

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La responsabilidad de contar historias
Una mirada a través de la ética de la representación

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes
Escénicas con mención en Teatro presentado por:

Valentina Gomez de la Torre Lozada

Asesora:

Pamela Maria Lastres Dammert

Lima, 2020

Resumen

Esta investigación tiene el objetivo de encontrar la manera en que la ética de la representación influye en el teatro visto como instrumento de transformación social en Hispanoamérica durante los últimos 20 años. Se busca argumentar que esto ocurre cuando al representar una persona, comunidad, historia o símbolo de gran significación personal o colectiva, sucede una deconstrucción del representante, que permite el empoderamiento de lo representado, sin darle paso a la victimización o ridiculización.

Se utiliza la teoría de la ética de la representación desarrollada por José Antonio Sánchez, para luego abordar ejemplos de propuestas escénicas del teatro sociopolítico hispanoamericano, con el objetivo de identificar, o no, la influencia de la ética de la representación en cada una de ellas. Encontrando cuáles son las propuestas expuestas, principalmente de Jerzy Grotowski y Eduardo Pavlosky, para que los artistas escénicos puedan contar historias responsablemente, sobre todo las que tienen un claro carácter sociopolítico, ya que presentan una intensa sensibilidad en la memoria colectiva de una o varias comunidades.

Abstract

This research aims to find the way in which the ethics of representation influences the theater, seen as an instrument for social transformation in Hispano-America during the last 20 years. It seeks to argue that this takes place when representing a person, community, story or symbol of great personal or collective significance, a deconstruction of the representative takes place and allows the empowerment of what is represented, without letting victimization or ridicule happen.

The theory of the ethics of representation developed by José Antonio Sánchez is going to be used to address examples of scenic performances of the Hispano-American social and political theater, with the goal of identifying, or not, the influence of the ethics of representation in each one of them. Finding the proposals exposed mainly by Jerzy Grotowski and Eduardo Pavlosky, so that performing artists can identify them and used them to tell stories responsibly, especially those that have a strong social and political purpose, as they present an intense sensitivity in the collective memory of one or several communities.

Agradecimientos

Gracias a mis padres por permitir, potenciar y aceptar mi vocación de artista.



Tabla de contenidos

Introducción	1
Capítulo 1: La ética de la representación	3
Capítulo 2: El teatro: instrumento de transformación social”	15
Conclusiones	25
Recomendaciones	27
Referencias bibliográficas	28



Introducción

La maravilla del teatro es que puede contar historias de todo tipo, romances, peleas, conflictos sociales, dramas familiares, revoluciones, etc. El investigador de las artes escénicas Ángel Ruggiero, comenta que el teatro es un medio de conocimiento humano, transmite ideologías y es dónde la persona bebe de la ilusión, es decir se alimenta de fantasías para reflexionar y crecer como persona (Molina, 2018). Es ahí, en la reflexión y transformación del espectador, donde encontramos la responsabilidad que asumen los artistas escénicos al manipular un instrumento tan poderoso como el teatro.

Esta responsabilidad, que parte de un proceso escénico creativo, y se refleja en el impacto que tiene este en el espectador, es la base de la ética de la representación, en donde los artistas escénicos tratan de buscar la manera de exponer y contar historias sin manipularlas, o victimizarlas, manteniendo siempre la voluntad poética del teatro, respetando lo que esta representa y asumiendo la responsabilidad que implica contarla.

Es así como, en esta investigación, estudiaremos la ética de la representación, aplicada al teatro como instrumento de transformación social en Hispanoamérica durante los últimos 20 años.

Lo que se quiere demostrar, es que la ética de la representación influye en el teatro hispanoamericano, visto como instrumento de transformación social, cuando al representar una persona, comunidad, historia o símbolo de gran significación personal o colectiva, sucede una de-construcción del representante, es decir, del artista escénico, que permite el empoderamiento de lo representado, sin abrirle paso a la victimización o ridiculización.

En el primer capítulo se definirá la teoría y práctica de la ética de la representación, utilizando como fuente primordial los estudios del director e investigador de las artes

escénicas José Antonio Sánchez. Así, se logrará entenderla, para luego poder identificarla, a través de ejemplos. Luego, se pasará a analizar el teatro Hispanoamericano durante los últimos 20 años, encontrando sus características resaltantes, influencias principales y momentos claves para su formación. Para terminar con el primer capítulo, se analizarán tres propuestas escénicas del teatro sociopolítico hispanoamericano, a través de los ojos de la ética de la representación: “Rosa Cuchillo” de Ana Correa, “La Paisana Jacinta” de Jorge Benavides, ambas de Perú, y “Las Madres” de Stephanie Walker, dramaturga argentina.

En el segundo capítulo pasaremos a desarrollar el marco del teatro visto como instrumento de transformación social, para luego vincularlo con la ética de la representación. En esta sección enfatizamos en técnicas propuestas por distintos artistas escénicos como Jerzy Grotowski y Eduardo Pavlosky, que permiten la de-construcción del representante, abriendo paso al empoderamiento de lo representado. Para finalizar, se utilizarán los conceptos del uso ético del virtuosismo del artista, que pone sus habilidades virtuosas a disposición de la historia.

Capítulo 1. La Ética de la Representación

Si la ética tiene lugar en la vida, no en la ficción, ¿podemos hablar de una ética de la representación? Muchos autores sostienen que ni en el encuentro, ni en la representación, ni en la representación del encuentro, cabe lugar para la ética. Entonces nos preguntarnos, ¿en la representación todo es aceptado? ¿Quiere esto quiere decir que en el arte todo vale? Se trata de dos preguntas bastante seductoras para un artista.

Este primer capítulo abordará la teoría y práctica de la ética de la representación. De qué habla, dónde se encuentra, cómo podemos llegar a ella y de qué manera se relaciona con el teatro y con las y los artistas escénicos, para luego pasar a estudiarla dentro del marco del teatro Hispanoamericano.

Para poder entender claramente el concepto de representación, en el ámbito teatral, encontramos tres interpretaciones precisas. Primero, se refiere a la puesta en escena de un material dramático, o no dramático, pero que sigue cierta dramaturgia. Segundo, está la representación de alguien o algo mediante la mimesis o mediante la construcción de un personaje. Tercero, encontramos la representación de los rasgos comunes entre un grupo de personas, es decir, la idea de comunidad (Sánchez, 2012).

Entendiendo estas tres interpretaciones, encontramos que el teatro es representación. El teatro tiene la capacidad de representar desde estereotipos sociales, hasta las más profundas pasiones o deseos humanos. El personaje de Otelo no ha sido actuado millones de veces alrededor del mundo por representar a un soldado, sino, por representar los celos, uno de los sentimientos humanos más comunes.

El teatro es representación, y ahí entra la responsabilidad que tenemos, como artistas escénicos, en representar personas, comunidades, ideas, o sentimientos, con el

debido respeto que merecen, encontrando la ética de la representación, porque sin ella, ¿dónde queda nuestra empatía con lo que estamos representando?

No importa que la historia esté totalmente separada de la realidad como la conocemos. Hay dramaturgos, como en el teatro post dramático, que crean ficciones totalmente externas al presente, aun así, el representante no puede desligarse de la facultad de ser humano, de su cuerpo y alma, ya que la humanidad lo define como ser vivo y el cuerpo es su instrumento innegable. Son estos factores que compartimos, lo que hace que la ética de la representación esté hundida en todas las historias contadas o por contar.

Según José Sánchez (2012), profesor e investigador del arte escénico, la ética de la representación es el reconocimiento del artificio que toda representación conlleva. Es decir, aceptar que la representación radica en su utilidad, no en el resultado netamente práctico. En el teatro, la representación física es tan solo la cáscara, la importancia está en la subjetividad que se expresa en dicha representación. Es el impacto de la representación, el que puede, o no, afectar a alguien y transformarlo. La ética de la representación es el respeto para con la historia y la responsabilidad que implica contarla.

Entrando al mundo del teatro hispanoamericano, para luego poder estudiar en él la ética de la representación, entendemos que esta delimitación de naciones tiene un pasado político y social bastante caudaloso. Desde su origen indígena, pasando por la influencia europea debido al colonialismo y a futuras migraciones, hasta situaciones políticas internas, como el terrorismo en Perú y Colombia, o las duras dictaduras de Argentina y Chile.

El teatro que se ha ido desarrollando en estos países no es fácil de identificar, ya que, a pesar de tener los elementos en común anteriormente mencionados, su diversidad es igual de amplia que su cultura. Es superficial considerar que el arte hispanoamericano es tan solo una prolongación del arte europeo en tierra americana, a pesar de la innegable

influencia europea y de la irremediable pérdida de parte del patrimonio artístico indio, resultados del colonialismo, la herencia prehispánica que posee el teatro en este lado de la tierra, lo hace diferente a cualquiera en el mundo (Cid, 2008).

Como afirma el historiador e investigador cubano José Juan Arrom, en su libro “Historia del Teatro Hispanoamericano”, publicado en 1967:

El teatro hispanoamericano no es exclusivamente teatro español escrito en América. Con ser uno el idioma y preponderante la influencia hispánica, hay otros factores que, por sutiles que a veces parezcan, han ido imprimiendo un sello propio y diferenciado a las artes americanas. Des estos factores, uno de los más decisivos ha sido el sustrato cultural indígena. (Arrom, 1967)

Por otro lado, y haciendo un gran salto en el tiempo, George Woodyard (2010), investigador de teatro, menciona en su artículo “Momentos Clave en el Teatro Hispanoamericano del siglo XX” ciertos eventos importantes que desligaron al teatro hispanoamericano del pensamiento de muchos críticos de que era netamente hispano.

Entre estos eventos resaltamos El Festival Internacional de Teatro de 1968 en Manizales, Colombia. Este festival formuló la estructura y práctica de distintos festivales en todo América Latina, donde grupos independientes de teatro fueron capaces de comulgar entre sí y reflexionar en lo que significa ser latinoamericano, buscando inspiración en sus raíces culturales.

La revolución cubana también tuvo una enorme influencia en el teatro hispanoamericano. Al reconocer este tipo de arte escénico como instrumento político, el teatro se convirtió en un vehículo para predicar ideologías políticas y sociales. A través de revistas de arte internacionales como “Conjunto”, países hermanos se motivaron y el resultado fue un gran impacto sobre el movimiento izquierdista del teatro, en un momento

donde varias naciones sufrían dictaduras derechistas. Es por la misma razón que escritores hispanohablantes como Heberto Padilla y Antón Arrufat fueron silenciados por sus respectivos gobiernos (Woodyard, 2010).

La dramaturgia y dirección del uruguayo Florencio Sánchez, también tuvo una considerable influencia en el teatro realista hispanoamericano. Maestro en el arte de crear conflictos claros y sólidos, el autor logró plasmar, a través de una psicología sencilla, una sociedad argentina involucrada en radicales cambios sociales y políticos. Sánchez sentó las bases para que Buenos Aires fuera el modelo del teatro urbano y para que se desarrolle a mayor escala el teatro de tipo realista en países como México y Brasil (Turnes, 2010).

El teatro en Hispanoamérica, ha sido, sobre todo, un instrumento social para que la voz del pueblo sea escuchada. Mediante la representación, el teatro logró denunciar problemas sociales, exponer ideologías y apoyar revoluciones que salvaron de dictaduras radicales derechistas a más de una nación.

Ahora, ¿cómo tomar en cuenta la ética de la representación en todo este contexto? Precisamente, por eso, es que esta investigación está centrada en países con un pasado político y social tan cambiante. Las historias, comunidades e ideologías que se representan en el teatro sociopolítico de Hispanoamérica, nos abren un gran paso hacia el estudio de la responsabilidad que conlleva representarlas, y podremos analizarla en algunos ejemplos.

Como señala Sánchez (2012), investigador mencionado anteriormente, en el Perú, se presenta el unipersonal de la actriz Ana Correa, “Rosa Cuchillo” dirigida por Miguel Rubio y producida por el grupo independiente de teatro, al que ambos pertenecen, Yuyachkani. Este personaje es una construcción basada en el personaje principal del libro de Óscar Colchado, que lleva el mismo nombre que el montaje, y en testimonios de madres

Ayacuchanas, sobre todo de Mamá Angélica Mendoza. Todas mujeres que perdieron familiares durante el conflicto armado interno que se vivió en el país entre 1980 y el 2000.

Rosa Cuchillo cuenta la historia del espíritu de una madre, que busca a su hijo desaparecido más allá de la muerte, recorriendo el mundo de abajo “Uqhu Pacha” y el mundo de arriba “Hanaq Pacha”, para retornar a esta tierra “Kay Pacha”. La obra fue dirigida para montarse en distintos mercados de todo el Perú, según la misma actriz, “porque ahí sentimos el pulso del pueblo” (Correa, 2008).

La representación de una mujer real se convierte en la representación, principalmente, de una comunidad, en este caso, madres con descendencia indígena, golpeadas por las desgracias y violencia que se vivió durante el terrorismo. Además, según Sánchez, este tipo de teatro sociopolítico tiene el poder de convertirse en la representación de un estado, una situación y una sensibilidad, no solo por la vía de la identificación comunal, si no, por la capacidad de representar una fuerza colectiva. (Sánchez, 2017)

La actriz Ana Correa, el director Miguel Rubio y todos los artistas involucrados en la producción de “Rosa Cuchillo” cargan con la responsabilidad de contar una historia que puede tocar las fibras más sensibles de muchas y muchos peruanos, al ser un tema tan delicado.

El unipersonal de Ana Correa fue acogido de una manera muy pertinente por todas las comunidades en las que se presentó. Esto se debe, según Sánchez, a la capacidad de la actriz de desprenderse totalmente de sí misma, para poder contar una historia tan vulnerable con el debido respeto que merecía (Sánchez, 2012). Ana no dio lugar a la victimización ni ridiculización del personaje, sino, al empoderamiento y visibilización de la comunidad que representaba.

Para poder entender claramente la influencia de la ética de la representación en la construcción de un personaje, podemos hacer un claro paralelo entre Rosa Cuchillo y la Paisana Jacinta.

La Paisana Jacinta es un personaje de la televisión peruana interpretado por Jorge Benavides, que ha aparecido desde el año 1999, hasta la actualidad, en distintos programas como “La Paisana Jacinta”, “Jacinta” o “El Wasap de JB” y en el circo como “El Circo de la Paisana Jacinta”. Este personaje cuenta la historia de Jacinta Condorcanqui, mujer oriunda de Puno, departamento de la sierra peruana, que migra a la ciudad de Lima para encontrar mejores oportunidades de trabajo y “hacer fortuna” en la capital, pasando por distintos infortunios debido a su ignorancia o inocencia al enfrentarse al mundo moderno. Ella se presenta con trenzas largas, canas y pollera, estereotipo físico de la mujer andina.

La controversia alrededor de lo que representa este personaje, se debe a que las diferentes tramas desarrolladas refuerzan los estereotipos contra los que luchan una gran cantidad de migrantes de origen serrano en la ciudad de Lima. Además, su discurso promueve un mensaje discriminatorio contra los pueblos indígenas, específicamente hacia las mujeres y el quechua, la segunda lengua más hablada en el Perú andino, empleando el estereotipo como su principal recurso humorístico. (CERD, 2014)

En el 2014, el Comité para la Eliminación de la Discriminación Racial de la ONU se reunió para denunciar el caso de este programa, y se evaluó un perfil rápido del personaje. La Paisana Jacinta se presenta tonta, ignorante, descuidada y vulgar, lo que supone un ataque directo hacia la mujer andina, ya que, físicamente, es lo que representa. La base de la construcción de este personaje son los imaginarios sociales, que, lamentablemente, rigen en el Perú, sobre todo en las ciudades de la costa, para identificar a la comunidad de mujeres andinas.

Este programa utiliza los estereotipos para reducir a un mínimo los atributos de toda una comunidad de mujeres, lo que provoca una clasificación dentro de un orden social establecido, reforzando la errónea imagen de marginalidad e inferioridad intelectual y física de la comunidad indígena.

Este personaje fue rechazado por diversas autoridades peruanas como Paulina Arpasi, ex congresista por el departamento de Puno, Hilaria Supa, parlamentaria andina, Jorge Bruce, psicoanalista experto en temas de racismo, Alfredo Vanini, periodista e investigador peruano y el Ministerio de Cultura. Así como entidades internacionales como el noticiero BBC, el Enlace Continental de Mujeres Indígenas y la ONU. (CERD, 2014)

En una entrevista con la BBC (2017), el actor que creó e interpretó a la Paisana Jacinta, Jorge Benavides, negó que su creación sea racista u ofenda a algún grupo de personas, sosteniendo que Jacinta es un personaje inventado, que no existe física o intelectualmente, entonces no representa a la mujer andina.

A esto, Alfredo Vanini (2014), periodista mencionado anteriormente, responde en su artículo titulado “Jacinta, más allá de las pasiones” que el personaje, al ser verosímil, sí denigra la imagen de la mujer andina, ya que potencia el estereotipo, que se convierte en el prejuicio, que los limeños, o no andinos, han construido en su imaginario, acerca de lo andino o “paisano”, basado en conceptos racistas y colonialistas.

Después de haber analizado lo que es y lo que representa Jacinta, se puede cuestionar, ¿por qué este personaje tiene tanta acogida? ¿Por qué no ha sido erradicado de la televisión peruana después de 21 años? ¿Por qué la gente sigue viendo su programa, su película y comprando entradas para sus espectáculos?

La respuesta es bastante simple. Este personaje es socialmente aceptado porque el racismo está totalmente normalizado por la sociedad peruana, particularmente la limeña. El

personaje y las situaciones cómicas que plantea, va acorde con patrones socialmente aceptados con respecto a las comunidades indígenas (CERD, 2014). Estos patrones, productos del colonialismo, han ido empoderándose a través de los años, con el objetivo de construir una imagen del indígena ajeno a la sociedad moderna, incapaz de adaptarse a ella.

Además, este personaje transmite un sentimiento de minusvalía, se hace necesario, y placentero, plasmar a otro, en este caso la paisana, como lo que no queremos ser, a pesar de que muchos y muchas lo son, simplemente, porque son de la sierra. Este personaje carga todos los complejos como sociedad para exteriorizarlos y de esta manera, eliminarlos, negando la definida, clara y rica multiculturalidad peruana.

Rosa Cuchillo y Jacinta Condorcanqui representan la misma comunidad de mujeres andinas, pero en distintas situaciones, ambos personajes visten de una manera muy similar, trenzas, polleras y sandalias típicas de la sierra peruana, pero, a pesar de todas las similitudes, la diferencia del discurso y el impacto que presentan es abismal.

A diferencia del trabajo de Ana Correa, analizado anteriormente, en el que se puede reconocer la intención de la actriz de empoderar y no ridiculizar, Jorge Benavides hace exactamente lo contrario. Al crear y representar a la Paisana Jacinta está reforzando estereotipos, ridiculizando y victimizando a toda una comunidad de mujeres andinas.

Podemos deducir que, según la teoría y práctica de la ética de la representación, en este caso, el representante no está haciendo un buen uso de las herramientas que posee como artista escénico, del alcance de su trabajo al ser expuesto en televisión y en espectáculos multitudinarios, y sobre todo, de su privilegio de contar historias.

Continuando con otro ejemplo, en el que, sí encontramos un buen entendimiento de la ética de la representación, viajando más al sur del continente americano, encontramos en Argentina la obra “Las Madres” escrita por la dramaturga argentina americana Stephanie

Walker. Esta obra, coincidentemente con “Rosa Cuchillo” habla sobre la vida de las madres de los desaparecidos y desaparecidas durante la dictadura militar que se vivió en la Argentina de los años 70.

La historia gira entorno a tres generaciones de la familia Acosta. Josefina, la abuela, Carolina, la madre y Belén, la hija. La última, embarazada, es raptada y desaparecida, acusada de tener vínculos con la organización guerrillera terrorista “Los Montoneros” y su relación con un sacerdote y un soldado.

Esta obra representa el papel que tuvieron las Madres de la Plaza de Mayo, un grupo de mujeres, ícono internacional de resistencia, que marchaba todos los jueves a las 3:30pm alrededor de la pirámide de Mayo. Su objetivo era pedir una respuesta frente a la desaparición forzada de sus hijos e hijas durante la llamada guerra sucia, en pleno “Proceso de reorganización nacional”, encontrar a los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento (De Bonafini, 2020).

Estas valientes mujeres, al oponerse a la dictadura, se exponían a constantes persecuciones que terminaban en más secuestros y desapariciones. Según comenta la escritora de la obra, quien de pequeña asistió a muchas de las marchas organizadas por mujeres, estas madres fueron “las primeras en retar a la dictadura, las primeras en lanzar la voz. Su coraje fue inimaginable” (De Bonafini, 2020).

Por otro lado, a través de la indiferencia del soldado y el médico frente a la desaparición de Belén, esta obra también representa la cultura de silencio que se vivió en este país, la gente no hablaba de lo que ocurría.

Como menciona Mercedes María Barros (2009), en su investigación titulada “El Silencio Bajo la Última Dictadura Militar en la Argentina”, el silencio se propagó rápidamente en la sociedad argentina durante los primeros años del “Proceso” y fue vital

para el sostenimiento del régimen y sus planes re-fundacionales. Este silencio nace de la opresión del estado frente a la ciudadanía. El discurso del gobierno invitaba a la ciudadanía, la familia y al público en general, a obedecer las reglas del Proceso, denunciar la desviación, defender los valores occidentales y cristianos, y mantener un silencio absoluto, ya que, un “tiempo para el silencio” era necesario para llegar a tan afamado orden.

Gracias al eminente carácter político y social de “Las Madres”, podemos apreciar la enorme responsabilidad de la dramaturga, la directora Sara Guerrero, y todos los artistas involucrados, al querer contar la historia de millones de personas que perdieron seres queridos, reflejar la indiferencia de la sociedad argentina de la época y representar el papel que tuvieron las mujeres en la caída de la dictadura.

Analizando este proyecto a través de los ojos de la ética de la representación, la intención de la autora, como menciona en una entrevista con el diario “El Telégrafo”, fue seguir recordando la historia de las madres y los delitos cometidos en la dictadura. En esta pieza podemos encontrar distintos niveles de representación: la representación de las madres, luchadoras y movidas por el amor hacia sus hijos e hijas, encarnando la fortaleza y resistencia e inspirándose a ser fuertes, la imagen de la sociedad silenciada y hundida en el miedo causado por la opresión, y la representación de la imagen que la mujer ha ido construyendo en la esfera pública, y su empoderamiento como una pieza clave en la política reciente y en el desarrollo del país.

Encontramos que, al igual que sucede en “Rosa Cuchillo”, esta obra toca las fibras más sensibles de una generación marcada por la violencia interna dentro de un país. La autora logra contar esta historia y representar todos los factores mencionados anteriormente, con el debido respeto, ya que, no se victimiza el papel de la mujer en la sociedad o ridiculizó a la población silenciada, sino, logró visibilizar y empoderar a una

comunidad, históricamente oprimida por el simple hecho de ser mujeres, dispuesta a luchar y resistir.

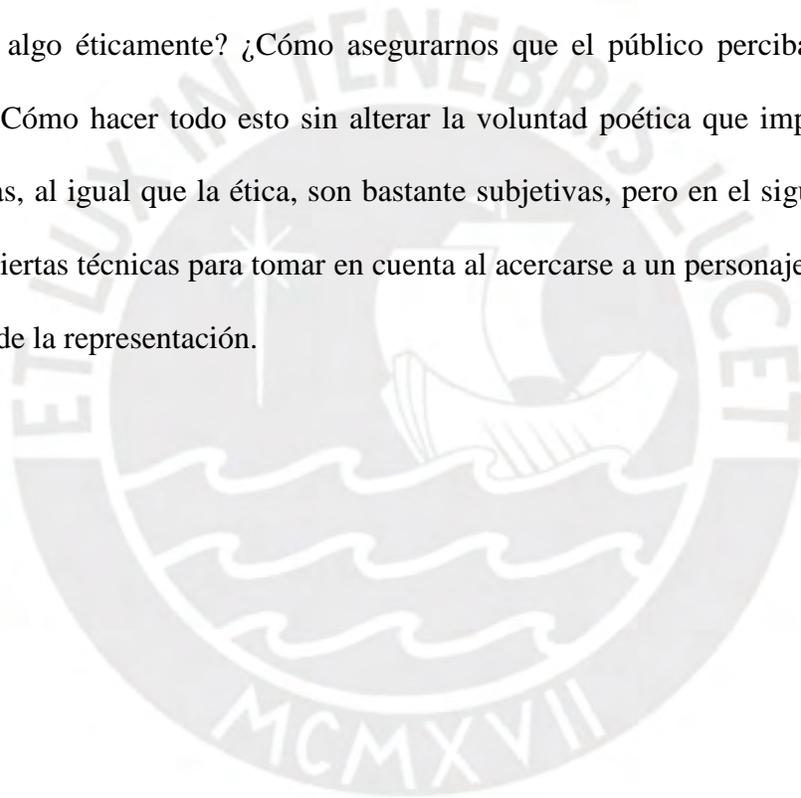
Al analizar estos tres ejemplos, identificar que representa cada uno y estudiar su notable carácter sociopolítico, nos damos cuenta que, como menciona Rodolfo Obregón (2016) en su estudio sobre la ética de la representación, “la teatralidad y la representación, como medio de acción política, se vinculan al compromiso ético” pp175. El simple hecho de que se cuenten historias vinculadas con experiencias personales de miles de personas y que resuenan en la memoria colectiva de una comunidad, hace que la ética de la representación sea el abecedario de los artistas escénicos, ya que te proporciona el cuestionamiento necesario y los métodos para representar figuras con una altísima fuerza social, con el debido respeto.

Como se mencionó en las primeras páginas de este capítulo, hay autores que señalan que no se puede hablar de una ética de la representación porque la representación no cabe en la realidad. ¿Qué realidad? La realidad es lo que compartimos todos los seres humanos, uno no puede levantarse y pensar “la realidad en la que he estado viviendo no me gusta, vamos a cambiar el orden de todas las cosas.” Uno puede cambiar su realidad, pero no la realidad. Y es esta realidad que compartimos, y la representación de la misma, la que nos hace poder convivir en armonía. El teatro comulga en todo momento con la realidad, evaluándola y aprendiendo de ella.

Algo que tienen en común estos dos ejemplos evaluados es su relación con la realidad. Podemos ver que ambas historias están inspiradas en no solo historias personales, si no, en experiencias que se vivieron en toda una nación. Es gracias a la ética de la representación, que este tipo de temas pueden ser discutidos en el teatro, sin ofender, victimizar o ridiculizar lo representado.

Ana Correa logró representar a “Rosa Cuchillo”, y a su vez a todo lo que este personaje representaba, a través del profesionalismo y virtuosismo. Stephanie Walker y todo el elenco de “Las Madres” lograron representar a una comunidad de mujeres valientes, fuertes y decididas, a través de la intención de trabajar con la memoria colectiva del pueblo y la visibilización de dicha comunidad.

No obstante, como artistas escénicos, ¿cómo se llega a ese virtuosismo? ¿Cómo medir la intención de uno o varios artistas? ¿Cómo identificar que nuestro trabajo está representando algo éticamente? ¿Cómo asegurarnos que el público perciba estas buenas intenciones? ¿Cómo hacer todo esto sin alterar la voluntad poética que implica el teatro? Estas preguntas, al igual que la ética, son bastante subjetivas, pero en el siguiente capítulo se abordarán ciertas técnicas para tomar en cuenta al acercarse a un personaje, o a una obra, desde la ética de la representación.



Capítulo 2. El teatro: Instrumento de transformación social

De por sí, el teatro siempre fue y será político. Gracias a la facultad de contar historias, vemos la importante influencia que tiene el teatro en la sociedad. Tratando temas desde la política hasta el romance, el teatro tiene el poder de exponer ideologías, denunciar problemas sociales, así como contribuir en la transformación de una persona como miembro de una comunidad.

Se le llama, teóricamente, teatro sociopolítico a aquel inspirado en el marxismo y desarrollado por primera vez en la primera mitad del siglo XX. Como se mencionó anteriormente, el teatro siempre ha sido político en menor o mayor medida, pero es el iniciado en esta época y particularmente trabajado por el director y productor alemán Erwin Piscator, el que toma tal calificación, es este autor el que incorporó el teatro a la lucha del proletariado y aquel que es su heredero (Jiménez, 1989).

El trabajo de Piscator fue traducir la teoría marxista al idioma del teatro. Antes de él, la mayoría de obras que se ofrecían en una ciudad artísticamente desarrollada, estaban destinadas a la burguesía. La propuesta del director fue crear un teatro del proletariado, que reflejase los problemas de este y, en un futuro, contribuya a su emancipación. Es así como nace el teatro como instrumento de transformación social, en manos de la clase trabajadora (De Vicente, 1992). En una reseña del trabajo de Erwin Piscator, Juan Pedro García del Campo (2001) menciona que el teatro político viene a constituir la reivindicación de entender el teatro, considerándolo una actividad de y para la vida, y por eso, se pone al servicio de la revolución.

El autor César de Vicente (1992), en un estudio sobre la influencia del teatro de Piscator en España, señala que, el camino del teatro político no podía emprenderse desde dentro de la burguesía, el arte revolucionario debía tener sus propias formas y finalidades.

Por ejemplo, una dramaturgia de evasión, debía ser respondida con una dramaturgia de análisis o agitación social, así como de propaganda y enseñanza. Se trataba de mover a las masas, su importancia no radica en la propuesta estética fundamental, sino, en cómo generar un despertar en el pueblo que dirija la transformación social.

Se tenía que crear un arte para las nuevas necesidades de la sociedad. Estas obras denunciaban la explotación del “hombre por el hombre” y explicaban las formas de liberación y de lucha para cambiar la estructura social. Las obras utilizaban la emoción como medio de reflejo y comunión entre la persona y la historia.

Como explica Carlos Dimeo (2007) en su estudio titulado “Teatro Político en América Latina, Estéticas y Metáforas en el Teatro Político de los Noventa”, a Hispanoamérica el teatro político llegó para quedarse. Entre la década de los setenta y noventa, el teatro fue el lugar y espacio para plantear conflictos. En general, debido al cambiante contexto político de América, toda expresión artística nacida y desarrollada en este territorio es básicamente política.

El teatro fue (es) un mecanismo de acción frente a los acontecimientos políticos. Se formularon mensajes que habían sido elaborados a través de la creación colectiva y abandonado el protagonismo de la estética, se trabajaba la expresión de lo teatral como último fin, es decir, la propaganda. Era un medio de difusión de ideas políticas y a su vez, generador de acciones de orden político (Rubio, 1989).

La situación política de muchos países hispanoamericanos, cómo los mencionados en el capítulo 1, en donde ideologías extremistas gobernaban al pueblo, hizo que el teatro utilizara abundantes recursos metonímicos, alegóricos y metafóricos para combatir su exterminio, ya que integrantes de grupos de teatro político, como dramaturgos o directores eran perseguidos y desaparecidos (Dimeo, 2007). Algunos de los primeros grupos de teatro

político alrededor de Hispanoamérica son “El Galpón” en Uruguay, “Teatro Estudio” en Cuba, “Cuatrotablas” en Perú y “La Candelaria” en Colombia.

Habiendo desarrollado el teatro político, cómo surgió y de qué manera fue representado en Hispanoamérica, podemos deducir que, como dice el título de este capítulo, el teatro es un instrumento de transformación social, en donde las posibilidades son infinitas. Las situaciones políticas alrededor del mundo se destapan como oportunidades creativas, reivindicativas, y muestras de trabajo colectivo, que nos ayudan a representar la realidad con el fin de encontrar soluciones para el favor de la sociedad. Entonces, ¿qué tiene que ver todo esto con la ética de la representación?

Cómo se mencionó en el primer capítulo, la ética de la representación gira en torno al respeto hacia la historia y la responsabilidad que implica contarla. En el teatro político, lo que se busca es contar historias con un gran peso social, creadas desde la memoria o creación colectiva, con el fin de denunciar problemas o injusticias y transformar al espectador. La ética de la representación y el teatro sociopolítico van de la mano. Los artistas escénicos involucrados en una creación de carácter sociopolítico tienen que ser coherentes, verdaderos y respetuosos con la ideología que comparten, las injusticias que denuncian y las soluciones que proponen.

Como se pudo estudiar en “Rosa Cuchillo” y en “Las Madres”, las artistas involucradas en estos dos proyectos con discursos claramente políticos, fueron bastante coherentes con sus respectivas creaciones, permitiéndole representar historias que tocan las fibras más sensibles de muchas personas y dándoles voz a las comunidades a representar, visibilizándolas, sin dar lugar a la victimización o ridiculización, aspectos que encontramos, por el contrario, bastante presentes en la Paisana Jacinta.

Como artistas escénicos, ¿cómo llegamos a este nivel de profesionalismo y buen manejo del virtuosismo? Como sostiene José Antonio Sánchez (2017), autor anteriormente mencionado, hablar de la ética de la representación es hablar sobre la ética del cuerpo. Tenemos la necesidad de ponernos, físicamente, en escena. Esto no significa que el artista, para ponerse en escena, debe pararse en el escenario y actuar frente a un público, no. Ponerse en escena significa asumir el riesgo de la exposición, ser verdadero con el discurso y comprometerse corporalmente con él. Así, no solo el actor o la actriz se “pone en escena”, lo hacen todos los artistas involucrados, el dramaturgo, el director, el escenógrafo, etc.

El dramaturgo argentino Eduardo Pavlovski (2001), interpreta la ética del artista escénico como coherencia, idea expresada en su libro “La Ética del Cuerpo”:

“Qué lindo es decir todos los días lo mismo en este país y no andar cambiando de un lado para el otro”. Esta es la única ética de la que yo puedo hablar: la del acto. La del compromiso irrevocable. No conozco otra. Por eso pienso también que Teatro Abierto fue un acto de enunciación ético. Se puso el cuerpo. (p.141)

Por otro lado, el maestro de teatro polaco Jerzy Grotowski (1970) nos enseña, a través de su libro “Hacia un Teatro Pobre”, que el actor no es un exhibicionista, si no, alguien que se expone, que muestra su vulnerabilidad para expresarse. Es una manera de estar en constante contacto con uno mismo y redescubrir facetas, experiencias y hasta versiones del ser. Cuando lo más personal de uno se convierte en algo estético, entra la capacidad del actor de desprenderse de sí mismo. Este desprendimiento de uno mismo, nos remite al análisis de “Rosa Cuchillo”. La actriz se vacía de sí, sin perderse, para convertirse en otra, con la finalidad de hacer valer un discurso silenciado. La ética existe con los otros

y para los otros, y en este caso son los espectadores y aquellos que son representados a través del vaciamiento del actor.

El mismo Grotowski (1970) propone distintos métodos para lograr el desprendimiento del actor de sí mismo. Primero, realizando acciones reales, o sea, viviendo en carne propia aquello que se actúa. De esta manera, se llega a la puesta en escena de la vida misma, a través de un proceso verdadero, que se llega a desprender de la personalidad de quien se expone en el espacio de creación, y da lugar a presentarse como representación de una o mil vidas. Esa es la vía del dolor o del sacrificio del artista.

Artistas como Antonin Artaud exploran distintas técnicas radicales de actuación que exponen al artista al sacrificio. La teoría que Artaud desarrolla, titulada “Teatro de la Crueldad” expone al actor y al espectador a acciones violentas para que se muestren por encima de las palabras, desprendiéndose de uno mismo, liberando el subconsciente, con el objetivo de llegar a la verdad del personaje (González, 2007).

Siguiendo la línea de Artaud, la directora y actriz Angelica Liddell (2007) comenta en su libro “El sobrino de Renau Visita las Cuevas Rupestres” que un artista solo puede ser ético desde el sufrimiento, pero, a diferencia de Artaud, Liddell prioriza el cuidado del cuerpo. El sufrimiento para el artista escénico tiene límites. El límite de la resistencia física y el límite del cuerpo mismo. Un actor o actriz basa sus creaciones y construcciones en su instrumento innegable, el cuerpo, el cual posee límites humanos establecidos por orden natural. La repetición es la base del teatro, y en la repetición no hay lugar para el sacrificio.

Ya sea dolor físico o emocional, un artista escénico debe, primero que todo, cuidar su instrumento, para poder seguir creando, es así como este dolor solo adquiere sentido cuando se pone al servicio de la representación del dolor de otros (Sánchez, 2007). Dando

paso al dolor de las madres que perdieron hijos durante el conflicto armado interno en el Perú, o al dolor de los desaparecidos durante la dictadura en Argentina.

Puede sonar presumido indicar que solamente actores y actrices profesionales tienen la capacidad y el entrenamiento necesario para abordar las técnicas propuestas por Grotowsky, Artaud y Liddell, pero es real. Solamente un artista que cuenta con el entrenamiento específico puede someterse a este tipo de exploraciones sin perderse en el proceso.

La razón por la cual esta idea puede ser particularmente elitista, es porque, durante los últimos años, el mundo del profesionalismo en las artes escénicas se ha visto atacado. Hoy en día no necesitas ser un actor profesional para ser considerado un actor profesional. Es decir, no necesitas del entrenamiento propuesto, para ejercer profesionalmente como artista escénico. Y eso es peligroso. Como se ha podido ver a lo largo de esta investigación, es el virtuosismo que manejan los profesionales en las artes escénicas, lo que nos trajo a identificar la ética de la representación y lo que permite que el artista tenga la capacidad de de-construirse, para así empoderar y visibilizar lo representado.

Según el Diccionario de la Real Academia Española (2017), la palabra virtuoso proviene del latín *virtuosus* que significa “que tiene mucho talento.” El virtuosismo es el dominio de la técnica de un arte propio. Es decir, tener una gran habilidad para desarrollar algo artístico. Fue utilizada primero en el mundo de la música para hacer referencia al dominio total de un instrumento musical. Esta facultad, propia de artistas, es cuestionada por los mismos autores que niegan la existencia de la ética de la representación, sosteniendo que el virtuosismo solo se enfoca en mostrar las habilidades que maneja el artista y exponerlo como individuo sobresaliente frente al resto. (Sánchez, 2012)

Para poder hablar del virtuosismo, primero tenemos que enfrentar un problema ético muy común, y entender que el actor virtuoso tiene más habilidades para representar en escena la vida de algún otro. Algo que puede compararse con la política, un congresista tiene más habilidades para representar a un ciudadano en el congreso que el mismo ciudadano, porque está entrenado para hacerlo.

Entonces, ¿es posible que el virtuosismo empodere solamente a lo representado y no al representante? Es necesario señalar que ambas cosas pueden y suceden al mismo tiempo. Si no fuera así, en esta investigación no se habría desarrollado y estudiado el trabajo de la actriz Ana Correa. Reconociendo que Ana hizo una espectacular creación, empoderó a una comunidad, le dio voz y visibilizó una historia, estamos empoderando y reconociendo su trabajo como artista. El dilema ético está cuando el virtuosismo es utilizado para mostrar lo grandioso que puede ser un artista en escena y no para representar una historia o colectividad (Sánchez, 2012).

Según Irving Pichel (1952), autor de *In Defense Of Virtuosity*, el virtuosismo dota de autoridad y valida el trabajo de quien lo ha desarrollado, ya que las habilidades técnicas obtenidas son un prerrequisito para realizar una obra de arte. Nadie nace virtuoso, el virtuosismo aparece cuando el artista maneja las habilidades técnicas a la perfección. Desarrollando a Pichel, podemos inferir que el virtuosismo es esencial para el trabajo de un artista, pero es también en ese contexto que se pueden encontrar dos tipos o maneras de interpretar el virtuosismo.

La primera, en la que el virtuosismo presenta fines netamente individualistas, siendo empleado para exponer las habilidades del artista en escena, la cual podría ser considerada como un falso virtuosismo y donde el arte se desvirtúa, ya que el artista no está siendo coherente ni responsable con lo que representa. Según Mark Thomas (1980) las obras de

arte que protagonizan las habilidades del artista se denominan “works of virtuosity” y refieren a la muestra del virtuosismo como fin último de la obra, por encima de lo que se quiere representar.

La segunda, es el virtuosismo empleado dentro del marco de la ética de la representación y el que defiende Sánchez. Encontramos que el artista dispone de su virtuosismo para con la escena y la historia, ignorando su empoderamiento como actor o actriz, que es algo inevitable. En esta interpretación, el artista utiliza su virtuosismo no con un fin personal, sino, con un fin representacional para el arte.

Este nivel de profesionalismo ético es alcanzable, como ha sido mencionado a lo largo de esta investigación, a través del entrenamiento. El actor adquiere las herramientas necesarias para entregarse a la representación, y así, asegurarse que el espectador se vea inmerso en una experiencia teatral verdadera. El trabajo está en hacer bien al otro, a través de un trabajo bien hecho. Es el virtuosismo de un actor, el que le permitirá enfrentar las técnicas propuestas por Grotowski y Liddell para lograr una sana deconstrucción de uno mismo, y abrirle paso al empoderamiento de lo representado, sin perderse a sí mismo en el camino.

Lamentable, pero más que nada felizmente, el teatro no es una ciencia. No se puede medir con indicadores tangibles si es que el actor está usando su virtuosismo éticamente. Pero lo que sí podemos hacer es encontrar la verdad en su trabajo. El 101 de la actuación es que la forma (habilidades físicas, presencia en escena) no dice nada, es vital estéticamente hablando, sí, pero la forma no es lo que te va a llevar a tocar al espectador. Es el fondo, lo que se quiere expresar, representar, lo que te lleva a la verdadera representación (Stanislavski, 1936).

Como espectadores, podemos reconocer el trabajo de un actor éticamente virtuoso, cuando nos vemos envueltos en la historia, no por la grandiosa construcción del personaje, si no, por la manera en que el personaje cuenta su historia. No somos conscientes de la gran actuación del artista hasta que la historia termina, ya que todo ha sido equilibrado por el buen manejo del virtuosismo, aterrizando en la ética de la representación.

A lo largo de este capítulo, hemos desarrollado al teatro visto como instrumento de transformación social, la importancia de ser coherente con la historia que se representa, las técnicas propuestas para que el representante pueda de-construirse sanamente sin perder su individualidad y la importancia del uso ético del virtuosismo. Todos estos conceptos, nos hacen entender que la ética de la representación tiene que ser considerada en toda puesta en escena, particularmente en el teatro sociopolítico, para que los artistas escénicos involucrados y por ende el resultado teatral, sean verdaderos y guarden el debido respeto hacia lo representado, concentrándose en contar la historia.

Como pudimos ver anteriormente, el teatro sociopolítico toca temas presentes y hasta sensibles en una sociedad, denuncia injusticias y propone soluciones. Todo esto gracias a que maneja historias basadas o que reflejan de una manera muy explícita la cruda realidad, situaciones que, en su mayoría, viven en la memoria colectiva de una o varias comunidades y pueden afectar de una manera considerable al espectador.

El hecho de tocar temas reales y donde muchas personas se pueden ver reflejadas o inmersas, hace que el artista escénico tenga una responsabilidad aun mayor para con la historia y para con el público. Una puesta en escena de esta índole no puede darse el lujo de ser superficial, de ridiculizar o victimizar situaciones. No. Esto sería hacerle un mal a la historia que se quiere contar, y, peor aún, a lo que esta representa. Los artistas escénicos involucrados en el teatro sociopolítico tienen que ser conscientes del uso ético del

virtuosismo, dejando sus habilidades virtuosas a disposición de la escena, empoderando y visibilizando lo representado y asumiendo la responsabilidad de contar historias.



Conclusiones

La pregunta original es la siguiente: ¿de qué manera influye la ética de la representación en el teatro visto como instrumento de transformación social en Hispanoamérica durante los últimos 20 años? A partir de ella, podemos establecer las siguientes conclusiones:

- A lo largo de esta investigación hemos evaluado dos ejemplos en los que se ve reflejada la presencia de la ética de la representación, como es en “Rosa Cuchillo” y “Las Madres”, y un ejemplo, “La Paisana Jacinta”, en donde podemos identificar su ausencia. Es a través de los dos primeros ejemplos, que, podemos concluir que la ética de la representación influye cuando al representar una historia presente en la realidad común en la que convivimos los seres humanos, portadora de una gran significación personal o colectiva, sucede una de-construcción sana y segura del representante, permitiendo que el artista salga de sí para poder representar a otros, con el único objetivo de disponer de su virtuosismo a servicio de la historia, empoderándola y visibilizándola, sin darle paso a la ridiculización o victimización de lo representado (p. 21, párrafo cuatro y p. 27, párrafos dos y tres).
- El teatro en Hispanoamérica ha sido construido, a través de los años, por las situaciones sociopolíticas por las que ha viajado este conjunto de naciones, comenzando por su pasado indígena, pasando por el colonialismo europeo, y las crisis políticas que desencadenaron. El teatro en Hispanoamérica es reconocido por denunciar problemas sociales, apoyar revoluciones y enfrentarse a la opresión de políticas radicales. Esto nos remite a la importancia de la presencia de la ética de la representación, ya que las historias, ideologías o comunidades que se representan en el teatro sociopolítico hispanoamericano, están particularmente despiertas en la

memoria colectiva de toda una sociedad marcada por una realidad inestable. (p. 10, párrafo dos y tres).

- Además, esta investigación también nos permite entender que, el teatro siempre será un instrumento de transformación social, ya que su razón de existir es transformar, ya sea a una persona, o a toda una sociedad. El teatro encuentra posibilidades creativas en las situaciones políticas y sociales alrededor del mundo, y es representando la realidad, que podemos encontrar soluciones para el favor de la sociedad, a través del arte. Los artistas escénicos involucrados en una creación, claramente sociopolítica, tienen que ser coherentes, verdaderos y respetuosos para con la ideología que comparten, las injusticias que denuncian y las soluciones que proponen., factores que podemos identificar, de parte de las artistas escénicas, en “Rosa Cuchillo” y “Las Madres”. Es esta coherencia, verdad y respeto, lo que permite contar historias con una alta sensibilidad presente en la memoria colectiva de una comunidad o comunidades, visibilizando y empoderando lo representado. Todos los aspectos mencionados anteriormente, pueden ser abordados a través del uso ético del virtuosismo, cuando el artista se desprende de cualquier fin individualista, como es mostrar sus habilidades virtuosas en escena, y dispone de su virtuosismo totalmente a favor de la historia. Es ahí donde encontramos la influencia de ética de la representación y donde se asume la responsabilidad de contar historias (p. 21, párrafo 4 y p. 27, párrafo 2).

Recomendaciones

A partir de esta investigación se deja abierta la posibilidad para estudiar la ética de la representación en distintos contextos y temáticas del teatro. Además, este estudio puede ser referente para analizar la presencia, o ausencia, de esta teoría en distintas propuestas escénicas, de esta manera identificar si el artista profesional está ejerciendo su labor éticamente o desde objetivos individualistas.

Se invita a la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, así como a otras instituciones dedicadas a la formación de artistas escénicos, a instruir a sus alumnos dentro del marco de la ética de la representación, para generar conciencia de la responsabilidad que implica ser artista escénico y poder contar historias desde el respeto y la verdad, formando profesionales éticos en el arte, quienes se convertirán en los y las motivadoras del teatro peruano.

Se recomienda agrandar el marco de esta investigación evaluando distintos ejemplos de propuestas escénicas en todo el mundo, no solo en el teatro, sino en toda expresión escénica, como lo son la música y la danza. Identificando las claras diferencias, estéticas, constructivas e interpretativas, resaltando las virtudes de una creación consciente de la ética de la representación.

Referencias bibliográficas

- Agencia EFE. (2018, marzo 10). La obra teatral "Las Madres" revive las "políticas de terror" en Argentina.
- Alcántara, J. R. (2002). *Teatrealidad y Cultura: Hacia una Estética de la Representación*. Mexico DF: AlterTexto.
- Barrios, M. M. (2009). *El Silencio Bajo la Última Dictadura Militar de la Argentina*. Córdoba: Pensamiento Plural.
- Benavides, J. (2017, diciembre 14). La Paisana Jacinta, el denigrante personaje que parodia a una mujer andina que causa polémica en el Perú. (B. MUNDO, Interviewer)
- Bonafini, H. d. (2020, marzo 2). Mateando con Hebe de Bonafini - La Historia de las Madres. (A. M. Mayo, Interviewer)
- Campo, J. P. (2001). *Erwin Piscator - El Teatro Político*. Hondarribia: Quimera.
- Carson, T. (1980). The Journal Of Philosophy. In *On Works of Virtuosity*. Maryland: Columbia University.
- Cid, D. M. (2008). El Teatro Hispanoamericano: Raiz India y Tronco Polifacético. *Revista de Artes*, 151-162.
- Comité para la Eliminación de la Discriminación Racial - CERD. (2014). *Discriminación Racial en los Medios de Comunicación Peruanos: El caso del Programa Humorístico "La Paisana Jacinta"*. Ginebra: CHIRAPAQ.
- Correa, A. (2008). Sanaciones y Reparaciones Simbólicas: Rosa Cuchillo. (H. Institute, Interviewer)
- Dimeo, C. (2007). *Teatro Político en América Latina: Estéticas y Metáforas en el Teatro Político de los Noventa*. Valencia: Universidad de Carabobo.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- González, F. (2007, Enero 1). El Lápiz de Artaud. *Revista de Filología Románica*.
- González, F. (2007, Enero 1). El Lápiz de Artaud. *Revista de Filología Románica*.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia Un Teatro Pobre*. México DF, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Jimenez, J. R. (1989). *Melodrama y Teatro Político en el siglo XIX*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

- Liddel, A. (2007). El sobrino de Remau visita las cuevas rupestres. *Primer Acto. Cuadrenos de Investigación Escénica*, 9-19.
- Molina, N. G. (2018). *Estética y Ética Teatral de Angel Ruggiero. La poética de lo cotidiano*. Madrid .
- Montoya, M. C. (2015). *El Entrenamiento del Actor en el Siglo XX*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Obregón, O. (2004). Teatro Hispanoamericano: La memoria del Teatro Indígena y Afroamericano . *Memoria y Cultura en America Latina*, 121 - 129.
- Obregón, R. (2016). Ética y Representación de Jose A Sánchez. *Teoría y Técnica*, 367.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: PAIDOS.
- Pavlovsky, E. (2001). *La Ética del Cuerpo: Nuevas Conversaciones con Jorge Dubatti* . Buenos Aires: ATUEL.
- Pichel, I. (1952). In Defense Of Virtuosity. *The Quarterly of Film Radio an Television*, 6(3), 228-234.
- Real Academia Española. (2017). Diccionario de la lengua española (23a ed.).
- Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Madrid, España: VISOR LIBROS.
- Sánchez, J. A. (2012, mayo 16). Ética de la Representación. *Artes: La Revista*(18), 177 - 192.
- Sánchez, J. A. (2017). *Cuerpos Ajenos*. Segovia: La Uña Rota.
- Stanislavski, K. (1936). *Un Actor Se Prerara*. Moscú: ULISES.
- Turnes, A. (2010). *Florencio Sánchez: Los Misterios de su Vida, Pasión y Muerte*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Granada.
- Vanini, A. (2014). Jacinta, más allá de las pasiones. *Ideele*(237).
- Vicente, C. d. (1992). Piscator y el Teatro Revolucionario en la primera mitad del Siglo XX. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 123-140.
- Woodyard, G. (2010). Momentos Claves en el Teatro Hispanoamericano del siglo XX. *Arrabal*, 97-102.