

Relatos de mujeres migrantes en Argentina: entre el relevamiento lingüístico y el abordaje escénico

Lucía Zanfardini
CONICET / Universidad Nacional de Río Negro
lzanfardini@unrn.edu.ar

Guillermo Riegelhaupt
Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires
guillermoriegel@gmail.com

Gustavo Bendersky
Universidad Nacional de Río Negro
gustavobendersky@yahoo.com.ar

Palabras clave:

Poética genética. Transposición escénica. Dato teatral. Mujeres migrantes.

Resumen:

El presente trabajo reflexiona en torno al proceso de transposición escénica de una serie de entrevistas realizadas a mujeres migrantes reunidas en un corpus de investigación orientado a las ciencias humanas y sociales que constituyeron el material desde el que se creó el espectáculo teatral *Otra, postales de migración* (Viedma, Río Negro, Argentina). Este estudio se propone reconocer y aportar a la definición de lo que constituye un “dato teatral” en el corpus de entrevistas abordado y sistematizar el proceso de traducción escénica de esos elementos potencialmente teatrales en el trabajo creativo de construcción del espectáculo.

Stories of migrant women in Argentina: between the linguistic survey and the scenic approach

Key Words:

Genetic poetics. Scenic transposition. Theatrical data. Migrant women.

Abstract:

In this paper, we offers a reflection on the process of scenic transposition of a series of interviews with migrant women gathered in a research corpus oriented to the human and social sciences that constituted the material from which the play *Otra, postales de migración* (Viedma, Río Negro, Argentina) was created. This study intends to recognize and contribute to the definition of what constitutes a "theatrical data" in the corpus of interviews addressed and to systematize the scenic translation process of these potentially theatrical elements in the creative work of construction of the play.

1. Presentación

Las migraciones emergen como un explícito testimonio de las asimetrías e inequidades del orden internacional vigente, caracterizado por la expansión económica unida a mayores niveles de concentración de la riqueza y fuertes desigualdades sociales [Novick, 2008]. En este panorama dinámico, cambiante y muchas veces paradójico, las mujeres han tenido y tienen un rol preponderante. Suelen absorber en su propio cuerpo las particulares tensiones y embates que un proceso de estas características implica y, generalmente, son las gestoras y articuladoras, las que con un trabajo anónimo sostienen la cotidianeidad en travesías muy largas y dificultosas. Hasta la segunda mitad del siglo pasado, la perspectiva hegemónica adoptada en los abordajes de la migración se basaba en criterios androcéntricos [Balsas, 2014] según los cuales la participación de las mujeres en las migraciones se reducía a un rol pasivo de acompañante [Martínez Pizarro, 2008]. Cada historia de cada mujer migrante está marcada indeleblemente por una época, un contexto social, económico y cultural, y una serie de coordenadas geográficas que dan cuenta de su desplazamiento. Al mismo tiempo, cada testimonio es un pequeño mundo en sí mismo, que establece su propia atmósfera, su pathos, su épica particular.

Reconociendo estos elementos en ciertos relatos de experiencias de migración brindados por sus protagonistas, e interesados por el cruce de disciplinas como medio para la creación escénica, nos propusimos indagar en aquellas narraciones que nos permitiesen hallar elementos potencialmente teatrales y trazar, de esta manera, posibles recorridos metodológicos alternativos de creación dramática.

La propuesta de esta investigación es reflexionar y sistematizar la experiencia en torno a un proceso que podríamos denominar como *transposición escénica*¹ de una serie de testimonios y relatos que aparecen

1. Proponemos esta categoría como una forma de reconceptualizar la noción de «adaptación» en la que los materiales, los saberes, las historias sufren una serie de



en el marco de un corpus de entrevistas a migrantes elaborado para el campo de la investigación lingüística (Corpus de Entrevistas a Migrantes de Argentina, «CORDEMIA»²). Se trata de materiales que no fueron diseñados con fines artísticos en primera instancia y que, sin embargo, constituyen una fuente indiscutible de imágenes, relatos e insumos para investigar escénicamente las historias que contienen. Los materiales no convencionales a los que nos referimos son entrevistas semi-estructuradas que fueron recolectadas en La Plata y Gran La Plata con fines científicos y documentales; y reúnen las voces de un sector invisibilizado como lo es la población migrante. A partir de la evidente manifestación de diversidad cultural y contacto lingüístico que constituyen, motivaron, por un lado, el inicio de una nueva etapa de recolección de entrevistas ahora asentadas en la provincia de Río Negro y, por otro, la indagación escénica de todo ese material en su conjunto que devino en el espectáculo *Otra, postales de migración* estrenado en octubre de 2021 en el Teatro El Tubo (Viedma, Río Negro).

Consideramos que una de las dimensiones quizás más relevantes y elocuentes de la experiencia migratoria es la del habla cotidiana. En el hablar de todos los días es donde las personas ponen permanentemente en tensión su proceso de adaptación al nuevo país y simultáneamente su

modificaciones que se parecen a las que se ponen en juego en el proceso de «transposición didáctica» tal como lo describió Chevallard (1997). En este caso la transposición sería escénica (no didáctica) y comprendería, por supuesto, una serie de operaciones diferentes a las descritas por Chevallard para el campo de la enseñanza.

2. CORDEMIA (Corpus de Entrevistas a Migrantes de Argentina, Colección «Arcas», FaHCE-UNLP) es una colección de entrevistas a migrantes instalados/as en la ciudad de La Plata y sus alrededores, que fue elaborado con el fin de crear un corpus de variedades lingüísticas que conviven, actualmente, en nuestro país. Estos textos han sido obtenidos a partir del trabajo mancomunado de estudiantes y docentes de la cátedra de Lingüística I de la FaHCE (de la que Lucía Zanfardini formó parte como Profesora Ayudante, desde 2014 a 2016) y de la colaboración generosa de las personas entrevistadas. Puede visitarse el corpus en su sitio web <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/cordmia> La creación del corpus tuvo, como primera intención, formar una base de datos exclusivamente para estudios de variación lingüística, contacto de lenguas, cambio lingüístico y sociolingüística general destinado a investigadores/as de la lengua. Este corpus está abierto al público y registra entrevistas a bolivianos/as, peruanos/as y paraguayos/as que residen en la ciudad de La Plata y zonas aledañas pero aspira a constituir un registro nacional de variedades lingüísticas.



sentido de pertenencia a sus comunidades de origen. La investigación que hemos desarrollado entiende estos procesos como experiencias liminales, caracterizadas por la ritualización de determinados gestos diarios, usuales. Y toma algunos elementos conceptuales y procedimentales de la Etnografía del Habla para explorar posibilidades escénicas que han tenido, desde luego, orígenes no convencionales en cuanto a lo dramático.

Los objetivos principales de nuestra investigación fueron los siguientes:

- Recuperar las entrevistas realizadas a mujeres migrantes reunidas en CORDEMIA y recolectar un corpus de entrevistas a mujeres migrantes en Río Negro que se pueda incorporar a dicho acervo;
- Reconocer la especificidad de un dato de carácter netamente *teatral* en el corpus de entrevistas;
- Traducir escénicamente esos elementos potencialmente teatrales en el proceso creativo de construcción de un espectáculo;
- Registrar y sistematizar dicho proceso de trabajo para dar cuenta del proceso de transposición escénica.

El abordaje conceptual del proyecto implica la opción epistemológica de un enfoque hermenéutico/interpretativo, por lo que hemos elaborado algunas preguntas transversales que permitieron guiar la investigación y que hemos ordenado en dos bloques:

1. *El camino de la transposición: el dato teatral.* ¿Cómo se construye un camino de transposición de entrevistas científicas a material escénico? ¿Por dónde se empieza a investigar? ¿Cuál es el «dato teatral» que sale a buscar el artista-investigador en los materiales? ¿Qué tipo de preguntas le hace el actor al corpus? ¿Y cómo recibe las respuestas? ¿De qué modo dispone un artista escénico la percepción para favorecer la transposición escénica?
2. *La tensión presentación vs representación: hacia una ética poética.* ¿Qué tipo de limitaciones de carácter «ético» aparecen al narrar



historias que no son propias, pero tampoco pertenecen al campo ficcional? ¿Es posible representar a un otrx contemporánex? ¿Qué tipo de dificultades metodológicas y procedimentales conlleva? ¿Qué noción de eticidad plantea para el trabajo esta condición?

2. Estado del arte

Nos detenemos de manera sucinta en reconocer el estado del arte en torno a dos aspectos. Por un lado, en lo que respecta a la propuesta metodológica de nuestra investigación y, por otro, respecto de los materiales sobre los que hemos trabajado.

En el aspecto metodológico, se reconoce una larga trayectoria en la búsqueda de sistematizar los registros de trabajo para reconocer una metodología que permita trascender la instancia del proyecto particular. El registro propio, de puño y letra -registro de ensayos, entrenamientos, clases, experiencias escénicas- de artistas escénicos constituye un vasto y fértil acervo cuya elocuencia ha sido poco considerada en las reflexiones teatrológicas. Sólo por mencionar algunas, podemos reconocer esta tradición desde los primeros intentos de Thoinot Arbeau en 1588 por establecer una forma de inscribir gráficamente los pasos de baile, pasando por las demostraciones de trabajo de las actrices del grupo Yuyachkani o los cañamazos de los actores de la Commedia dell'Arte, o los testimonios documentales de lxs bailarines de la compañía de Pina Bausch, también en los diarios de Kostia en el proyecto editorial de Stanislavski así como en los profusos diarios de trabajo de las actrices del Odin Teatret. Este proyecto se reconoce en la propuesta de esa tradición, con la inquietud de generar discurso propio acerca del trabajo performático y corporal de lxs artistas escénicxs; una escritura que es deudora de la experiencia con el cuerpo y en el espacio.

Otros trabajos precedentes deben consignarse como referencias clave para esta investigación. Un antecedente fundamental es la vasta experiencia que, con epicentro en Colombia, se desarrolló en torno a la metodología de



la creación colectiva [Rizk, 1991: 108] como herramienta teatral para visibilizar problemáticas sociales y políticas, así como en la búsqueda de la construcción y desarrollo de un lenguaje teatral propio, no deudor de textos o dramaturgias escritas por otros. Cabe mencionar asimismo el acompañamiento que -con representaciones de sus espectáculos- el grupo peruano Yuyachkani [Rubio Zapata, 2008] ha hecho en todo el proceso de las Audiencias Públicas que pretendieron instaurar justicia luego de la denominada «Guerra Sucia». También la referencia a Peter Weiss [1976] y su Teatro Documental resulta insoslayable; lo mismo que —dentro de nuestro propio país— algunas de las experiencias teatrales más recientes de Lola Arias, subiendo a la escena a hijxs de desaparecidxs y luego a ex combatientes de la Guerra de Malvinas para ficcionalizar, con ellxs, sus propias historias. Cabe mencionar también todo el trabajo que Vivi Tellas viene desarrollando en torno a la categoría de «Biodrama», concebido como la exploración particular de la vida de algunas personas desde el teatro, consolidándose como un proyecto biográfico documental [Fuentes, 2017]. Si bien lxs artistas escénicxs que llevamos adelante la investigación no ponemos en juego puntualmente nuestras propias historias de vida, no obstante reconocemos la filiación de nuestro proyecto con estas búsquedas, en tanto parten de experiencias reales y reconocen a la migración como uno de los componentes fundamentales de la identidad nacional (colectiva) a la que pertenecemos.

3. Marco teórico

Como mencionamos, el objetivo de esta investigación es reflexionar —a través de la exploración en diversas técnicas de creación teatral— y sistematizar la experiencia en torno al proceso de «transposición escénica» de materiales de origen no teatral. En este proceso asumimos la posición epistemológica —propuesta por Jorge Dubatti— de «artista investigador/a»:



llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento singular que el artista y el técnico artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral (...) Llamamos artista investigador al artista (incluido el técnico artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia [Dubatti, 2016: 71].

Puesto que elegimos como objeto de estudio un proceso de trabajo, consideramos que la conceptualización teórica específica más adecuada para abordarlo es la que ofrece la Poética Genética [Hay, 1986; Feral, 2000; Lois, 2001; Golchluck, 2015], tomada como el estudio de los procesos de composición o las fases del trabajo. Lo que se focaliza aquí es el proceso de gestación de un espectáculo y no su resultado (la obra presentada al público). Se trata, además, de una perspectiva que propicia una metodología que nos permite trabajar a partir de los materiales textuales y audiovisuales que conforman nuestro corpus (pretextos, paratextos, diarios de trabajo, correos electrónicos y audios de intercambio, etc) dado que considera a los papeles de trabajo como el testimonio de una dinámica [Lois, 2014: 59] que se busca descubrir y describir.

Durante el inicio de la investigación, pusimos especial atención a la indagación en torno a la representación del habla dado que se trata de una dimensión clave en el cruce temático propuesto entre mujeres y migración. La identidad emerge, entre otras dimensiones, en el habla de las mujeres entrevistadas y es desde allí desde donde nos interesó emprender el camino de investigación escénica. Hay un sonido, una cadencia, una musicalidad en sus voces (así como también un uso particular de la gramática y de la sintaxis) que dan cuenta de la experimentación del contacto de variedades lingüísticas diferentes -o bien, de lenguas distintas- lo que constituye uno de los rastros más evidentes del devenir *migrante*. En las estructuras semánticas, sintácticas y léxicas, las lenguas cristalizan la manera en que conciben el mundo [Álvarez Garriga, 2011]. Esto abre posibilidades escénicas muy fértiles, puesto que actuar inevitablemente tiene que ver con vincularse con la piel del otro, meterse en su voz, convocar su perspectiva.



Dentro de los conceptos claves del marco conceptual que orientaron la presente investigación hallamos las nociones de *intertextualidad* [Bajtín, 1986] y de *transposición* puesto que permiten considerar cómo convoca el discurso escénico a las historias y personajes que forman parte de otras tramas discursivas (por ejemplo, las entrevistas en profundidad). La *intertextualidad* marca la dependencia general del texto de forma vertical y transversal con otros textos que lo anteceden y abre el camino a los que vendrán en el futuro, generando así una compleja estructura de relaciones textuales [Lax, 2014:141]. Julia Kristeva divulgó el término de «intertextualidad» en su estudio denominado «Bajtín: La palabra, el diálogo y la novela», publicado en 1997: «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad» [1997:3]. Posteriormente dará un giro terminológico y lo reemplazará por el de «transposición», que a nuestro juicio se ajusta más a la definición de dependencia textual:

El término intertextualidad designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en sentido banal de «crítica de las fuentes» de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético –de la posicionalidad enunciativa y denotativa [Kristeva, 1974: 59-60].

En la dimensión más específicamente teatral de nuestro estudio, fue gravitante el concepto de «liminalidad» tomado por Jorge Dubatti de las aplicaciones hacia el análisis artístico que de esta idea hiciese Ileana Diéguez Caballero [2007]. La liminalidad es una de las características intrínsecas del acontecimiento teatral, toda vez que se produce inexorablemente en la intersección de campos ontológicos diversos: arte/vida; ficción/no ficción; representación/no representación; presencia/ausencia. Lo liminal es una idea clave entonces para pensar qué



articulaciones —y desde qué perspectivas— se generan entre las historias que recopila esta investigación y su transposición a la escena teatral.

Si lo pensamos desde el marco conceptual de la liminalidad desarrollado por Victor Turner [1988], la dimensión poética —indispensable para una mirada que está al acecho de plataformas creativas desde donde componer en la escena— de la vida cotidiana aparece justamente en los intersticios de la experiencia, en las transiciones. Hallamos que este concepto encuentra eco particularmente en el trabajo de búsqueda de elementos potencialmente teatrales que desarrollamos. En estas instancias de análisis y registro sensible de la experiencia misma de entrevistar, aparecieron pequeños componentes de los relatos (orales y corporales) que se constituyeron en semillas de teatralidad extraídas de las vivencias cotidianas, materiales que, a priori, no eran de origen teatral.

Por otra parte —y dentro de los modos en que nos interesa pensar (y practicar) lo teatral— nos resultan fundamentales los desarrollos conceptuales que Hans-Thies Lehmann [1999] lleva adelante en lo que ha denominado —no sin generar polémica con respecto al término en sí— «teatro posdramático». Un teatro posdramático es un teatro que rehúsa de la representación como eje de su definición y procedimiento fundamental de su poética. El modo en que se han reutilizado y transformado los signos de la escena flexibilizaron definitivamente la frontera que separaba hasta hace no mucho tiempo al teatro de la performance. Lehmann está pensando en un actor ya no como un «representante», sino como productor de autorrepresentaciones, como si el mismo cuerpo del actor rechazase la función de significar. El desafío que hemos asumido desde este proyecto, el de confrontarnos con la realidad de las mujeres migrantes —y el recorrido hecho desde esa voz en primera persona hasta una producción artístico escénica— nos posiciona también a nosotrxs frente a los interrogantes que ponen en cuestionamiento la dimensión ética de «usurpar» la voz de otrxs, hablar a través de otrxs, postergar la ausencia.



Finalmente, esta investigación se nutre de la concepción que considera la creación actoral como el territorio de una dramaturgia particular, lo que viene a discutir la idea misma de autoría (tan asociada al rol tradicional del dramaturgo), a través del ejercicio de la creación escénica desde la actuación. Joseph Danan nos da una pista en relación a la nueva concepción del término *dramaturgia*, al reconocer en él dos sentidos: por un lado, el de la dramaturgia como «el arte de la composición de las obras de teatro» y, por otro, el que la explica como el «movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena» [Danan, 2012:13]. Desde esta segunda mirada es que entendemos que la actuación reclama su espacio para la creación, considerándose una más entre las partes involucradas en la dramaturgia de un espectáculo. En este sentido, adoptamos la propuesta de Argüello Pitt respecto de la relación escena y texto: la denominación «dramaturgia escénica (o de escena)» invierte el paradigma textocentrista clásico, explicando que esa relación se transforma al priorizar la acción escénica por sobre la escritura textual. De esta manera:

la relación y texto se transforma a partir de la inclusión de la escena en el texto. Los registros del texto incluyen aquello que está señalado en la escena y que surgió en los ensayos. El texto está inscripto por el movimiento de la escena y el material literario señala una arqueología de la escena. La escena está antes y durante la inscripción dramática. La relación es de tensión ya que las operaciones textuales son los procedimientos de la escena [Argüello Pitt, 2016: 88].

4. Metodología y técnicas

Para cumplir con los objetivos propuestos, se desarrollaron las siguientes actividades:

1) *Estudios y técnicas*

Estudio A. Recolección de entrevistas en profundidad a mujeres migrantes. Hemos seleccionado nueve entrevistas (del total de las existentes en CORDEMIA): tres a mujeres bolivianas, tres a mujeres paraguayas y tres a mujeres peruanas. Asimismo, se realizaron cinco entrevistas a mujeres migrantes asentadas en la ciudad de Viedma (una es de origen chileno, tres



de origen boliviano y una de origen español). Se las contactó y entrevistó utilizando un instrumento (cuestionario) que nos permitió adentrarnos en las temáticas que hemos delineado para nuestra investigación, el mismo se inspiró en el utilizado por CORDEMIA. Se utilizó la metodología cualitativa de la *entrevista en profundidad* [Alonso, 1998 y Guber, 2005] así como algunos aportes de la Etnografía del Habla [Duranti, 1992; Sherzer y Darnell, 2002].

Para realizar las nuevas entrevistas, se recurrió a las pautas metodológicas establecidas por el corpus CORDEMIA. Las cinco entrevistas semidirigidas fueron grabadas en audio y tuvieron una duración promedio de 70 minutos. Las mismas fueron realizadas siempre por una dupla de entrevistadorxs: mientras que unx entrevistaba, el/la otrx tomaba un registro denso de lo que pasaba durante la misma. A lo largo del encuentro y tal como lo propone el cuestionario, conversamos con las entrevistadas en torno a las siguientes temáticas: a) proceso de migración, b) datos personales y biográficos, c) lugar de procedencia y de residencia actual, d) lazos culturales, e) valoraciones sobre su variedad lingüística de origen y sobre la variedad receptora, f) lengua/s que conoce y/o domina, g) proceso de escolarización, h) autoevaluación sobre el proceso de migración y las nuevas condiciones de vida. Asimismo, se incluyeron preguntas orientadas a recuperar cómo vivieron/viven, en tanto mujeres, el proceso de migrar (ventajas, desventajas, experiencias, etc.) y cómo experimentan físicamente su condición de migrante (en lo gestual, las distancias sociales, cómo se reconocen y reconocen a lxs otrxs en cuanto al comportamiento corporal).

Estudio B. Investigación escénica. Esta etapa se nutrió de los resultados y de la sistematización de los datos obtenidos en el estudio A. Durante este período —simultáneamente a la realización de entrevistas— llevamos a cabo la tarea de escucha, análisis y codificación de toda la información reunida en el Estudio A. Esas mismas tareas estuvieron orientadas a hallar datos, imágenes y estímulos que generaran diversas



incursiones en el espacio escénico y que fueran configurando el entramado de una *dramaturgia colaborativa*.

En la indagación sobre la transposición del corpus de entrevistas a la escena, se trabajó a partir del establecimiento de diferentes dispositivos en las áreas de escucha asociativa, generación de imágenes en un trabajo icónico, estrategias creativas de composición con el pathos como guía, desarrollo de procedimientos teatrales y, en general, la configuración de un lenguaje propio del material escénico. En esta etapa del trabajo los recursos metodológicos se fueron reconfigurando a medida que se avanzó en el trabajo mismo.

Las metodologías y técnicas utilizadas en la instancia de producción de material escénico fueron las siguientes:

- a) elaboración de secuencias de acciones,
- b) creación de imágenes teatrales,
- c) producción de escenas a partir de improvisaciones originadas por tópicos,
- d) realización de montajes con los materiales producidos.

El proceso y los resultados obtenidos de este tercer estudio fueron registrados en cuatro soportes diferentes:

1. el *diario grupal de trabajo* que circula por correo electrónico. Se trata de un registro posterior a cada ensayo que le enviamos por escrito al tutor y al que él responde con reflexiones, comentarios y nuevas consignas de trabajo para avanzar en la investigación.
2. el *diario personal* de trabajo de cada integrante. Un registro de impresiones de cada etapa, reflexiones, emociones, inquietudes, etc.;
3. los *registros visuales y audiovisuales* de cada ensayo;
4. los *mensajes escritos y de audio* enviados al grupo de Whatsapp que compartimos lxs miembros del proyecto.



2) **Estructuración, reducción y disposición de los datos:** en esta instancia se ordenó y, cuando fue necesario, se transcribió el material reunido.

3) **Análisis de los datos:** en esta instancia codificamos las unidades de análisis (conceptualización y definición), elaboramos las cronologías, reconocimos y sistematizamos las etapas del trabajo y generamos, cuando fue posible, explicaciones y conceptualizaciones sobre el proceso, sus resultados y los principales hallazgos.

4) **Extracción de conclusiones.**

5. Resultados

En este apartado, presentamos los resultados de este trabajo guiado por los dos grupos de preguntas planteados en la Presentación (*cf.* §1) y hallados en los Estudio A y el Estudio B (*cf.* §4.1). En primer lugar, proponemos una definición teórico-metodológica del concepto de *imagen teatral* como categoría operativa para pensar el «dato teatral», inspirada en la experiencia del Teatro de Los Andes [D'Amico, 2019; Guimarães y Callejas, 2020]. En segundo lugar, presentamos los datos (teatrales pero también biográficos, lingüísticos, sociológicos, etc) propiamente dichos que fueron recolectados en las entrevistas y puestos en juego en el trabajo creativo y de traducción escénica que los mismos provocaron. Se trata de reflexiones que buscan responder tanto al *primer bloque* de preguntas: «El camino de la transposición: el dato teatral» como al *segundo bloque*: «La tensión presentación vs representación: hacia una ética poética» y que comprende los resultados del Estudio A «Entrevistas en profundidad a mujeres migrantes» y del Estudio B «Investigación escénica».

Para comenzar con la definición del concepto de imagen, transcribimos un fragmento de uno de nuestros intercambios por correo electrónico fechado el viernes 27 de marzo del 2020 en el que consideramos que se condensa, en buena medida, la concepción que sustentó la búsqueda que emprendimos en torno al material. Se trata de un correo de Gustavo Bendersky, el director del espectáculo y tutor de la investigación:



¿Qué es una imagen para mí? Una imagen es una brevísima escena, puede que directamente un fotograma cinematográfico o una mínima secuencia de acciones que tendrá —no obstante— un momento de absoluto congelar de la imagen, como una fotografía. Su característica e interés radica en la capacidad de condensar en su estructura interna al menos dos elementos contrapuestos, provenientes de sistemas sígnicos diversos o bien de situaciones macro diferentes. En su entrecruzamiento, alumbran un aspecto oculto de determinada realidad, o señalan una nueva dirección hacia la que reorientar nuestra atención, o formulan un interrogante. [...] Al vincular dos elementos aparentemente inconexos violenta nuestro sistema de creencias y arrastra lejos y en dispersas direcciones el análisis y la observación.

Consideramos a la *imagen* como concepto que permite entender el proceso de elaboración de material escénico, no su resultado. Asimismo, consideramos que existe una multiplicidad de elementos que la componen, no solo elementos de carácter visual. Tratándose de un material escénico, y más allá de las connotaciones visuales que pudiera tener la palabra, nuestra *imagen* designa a un conjunto de componentes de diversos órdenes —visuales, espaciales, sonoros, cinéticos, etc. Estos se interrelacionan de diversas maneras —superpuestos, yuxtapuestos, simultáneos o sucesivos, de manera antagónica o complementaria, etc. — con el objetivo de generar una trama sígnica compleja que pueda generar multiplicidad de lecturas posibles. La *imagen*, por lo tanto, es un material que —aún siendo una unidad autoportante y autosuficiente— se irá transformando en los sucesivos procedimientos creativos que la utilizan como germen para el montaje de las escenas.

Esta concepción de imagen es deudora de la propuesta por el grupo boliviano «Teatro de los Andes», para quienes la imagen constituye una síntesis metafórica significativa. Ellos/as distinguen la imagen desde lo escénico de otras imágenes:

Para nosotros una imagen es una metáfora poética de carácter escénico capaz de sintetizar una visión singular, conmovedora e inquietante de determinado tema y que, al mismo tiempo, es significativa para nuestros sentimientos. La creación de la dramaturgia escénica a través



de la creación de imágenes es el motor creativo del trabajo artístico del Teatro de Los Andes. Desarrollamos un método de crear desde la síntesis de elementos escénicos como ser las acciones físicas y vocales, los objetos, la escenografía, los sonidos, la música y el texto buscando no crear escenas directamente, pero sí crear una serie de síntesis de una o más ideas alrededor de un tema predeterminado. Posteriormente, esas “imágenes” unidas conformarán una posible escena [Guimarães y Callejas, 2020:1].

Para este grupo, la imagen se compone desde el punto de vista visual (es decir, lo que el espectador ve suceder), de la información (el texto que acompaña a la imagen) y del aspecto poético (que surge de la tensión existente entre la información y el elemento visual). La potencia de la imagen viene dada, precisamente, por la valencia poética, es decir, por la capacidad de devolver al espectador metáforas o alegorías de una determinada acción o situación dramática. La imagen, por tanto, no posee una característica naturalista, no quiere ser ilustrativa, ni tampoco quedar circunscrita a un único significado preestablecido; sino que se caracteriza por ser polisémica.

a) Las entrevistas: fuente de un proceso

Cada una de las entrevistas que hemos realizado (y/o escuchado) constituye una copiosa fuente de imágenes, relatos y materiales para investigar escénicamente las historias que condensan. En este particular contexto, donde las mujeres habitan una nueva geografía y territorio, la comprensión de cómo entran en contacto las diversas culturas (la de origen y la receptora) y qué huellas deja ese contacto en el hablar y el hacer cotidianos, abre las puertas a otras maneras de ver y pensar la realidad, como también a reflexionar sobre las características de nuestra propia identidad cultural. Su riqueza, como testimonios de vida, en primer lugar, pero también como manifestación de diversidad cultural y contacto lingüístico, ofrece oportunidades muy fértiles para la indagación escénica. Justamente porque actuar tiene que ver inexorablemente con vincularse con



la otredad, meterse en su voz, evocar su perspectiva y, en definitiva, su presencia (su forma de estar y, por lo tanto, de ser).

Ahora bien, desde luego que no era este un modo habitual de pensar la creación escénica, dado que no teníamos ante nosotrxs materiales provenientes de una dramaturgia convencional. Muy por el contrario, el desafío era arribar a la escena teniendo como punto de partida la palabra en primera persona de las mujeres entrevistadas. Trabajamos entonces proponiéndonos la escucha asociativa, la generación de imágenes en un trabajo de carácter icónico, la adopción de estrategias creativas de composición con el *pathos* como guía y, en general, la configuración de un lenguaje propio de los materiales teatrales producido en la escena.

Estas entrevistas han sido abordadas poniendo particular atención a algunas variables que intuíamos que serían las más fértiles dentro de un proceso escénico: las huellas lingüísticas que ha dejado en el hablar cotidiano la experiencia de la migración y el contraste en el uso de la lengua, el modo en que la corporalidad se manifiesta durante la misma entrevista (en función de lo que se narra), las inflexiones en la voz, las pausas, los silencios, las variaciones fonológicas. Todo esto, en conjunto desde luego con el contenido manifiesto de las respuestas y las circunstancias concretas de cada historia, constituye el universo temático, asociativo, poético y procedimental del que se nutrió esta investigación y al que regresamos una y otra vez en búsqueda de nuevos elementos, nuevos registros.

La escucha atenta, sensible y asociativa del corpus de las entrevistas fue destilando una serie de imágenes —que luego se configuraron como breves escenas— a través de las cuales se fueron perfilando las que estipulamos como experiencias fundamentales de la migración: el viaje, la relación con el dinero en general y con la moneda local en particular, los episodios de prejuicio y discriminación, la pelea por conseguir la nueva documentación, la tensión entre lo legal y lo ilegal, la distancia con los afectos, el reordenamiento de la esfera familiar y, en general, la adquisición



de una nueva identidad signada por la hibridación y la superposición de estrategias de supervivencia, de resiliencia, de adaptación.

Ahora bien, estas breves escenas y sus nexos son construidas por nosotrxs como intérpretes desde dos abordajes distintos, que se alternan en una suerte relación dialógica. Por momentos, encarnamos -en el sentido más *representacional*- a estas mujeres (o a otros personajes que son parte de las experiencias narradas por ellas). En otras ocasiones, nos despegamos de ese procedimiento mimético para proponer intervenciones más del tipo *testimonial*, como quien señala desde afuera los acontecimientos, dejando que cada unx extraiga sus propias conclusiones.

Nuestro proceso de investigación ha establecido entonces una oscilación —que quisiéramos dialéctica— entre *presentación* y *representación*. En esa zona indefinida y mutante donde lo real conmuta en ficción y lo ficcional acecha nuestra propia realidad, creemos que anidan las respuestas a algunos de los interrogantes que nos formulamos al principio del trabajo. La propuesta híbrida de la escena constituye también un convite a volver a mirar y vincularse con aquello que sufrió un proceso de naturalización detrás del cual se han consolidado situaciones de extrema injusticia. El trabajo de generar teatralidad a partir de una serie de entrevistas revistió un gran desafío, puesto que la oralidad como punto de partida entraña en sí misma el riesgo de lo estático o estatuario y requiere, *prima facie*, la invención de estrategias que desestructuren, amplíen y otorguen corporeidad a esas palabras, que las hagan de algún modo resonar en el espacio.

b) Imágenes: de las entrevistas a la escena

Como ya mencionamos, la utilización de la noción de imagen fue fundamental para el desarrollo de los materiales producidos. Especialmente, esto se evidenció en las primeras etapas del trabajo en las que generamos pequeñas unidades escénicas que lograron una fuerte condensación simbólica a partir de elementos extraídos del corpus. Para ilustrar el proceso



realizado en la elaboración de imágenes y su utilización en la construcción de escenas, compartimos los dos ejemplos que siguen:

Ejemplo 1. *Las aguas*

1. Partimos del relato de una de las entrevistadas en el que cuenta lo extraño que le resultaba tomar el agua en Argentina y la comparaba con el agua (de mejor calidad) de su lugar de origen.
2. Generamos varias propuestas escénicas a partir de la idea de una mujer que prueba «distintas aguas» (ejemplo de tres variantes):
 - a) una competencia en la que unx prueba distintos vasos con agua y reacciona al sabor del agua mientras el/la otrx marca el tiempo;
 - b) «ella» sirve agua en vasos, «él» prueba las aguas servidas, vuelca un vaso y se queda sin agua;
 - c) «ella» entra a limpiar el piso, encuentra una mesa con vasos servidos, los observa y elige tomar de uno;
 - d) (variante de la anterior) ella entra a limpiar, encuentra un grupo de vasos distintos sobre la mesa y debe distinguir su contenido a través de los distintos sentidos para decidir cuál tomar.
3. Elaboramos una imagen que condensa los elementos hallados (mujer encuentra, sobre una mesa con tierra, un grupo de vasos de vidrio con agua entre los que debe elegir cuál tomar).
4. Utilizamos esa imagen inicial para el desarrollo de otra escena que pone el foco ahora en el envase del agua: una mujer vende agua en bolsas y se encuentra con un hombre que le ofrece agua en botella. Él la sirve en vasos de vidrio que saca de su portafolio, para luego compartirla con ella [Zanfardini, Riegelhaupt y Bendersky, 2021:6].



Ejemplo 2. *El hospital*

1. Varias mujeres entrevistadas mencionaron que se sintieron discriminadas especialmente cuando tenían que acudir al hospital. Por poner un ejemplo, veamos lo que nos cuenta C., una mujer de origen boliviano:

C: hay mujeres que hablan de una forma más quedada o hablan bajito en el mismo hospital a veces le dicen: ‘¿Por qué no hablas más fuerte? No te entiendo, ¿qué dijiste?’

Entrevistadora: Claro el maltrato que sufren también en...

C: el maltrato en el hospital o al... a veces en algún supermercado, negocio era frecuente...

2. Generamos varias consignas para probar en la escena:
 - a) Recrear una consulta médico-paciente. La mujer consulta por dolor de estómago. El médico le pregunta qué le duele y ella contesta bajito. Él se enoja porque no la escucha.
 - b) Ella sentada en la sala de espera de un hospital, con evidentes señales de que hace horas y horas que espera. De tanto en tanto, personal del hospital pasa riéndose desenfadadamente, hablando por teléfono, con un mazo de cartas en la mano... en ninguna ocasión parecen siquiera registrarla.
 - c) una manta sobre la que están expuestos muchos ataditos con yuyos delicadamente preparados y organizados. Al lado, una serie de blísteres y frasquitos con jarabes y drogas medicamentosas de diversa índole.
3. Elaboramos una imagen en la que sintetizamos varios elementos hallados en la indagación escénica de esas consignas: mujer que tiene dolor de estómago / mujer que espera ser atendida durante mucho tiempo / médico que parece no registrarla y la mira con desprecio / intercambio de medicina natural por medicina tradicional.



4. Avanzamos en la mayor síntesis posible de este momento hasta llegar a la escena que finalmente quedó en el espectáculo de esta manera:

Luego de que se cierra la ventanilla ella queda confundida y molesta. Se roba una silla y se sienta en la zona de la torre de sillas. Comienza a dolerle la panza. En ese momento aparece el doctor, quien se dirige al frente de escena hablando en voz alta y estridente por teléfono. Ella se le acerca y espera ser atendida. Como no la atiende, ella le habla e insiste. Evidentemente molesto el doctor corta la llamada y procede a atenderla:

Mujer: (Con la mano en la boca del estómago) Panza.

Médico: (la corrige) Estómago. (Él la revisa sin pedir permiso, extiende la mano pidiéndole un atadito de yuyos que tiene ella. Se lo entrega y él la desaprueba. A cambio le da medicamentos). Cada 12 horas. Con las comidas. Para dormir, sólo por tres días. Luego de darle los medicamentos vuelve a sacar el celular y se va, retomando la conversación» [Zanfardini, Riegelhaupt y Bendersky, 2021:4-5].

En nuestro trabajo no sólo partimos del contenido de los testimonios. Las indagaciones escénicas fueron disparadas, también, por pequeños estímulos que recogimos en la observación de las entrevistas, tales como gestos, posturas corporales, inflexiones en el habla y demás elementos que, creemos, completan o complementan el cuadro de cada relato, con información de carácter no verbal. Para recuperar algunos ejemplos, podemos mencionar: el gesto que una de las entrevistadas hacía tapándose la cara -como muestra de vergüenza y picardía- mientras relataba alguna anécdota de carácter muy íntimo; la aparición de una entonación particular o la recurrencia a una construcción sintáctica diferente a las de nuestra variedad del español al momento de relatar experiencias vividas en su lugar de origen (con su familia, en su infancia o sobre festividades de su comunidad) o en la narración del viaje de llegada a Argentina.

Otro aspecto relevante fue el registro de elementos del contexto enunciativo y situacional en el que se realizaron algunas entrevistas, donde encontramos material sensible propio del entorno cotidiano que se volvía valioso de incorporar en la escena. Un ejemplo claro de eso fue el mantel de



hule que estaba presente en el comedor comunitario donde realizamos una de las entrevistas. Ese objeto fue incorporado en una escena en la que la protagonista extiende en el piso su «pañó» de objetos a la venta, desplegando un mantel similar al que vimos en aquella situación [Zanfardini, Riegelhaupt y Bendersky, 2021:1].

6. Conclusiones

Consideramos que las reflexiones más relevantes a las que hemos arribado son las que presentamos a continuación, siguiendo el orden propuesto por los dos bloques de preguntas que motivaron esta investigación.

1. Cabe destacar que hemos podido construir un camino de transposición de entrevistas científicas a material escénico a partir del establecimiento de diferentes dispositivos. Las metodologías y técnicas utilizadas fueron, fundamentalmente, la elaboración de secuencias de acciones, la creación de imágenes teatrales, la producción de escenas a partir de improvisaciones originadas por tópicos y la realización de montajes con los materiales producidos. En el marco de una escucha asociativa, el «dato teatral» que salimos a buscar como artistas-investigadores fue aquel elemento del relato (ya sea verbal como no verbal), aquel fragmento, secuencia o conjunto de elementos, que nosotrxs inferíamos o intuíamos que eran potenciales imágenes teatrales o que contenían algo que podía colaborar en la producción de una imagen teatral. El dato teatral entonces para nosotros es concebido como ese elemento o conjunto de elementos que funcionan como embriones de posibles escenas, de posibles imágenes. Aquí distinguimos entre dato teatral e imagen. El dato es pura posibilidad, es como un «hilo del que tirar» en la producción escénica. En cambio, respecto de la imagen tenemos una concepción más cercana a la que ofrece el Teatro de los Andes, en tanto «síntesis metafórica significativa» o bien, como la define el tutor de esta tesis, como brevísima escena que tiene la capacidad de condensar en su estructura interna al menos dos elementos contrapuestos,



provenientes de sistemas sígnicos diversos o bien de situaciones macro diferentes. En este sentido, el dato teatral es una *protoimagen*. Un gesto, una mirada, una conceptualización que ofrecen las entrevistadas sobre algún tema o simplemente una manera de suspirar, pueden funcionar como percutores de escenas posibles, de imágenes teatrales. El camino para que esa protoimagen se vuelva imagen se recorre en el espacio escénico.

2. Desde el comienzo del trabajo, supimos que teníamos una limitación, un desafío: en el material escénico que pretendíamos construir, narraríamos historias que no son nuestras pero que tampoco pertenecen al campo ficcional. El dilema que se nos presentaba era justamente el de encontrar una manera de *habitar* esas historias que no pretendiese *representar* a esas mujeres (¿es posible representar a un/a otrx contemporáñez?) si no *presentar* cuerpos vivos en escena que cuenten (desde una propuesta ficcional y en base a procedimientos poéticos) algunas de esas experiencias personalísimas y singulares que las mujeres compartieron con nosotrxs en las entrevistas. Como grupo éramos conscientes de que corríamos una serie de riesgos que respondían a la tensión mencionada (*representar/presentar*) pero también respecto de lo estético, por un lado: dar cuenta escénica y estéticamente de una migración más de orden europea que latinoamericana y, por otro, respecto de lo ideológico: el riesgo de romantizar en vez de reivindicar a estas mujeres migrantes cuyas historias nos convocaron a la escena. Con el tiempo, la decisión que fuimos tomando respecto de la propuesta estética, así como también del nivel lingüístico-fonético fue la de trabajar a partir de nosotrxs mismxs (sin pretender imitaciones y sin recurrir a la estética prototípica de un país o una región). Por ejemplo, elegimos una pollera para el personaje de Amanda pero de apariencia bastante genérica y con una tela que no identificaríamos *a priori* con ningún país o región en particular. Elegimos también que llevara sus pertenencias en un atado cargado en la espalda pero hecho con una tela negra que permitiera también cierto aspecto genérico en la propuesta. Y, en cuanto al habla, decidimos conservar el acento y las



maneras propias de la variedad patagónica del español que hablan la actriz y el actor.

En cuanto a la relación entre las expectativas que teníamos cuando imaginamos y diseñamos el proyecto y los resultados -fundamentalmente en el aspecto que consideramos medular, el de las entrevistas- cabe señalar que algunos aspectos que suponíamos que iban a ser reveladores y sustanciales aparecieron menos fértiles; mientras que otros que inicialmente habíamos quizás soslayado nos sorprendieron con aportes significativos. Por ejemplo, preveíamos que la misma enunciación y todos los aspectos fonéticos vinculados al habla serían de sustancial importancia en el trabajo, sin embargo fueron quedando relegados en el proceso de transposición escénica por distintos motivos. Por un lado, esas voces singulares nos parecían resistirse intrínsecamente a ser tratadas como un dato teatral que nuestro afán investigativo trataba de individuar. Por otro lado, evocar al otro requiere de operaciones más elaboradas y complejas que la simple imitación (inevitablemente defectuosa en tanto copia de la original) que podíamos intentar como actores/intérpretes. Fueron mucho más fértiles los pequeños gestos, las corporalidades de las entrevistadas las que nos dio material para ir tramando y probando imágenes en el espacio escénico. Y lo temático en sí, a través de un trabajo comparativo entre las distintas historias de cada una de las entrevistadas. De esa mirada abarcadora surgieron los tópicos que fueron ordenando el trabajo.



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Luis Enrique, *La mirada cualitativa en sociología*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1998.
- ÁLVAREZ GARRIGA, Dolores, «Aportes de los estudios de variación lingüística a la enseñanza de una lengua segunda y extranjera en su dinamismo cultural» [En línea], *III Jornadas de ELSE: Experiencias, desarrollos, propuestas*, 21 al 22 de noviembre de 2011, La Plata, Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1197/ev.1197.pdf [12-07-2021]
- ARGÜELLO PITT, Cipriano, *Dramaturgia de la dirección de escena*, México D.F., Paso de gato, 2016.
- BAJTÍN, Mijail, *Speech Genres and Other Late Essays*, Austin, U. de Texas, 1986.
- BALSAS, María Soledad, «La imagen de la mujer inmigrante en los libros de texto argentinos», *Configurações, Revista Ciências Sociais*, 2014, (14), 151-175.
- BARBA, Eugenio, *Quemar la casa: orígenes de un director*, Buenos Aires, Editorial Catálogos, 2010.
- CHEVALLARD, Yves, *La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*, Buenos Aires, Aique Grupo Editor, 1997.
- D'AMICO, Giulia. *La formación del actor. Una ventana sobre el hacer, enseñar y ser del Teatro de los Andes*, Sucre, Teatro de los Andes, 2019.
- DANAN, Joseph, *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, México D.F., Paso de gato, 2012.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana, «Articulaciones liminales, metáforas teóricas» en *Escenarios liminales, teatralidades, performances y políticas*, Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge, «Hacia una cartografía teatral radicante y un pensamiento teatral cartografiado», en *Teatro Matriz, Teatro Liminal. Estudios*



de Filosofía del Teatro y Poética Comparada, Buenos Aires, Atuel, 2016.

DUBATTI, Jorge, «Teatro y territorialidad. Conferencia Magistral, I Jornada Ateneo TECC» en Barreyra, D. (Comp.) *Articulaciones interdisciplinarias y socio-territoriales*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2020.

DURANTI, Alessandro, «La etnografía del habla: hacia una lingüística de la praxis» en Newmeyer, F. (Comp.), *Panorama de la Lingüística Moderna*, Tomo IV, Madrid, Ed. Visor, 1992, 253-274.

FERAL, J., «Para un estudio genético de la puesta en escena». *Teatro XXI*, 2000, 10: 8-14.

FUENTES, Marcela A., «El teatro como acontecimiento: Políticas de la interrupción en el teatro documental de Vivi Tellas» *Revista Conjunto*, 2017, (185), 45-54.

GARCÍA, Érica, «Frecuencia (relativa) de uso como síntoma de estrategias etnopragmáticas», en Klaus Zimmermann (ed.), *Lenguas en contacto en Hispanoamérica*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1995, 51-72.

GOLCHLUCK, Graciela, «El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética» en *I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, Buenos Aires, UBA, 2015.

GUBER, Rosana, *La etnografía, método, campo y reflexibilidad*, Buenos Aires, Editorial NORMA, 2005.

GUIMARÃES, Alice y Gonzalo CALLEJAS, «La Imagen. Teatro de los Andes», Manuscrito inédito enviado por correo electrónico a Guillermo Riegelhaupt a pedido del grupo para la presente investigación. 15 de abril de 2020.

HAY, L., «Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature», *Texte*, 1986, 5-6; pp. 313-328.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Edt. Seuil, 1974.



- KRISTEVA, Julia, «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Navarro, Desiderio (ed.) *Intertextualité*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997, 1-24.
- LAX, Fulgencio M. «La adaptación y la versión en el trabajo dramático», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2014, (10) 140-164.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.
- LOIS, Élida, *Génesis de escritura y estudios culturales*, Buenos Aires, Edicial, 2001.
- LOIS, Élida, La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método, *Creneida*, 2014, 2: 57-78.
- MARTÍNEZ PIZARRO, Jorge, «La migración femenina y la migración calificada» en Martínez Pizarro, J. (Ed) *América Latina y el Caribe: migración internacional, derechos humanos y desarrollo*, Santiago de Chile, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2008.
- MARTÍNEZ, Angelita, «Etnopragmática: Una propuesta teórico-metodológica». *Ier Congreso Internacional de Letras, Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. 21 al 23 de noviembre de 2004, CABA, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4964/ev.4964.pdf
- NOVICK, S. (Comp.), *Las migraciones en América Latina*, Buenos Aires, Catálogos, 2008.
- OLIVERAS, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé, 2010.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 2011 (1996).
- RASMUSSEN, Iben Nagel, *El caballo ciego, diálogos con Eugenio Barba y otros escritos*, Buenos Aires, Eternos Pasajeros, 2015.



- RIZK, Beatriz J., *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*, Grupo Editorial Gaceta, 1991.
- RUBIO ZAPATA, Miguel, *El cuerpo ausente*, Cuzco, Edición del Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.
- SHERZER, J. y R. Darnell, «Guía para el estudio etnográfico del habla en uso» en Golluscio, L. et al. (Comps.), *Etnografía del habla. Textos fundacionales*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002.
- TURNER, Victor, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 1988.
- WEISS, Peter, «Notas sobre el Teatro-Documento». *Revista Conjunto*, 1976, (185), 3-7.
- ZANFARDINI, Lucía, Guillermo Riegelhaupt y Gustavo Bendersky. *Otra, postales de migración*. Universidad Nacional de Río Negro Reositorio Digital Institucional [Obras de teatro], 2021. Disponible en: <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/8229>

