlet*; bueno, hagan algo. Pongamos que soy Gertrudis, la reina. [Hadandoniou, ed. 2017: 29]

Como vemos, las designaciones por los nombres reales conviven con los nombres de los personajes. Y, en tanto todos los actores, al modo del teatro isabelino, son varones, la indistinción realidad/ficción opera de una forma particular cuando Santiago asume los personajes femeninos, Gertrudis y Ofelia, ya que suscita algunas inquietudes en torno al género y a la identidad: ¿qué, exactamente, nos convierte en mujeres? ¿Son los tacos, los vestidos largos? ¿O una larga e histórica opresión?

Otra de las políticas de interpelación que podemos identificar, amalgamada con la configuración del espacio, es la experimentación con proyecciones de lo filmado en vivo. El camarógrafo, con una linterna vincha, registra lo que sucede y, en tiempo real, esas imágenes, coloreadas casi fantasmalmente por efecto de la luz fría, se proyectan en la pared, multiplicando la mirada del público hacia zonas que en principio no podría ver o con un nivel de detalle imposible de capturar a esa distancia por el ojo humano. Esta multiplicación produce que se propongan varios focos de atención —junto con otros focos generados por la iluminación o los actores mismos— y con este gesto se pone en evidencia que observar es siempre político, es decidir qué, cuánto y hasta dónde ver y, con esas operaciones, asumir y construir un punto de vista entre otros posibles.



A la vez, la presencia del camarógrafo resulta por momentos una suerte de espionaje: la cámara solo deja de filmar durante *La ratonera*, el resto del tiempo acecha a los actores, los vigila y los invade (sucede también con el público, en el inicio y el final de la obra). A veces, igualmente, los actores buscan la cámara y esta funciona como un espacio de confesión, en el que expresan íntimamente un secreto cuando, en realidad, proyectados sobre la pared, es el momento en el que más expuestos y amplificadas están.

Las proyecciones en vivo muestran el enriquecimiento mutuo de dos lenguajes artísticos, el teatral y el cinematográfico. La pantalla devuelve modos imposibles de mirar en el teatro y, a su vez, el teatro le confiere a la pantalla una pura presencia viva, la propia del aquí y ahora, y vuelve efímero al registro. Asimismo, la filmación y su proyección en la pared intervienen en la construcción de otros lenguajes escénicos, como la iluminación o la escenografía. Las proyecciones generan más luz o más oscuridad según lo filmado, la linterna vincha del camarógrafo selecciona fragmentos de visibilidad e incluso se experimenta con ella para producir juegos lumínicos. También construyen escenografía al proyectar fotografías de teatros en ruinas o incendiados y obras pictóricas que tratan el personaje de Ofelia. La filmación en vivo interpela a lxs espectadorxs porque multiplica el espacio escénico al amplificar la mirada.



Por último, consideramos que otra política de interpelación se basa en la experimentación con los lenguajes sonoros: la música y, especialmente, la voz. Como el lenguaje visual de la cámara, el diseño sonoro, compuesto en vivo, también permite un acercamiento en detalle: el músico, en varias ocasiones, selecciona palabras que pronuncia reiteradamente hasta convertirlas en pura materialidad fónica. Los susurros en el micrófono fundan una paradoja, en tanto están amplificados y se colocan por encima de lo que los actores dicen proyectando su voz en el espacio. Por otro lado, hay una serie de experimentaciones que se repiten y generan climas de tensión: unos latidos generados con golpes del micrófono sobre la tierra; el sonido de la tierra cayendo al suelo, que evoca algo quemándose, quebrándose, degradándose; el trayecto del micrófono arrastrado por el suelo de tierra. Presente en la escena, vemos a Agustín realizar el diseño sonoro en estrecho vínculo con el espacio y con lo que sucede en el aquí y ahora, por lo cual no respalda ni traduce lo que sucede en la escena, sino que se entrelaza y de hecho hasta interviene, como la ocasión en la que «revive» a Martín con el micrófono, como dándole, con un shock de electricidad, un latido vital.

Incluso la intervención de la voz resignifica el texto en escena, como los distanciamientos que genera entre palabra y cuerpo cuando algún actor toma el micrófono para hablar —por ejemplo, cuando Rodrigo dice en inglés algunos fragmentos correspondientes a Claudio—. Además, con la lógica dramaturgica de esta propuesta, el músico, a su modo, también reescribe: registra sonidos que luego samplea y a los cuales interviene, por ejemplo, en el instante en el que agudiza el caos generado por las voces que gritan «que se sane, que se cure», multiplicándolas y amplificándolas, y luego, sobre ellas, inscribe la frase «que se salve».



Mirar, mirarnos

En este recorrido, hemos señalado una serie de políticas compositivas tanto dramáticas como escénicas que edifican estos dispositivos de interpelación. Como habíamos sugerido antes, en términos más generales, la práctica reescritural de la dramaturgia implica un dispositivo de interpelación en sí mismo, en tanto resulta un entramado y yuxtaposición de tiempos y de voces. En cuanto a las temporalidades, en *Edipo R. Tebas es Argentina y Argentina es Tebas*, lo particular es universal y lo universal es particular. En el relato aparentemente universal y ahistórico del mito griego, es posible encontrar ecos y resonancias directas e indirectas de nuestra propia historia argentina: hay un cáncer que extirpar, así como hay abuelas y madres que se agolpan contra las vallas en un grito de justicia. En *Ser o no ser Hamlet*, al contrario, los tiempos históricos se superponen en su referencialidad ambivalente: la guerra aludida puede ser cualquier guerra, la corrupción en el poder puede ser la de cualquier gobierno. El tratamiento de textos clásicos, de esta manera, se vuelve transhistórico: las temporalidades se yuxtaponen y lo anacrónico convive con lo vigente. En otro sentido, además, la reescritura es un trabajo de voluntad de encuentro con otrxs en donde los límites de la palabra propia y ajena comienzan a difuminarse. La apropiación de la voz de otrx que la reescritura propone como experimentación creativa enfatiza el carácter común del lenguaje. Es lo común lo que está en juego, como están en juego hoy las pugnas en torno a cómo entendemos la participación ciudadana, el sistema democrático y el sistema jurídico en sí mismos: lo que está en disputa es el encuentro con lo totalmente otro. La reescritura invita al encuentro con lo otro, no para anularlo, sino para repensar los modos en los que podemos y queremos vivir juntxs.

Volvamos a la pregunta del inicio: ¿y si lxs miradxs en el teatro somos nosotrxs?

¿Nos horrorizará, como a Edipo, encontrarnos a nosotrxs mismxs?
Antes del final, dice el coro:



Quisiera no haberte visto nunca
 Porque mirarte a los ojos
 Es asomarse a un féretro abierto
 Y encontrarse con el propio rostro
 [Organización Q, 2008: 62]

¿Nos horrorizará, como a Claudio y Gertrudis, encontrar en escena nuestros propios crímenes? Hacia el final de la puesta de *Ser o no ser Hamlet* la cámara enfoca nuevamente al público y nos vemos proyectados sobre la pared, como al inicio. Pero ahora estamos atravesados por la experiencia del teatro y nuestros cuerpos proyectados parecen, en realidad, nuestras sombras deslindadas: obligados a mirarnos, se resignifican las palabras que Rodrigo enunció al comienzo: «No dejen que se les escapen detalles. Cada marca, cada movida, cada mirada puede ser algún indicio. Las sombras vienen a decirnos la verdad y se esconden al salir el sol» [Hadandoniou, ed. 2017: 11].

Agreguemos ahora otra pregunta: ¿y si lo que el teatro nos propone mirar es aquello que no hemos logrado ver, aquello que se nos esconde pero que, sin embargo, como la carta robada de Poe, está a la vista? Hay un juego paradójico que Sófocles propone entre ver y no querer ver, entre ciegos y videntes. *Edipo R.*, a través de la reescritura de este clásico, nos invita a habitar esta contradicción. Dice Delprato [2008: 8]:

No hay ningún momento de la historia de las artes escénicas que pueda compararse al esplendor de la tragedia griega. Nunca el teatro fue así de masivo, así de vanguardista y así de político, simultáneamente. [...] El teatro fue, antes que un actor que representa, un espectador que observa. [...] La palabra *escena* deriva del griego *skéné*, que era una tienda al principio y luego una habitación donde los actores se cambiaban sin que nadie los viera, donde se colocaban sus gruesas máscaras de madera, donde esperaban en la oscuridad su momento para salir y someterse a los ojos de los hombres. El teatro fue, antes que un lugar donde se exhibe, un lugar donde se esconde.

En ese mismo sentido consideramos el final de *Ser o no ser Hamlet*: la interpelación, en este momento, se da a oscuras. Cuando todo lo que



habíamos ido a ver se esconde, cuando abrir los ojos y cerrarlos se vuelven dos gestos equivalentes, cuando la mirada está así de desconcertada, se habilita la paradoja de estar en el teatro y no ver o, quizás, ver lo que insiste en esconderse: nosotrxs mismxs. En consecuencia, ensanchamos el sentido del oído para escuchar, junto a los constantes latidos, esta sentencia: «Cuando ya no se escriban palabras, porque el silencio sea más fuerte. Dejaremos de nombrarnos. Esa será nuestra muerte. Una muerte de mentira, una muerte de teatro, actuada» [Hadandoniou, ed. 2017: 45].

Si, en este juego de volver, volvemos también a la etimología, las palabras *teatro* y *teoría* comparten la misma raíz⁷. Entonces, el teatro es pensamiento —contemplación, examinación, indagación—, es descubrir lo que se obstina en esconderse pero también observar lo que está frente a nosotrxs, interpelándonos constantemente para ser visto de nuevo, una y otra vez.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, «¿Qué es un dispositivo?» en *Qué es un dispositivo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2014, 5-26.
- ARGÜELLO PITT, Cipriano, «El otro como condición del teatro político» en Brizuela, Mabel, (comp.), *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba, Mabel Brizuela Editora, 2011, 65-71.
- BARTHES, Roland, “Escribir la lectura” en *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 2009, 39-43.
- CISMONDI, Carolina, «Variaciones teatrales de crítica genética» [en línea] en *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/1138/103>> [consultado el 25-10-2020], 13-60.

⁷ «De la misma raíz que θεάσθαι es el verbo θεωρεῖν, ‘contemplar’, ‘examinar’, ‘estudiar’, de donde θεωρία ‘contemplación’, ‘meditación’, ‘especulación teórica’, de este se tomó el cast. *teoría*» [Corominas y Pascual, 1983: 445].



- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1983.
- DANAN, Joseph, *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, México, Paso de Gato, 2012.
- DELEUZE, Gilles, «¿Qué es un dispositivo?» en AA. VV., *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, 1995, 155-163.
- DELPRATO, Luciano, «Causas y efectos de *Edipo Rey*. Un destino de juguete», en AA. VV., *Apuntes de escena*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2008, 8-10.
- _____, «*Edipo R.*, de Organización Q. Claves en video para obras contemporáneas, DocumentA/Escénicas (registro de 2008 publicado el 30/04/10)» [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=Imh207EPxD8>> [consultado el 25-10-2020].
- HADANDONIOU, Eugenia, Entrevista inédita realizada por Mauro Orellana, Córdoba, 2015.
- _____, Eugenia, *Ser o no ser Hamlet*, Montevideo, Salvadora Editora, 2017.
- Organización Q, *Edipo R*. Texto teatral inédito, cedido por Luciano Delprato, 2008.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México, Paso de Gato, 2016.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México, Paso de Gato, 2013.
- TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla, *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

