

LACASASINFIN: APOSTILLAS SOBRE EL PROCESO CREADOR DE UNA PUESTA EN ESCENA*

THE ENDLESS HOUSE: ANNOTATIONS ABOUT A PRODUCTION CREATION PROCESS

Marcelo José Islas**

*** Doctor en Filología
Española por la
Universidad de
Valencia-España.
Profesor de Actuación de
la Carrera de Actuación
del Departamento de
Artes Escénicas de la
Facultad de Arte de la
Universidad de Playa
Ancha.
E-mail:
marcislas@yahoo.com.ar.*

RESUMEN

El presente trabajo describe el proceso de creación de la puesta en escena de La Casa sin fin, por parte del Grupo SOLODOS. Se divide en dos partes: la primera se refiere a la puesta en práctica del concepto de dramaturgia, del texto y del espacio. La segunda describe la puesta en escena. Estos dos temas que exponemos por separado para una mejor comprensión, durante el montaje fueron imbricándose como parte de un proceso de creación que involucró a todos los que participamos por él.

PALABRAS CLAVE

Contact improvisation, dramaturgia, escultura espacial, poética, puesta en escena.

ABSTRACT

This work describes the production creation process of The Endless House, by the SOLODOS group. It is divided into two parts: The first part refers to the putting into practice of the dramaturgy, text, and space concepts; the second part describes the production of the play. These two topics, which are presented separately for better understanding, imbricated during the production as part of a creation process which involved all those participating in it.

KEY WORDS

Contact improvisation, dramaturgy, spatial sculpture, poetics, production

* Recibido: abril 1 de 2011, aprobado: abril 30 de 2011.

INTRODUCCIÓN

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin (Borges, 1996: 20).

“En todas las distintas expresiones apasionadas yace el otro” (Eltit & Errazuriz, 1994: 22). “El monstruo humano combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2000: 62).

A menudo ocurren hechos que superan la ficción. Se trata de una delgada línea entre lo real y lo imaginario. Después, pasa el tiempo y estos hechos quedan en el olvido. Lo mismo ha ocurrido en otros ciclos históricos, donde para muchos investigadores, las huellas de antiguas civilizaciones se han perdido en un recodo del tiempo y se transforman en leyendas, mitos o fábulas.

El pensamiento mágico que ha caracterizado a la primitiva Grecia, poco se conoce. Formó parte de un “mundo encantado”. Hoy, sin embargo, vivimos en una época signada por el “desencantamiento del mundo”. Un mundo acaso mucho más impío, más cínico, más escéptico y desamorado. Carecemos de epopeyas, escasea el lirismo y casi todo, tarde o temprano, pasa al olvido. No obstante, nosotros creemos humildemente que el tiempo no pasa: somos nosotros los que pasamos, la cuestión es cómo.

Por eso, es importante proyectar la inteligencia muy lejos hacia atrás y hacia delante para comprender el presente.

Desde el inicio de los tiempos, el hombre ha sentido la necesidad de comprender el mundo que lo rodea, hasta dónde se extiende y cuál es su papel dentro del universo. Comenzó a emerger de las tinieblas de la irracionalidad hacia la luz del pensamiento y la conciencia, guiado por el afán incesante de encontrar respuestas a los problemas que se le planteaban.

Los mitos suponen un despegue hacia lo conceptual: la representación de los orígenes, las “transmutaciones” del mundo y de la sociedad, mediante narraciones de carácter sagrado. Expresan dramáticamente las ideologías. Mantienen la conciencia de los valores, ideales y vínculos que se suceden de generación en generación. Avalan y justifican reglas y prácticas tradicionales y se resignifican.

Como grupo de teatro SOLODOS, realizar la puesta en escena de *La Casa sin fin*, fue el modo de reflexionar sobre el hombre y su habitar en el mundo. Habitar que, si bien ha variado a lo largo de la historia, mantiene conflictos inherentes a la naturaleza humana que lo trascienden, tales como el rechazo a lo distinto, la pasión y el odio como aspectos del amor, la otredad, la anormalidad, entre otros.

De acuerdo con el fundamento de valor de nuestra época, que implica la pérdida de certezas del racionalismo moderno, la quiebra de las formas de representación “binarias” de la realidad y la asunción de la “opacidad” del universo, el objetivo de

nuestro trabajo partió de las tres premisas que se pueden extraer de las citas del comienzo de párrafo:

1. La figura arquitectónica del Laberinto como *La Casa sin fin*.
2. Su habitante, el mitológico Minotauro (mezcla de hombre y animal) para elaborar una “poética del monstruo”.
3. La otredad como destino de mi loco apasionamiento.

POÉTICA DIRECTORIAL

En algún momento de la historia el teatro fue como una especie de reflejo, de espejo de la vida. Actualmente, las condiciones históricas imposibilitan que esto sea así, ahora, en estos tiempos, es necesaria una ética y una estética que den cuenta de aquello de lo que el poder no quiere hablar.

El teatro, como arte, puede ser esa energía que rompe y fractura la realidad, que formula y propone otra desde su visión poética. Para recuperar la posibilidad de hablar poéticamente, el teatro, en principio, debe aceptar la idea de cuestionar la realidad.

Esto no significa que, haya que recurrir al panfleto para hablar del entorno, ni que se la intente representar en su totalidad. Preferimos como grupo, los aspectos parciales sobre la totalidad, lo incompleto sobre lo completo. No pretendemos representar íntegramente la realidad, sino, plegar la realidad al arte. Exasperar la naturaleza produciendo objetos

originales o imaginarios. Objetos que, existen junto a lo real pero sin ocupar, sin pretender ocupar el lugar de este.

Uno de los principios estéticos con los que trabajamos siempre es la poetización de la realidad, pero no como enmascaramiento de la misma, sino, como develamiento de otra realidad a través de lo poético. Entiéndase aquí, que lo poético no necesariamente está asociado a la poesía como género literario, sino al concepto desde el cual se enfrentan los hechos, los espacios, los objetos, la actuación, entre otros.

Trabajamos con la certidumbre, que la palabra dramática forma parte de un espectro más amplio en el que entran en juego las imágenes, el trabajo de los actores, entre otros. Por eso, los textos que elaboramos, se presentan como guiones, propuestas de trabajo que luego se completan con el desarrollo del proceso creador en escena durante los ensayos.

DRAMATURGIAS

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX (Dubatti, 2002:91).

Nuestra búsqueda como grupo de trabajo, tuvo tres orientaciones principales: la dramaturgia del texto y el espacio. ¿Qué intentábamos? Dar cuenta de la metafísica, por eso recurrimos a Sartre,



Obra: “*Fin de Siecle Sur L’île*”. Universidad de Liege. Bélgica. Foto: *Diego Jimenez*

...la metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad (1962: 191).

Esta definición dinámica, gráfica, esa substancia que, a nuestro juicio, sólo se hace presente por la combinatoria de elementos reales en el teatro, que detonan en el espectador la sensación de estar viendo la condición humana reflejada ante sí.

Dramaturgia del texto

Nuestro deseo al momento de la construcción del texto dramático de *La Casa sin fin*, fue obtener al final, no una historia tradicional, sino, una historia que presentara y representara nuestra

forma de ver el teatro. Desde la escritura del texto, intentamos que no fuera una mimesis de la realidad. Deconstruir la escritura teatral convencional, a través de un texto que fuera una realidad en sí misma, propia e inmanente.

La dramaturgia de *La Casa sin fin*, buscó ser la representación del mundo complejo y diverso de nuestro presente, un mundo sin centro fijo, en permanente mutación. El universo que habitamos como una máquina. Una máquina que no es absurda, sino que, posee un orden, el orden del caos, cuya intuición nos es inaccesible.

La “poética del monstruo” en el laberinto representaba para nosotros, la complejidad, lo irrepresentable y caótico, que resulta el universo como cárcel del hombre.

El arte, más que conocer el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte, refleja –a modo de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (Eco, 1984: 88-89).

La “poética del monstruo” es metáfora epistemológica del misterio, de lo que da miedo, de lo que permanece en la oscuridad, de la intuición de un nuevo orden ya no antropológico. Una construcción de lo monstruoso destinada a promover una identificación con lo desconocido, a través de una percepción sensorial/emocional.

Llegamos al texto dramático final de *La Casa sin fin*, indagando en varios textos teóricos y de ficción. Pero, desde mi elección como director había uno en especial que me llamaba la atención, ya que, expresaba la intención más secreta de este montaje: *¿Cuál es el momento exacto en que enloquecemos por algo o alguien?*

Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón...y los dos acataron ese ímpetu, que no hubieran sabido justificar (Borges, 1993: 113).

Este fragmento correspondiente al cuento: *Historia del guerrero y la cautiva* de Jorge Luis Borges, en versión historieta, fue incluido en el texto dramático final, ya que, expresaba la idea central de la puesta, aquello que no se puede explicar mediante la razón, pero, sin embargo, te arrastra hacia un destino.

Hago esta mención, debido a que, en nuestra versión de *La Casa sin fin*, a diferencia del cuento original de Borges: *La casa de Asterión*, el personaje central, Asterión, espera a su redentor, aquel que lo salvará de la soledad en que vive, el personaje del Minotauro (en nuestra versión), espera a su redentor, pero, la que llega (Ariadna), no viene con intención de matarlo, sino, de sacarlo de allí, debido a que lo ama y quiere vivir con él fuera del laberinto. Para eso entró antes que Teseo, para evitar su muerte.

Sin embargo, ella, no logra sacarlo de allí, sino que contribuye, por piedad, a matar al Minotauro, y ve así frustradas sus esperanzas de felicidad junto a él en el exterior del laberinto. Por lo mismo, y ante el vacío de su existencia decide suicidarse con el hilo que la condujo hasta el centro del laberinto.

Estructura del texto dramático

La estructura final del texto dramático, quedo compuesta de la siguiente manera:

Escena 1: la presentación del Minotauro, en la cual el personaje masculino relataba el texto del cuento *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges. Este texto, con algunas intervenciones del actor y del director, fue dicho casi en su totalidad. Sólo se

suprimieron algunos textos que no contribuían a la continuidad de la historia.

Escena 2: el monólogo de Ariadna en el cual nos relataba las intenciones por las cuales ella descendía hasta el laberinto a buscar a su amor. Este monólogo es una reapropiación de textos de Julio Cortázar (1970: 23), y Diamela Eltit (1994: 84), como principio, mezclado a su vez, con textos que fueron surgiendo de las distintas improvisaciones realizadas con la actriz protagonista del personaje Ariadna.

Escena 3: es la única escena que tiene nombre: TEXTO PARA DOS VOCES. Aquí, se producía un alto en la ficción propiamente dicha, ya que, se encendían las luces de la sala y los actores abandonaban por unos instantes sus personajes, para hablar en nombre propio:

Él: la pasión por el otro es una forma de confinamiento. Cuando estalla la pasión se rompen las cadenas de la responsabilidad.

Ella: me dicen que me abrumo en la ceguera de un amor que me augura la catástrofe.

Él: el laberinto es un símbolo de estar perplejo, de estar perdido en la carrera de la existencia.

Ella: me enamoro. Enloquezco. Me arriesgo a perder mi calidad ciudadana.

Él: ella elige abandonar el lado al que pertenece, impulsada por la fascinación de un Otro que no comprende, pero ama.

Él y Ella: sin embargo, a los dos, los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu

más hondo que la razón... y los dos acataron ese ímpetu, que no hubieran sabido justificar.

Los primeros tres textos de esta breve pero significativa escena, corresponden nuevamente a Diamela Eltit. Luego de esto, se retomaba la ficción y la obra devenía en una **cuarta escena**, que resultaba el diálogo final entre ambos personajes hasta dar con la muerte del él y el posterior suicidio de ella. “Como la locura, la tuberculosis es una forma de exilio” (Sontang, 1996: 40)

En nuestro montaje, Ariadna no traiciona al Minotauro, se enamora de él y entra desesperadamente a rescatarlo. Ella va hacia el interior del laberinto en donde exiliaron al Minotauro. Ella elige el exilio voluntariamente, pero, para volver a salir y “desexiliar” al Minotauro, y volverlo un ser más en la sociedad normal.

Ariadna se exilia del logos reinante en el afuera, para internarse en la locura del laberinto y su monstruoso habitante. El Minotauro también ha elegido exiliarse dada la monstruosidad de los habitantes del afuera.

Como lo planteábamos al comienzo, el texto final fue el resultado del cruce y combinación de varios textos. Estos fueron considerados como un “objeto previo”, que fueron tratados como material bruto, para generar una acumulación de ideas, que entró en **diálogo con la realidad anterior del actor y del escenario**, hasta que se arraigó en ellos y de ellos surgió el “nuevo texto”, el que termina diciendo el actor en la escena.

En el texto dramático dejamos de lado, ex-profeso, todo tipo de indicaciones de puesta en escena, quedando en libertad cada actor para que pudiese encontrar los movimientos-ritmos-presencia y la ausencia de los personajes. Encontrar su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia **estética de la multiplicidad**. Liberamos las escenas del contexto, para poder hacerlas dialogar entre sí.



Dramaturgia del espacio

Llegamos así, a la dramaturgia del espacio: *una escultura espacial*, como se puede apreciar en la foto, que intenta describir el diseño del espacio, dentro de la cual los actores transitaban la obra rodeados por los espectadores, cohabitando el mismo espacio y sometidos también a la presión que el conflicto dramático desplegaba. Esta instalación se emplazó en la Sala de Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha.

La posibilidad concreta y simbólica que ofrecía este lugar, nos llevó a elegirlo como espacio de trabajo, debido a la similitud que posee con la definición que nos planteábamos: **El universo como una máquina carcelaria que contiene a unos y vuelve extraños (¿monstruosos?) a los otros.**

Para los efectos de lograr esta sensación, la Sala de Arte Escénico, fue intervenida para dotarla de una sensación real y onírica a la vez. Volver ambigua la significación del signo laberinto, como espacio real y como espacio de ficción, al servicio de la puesta en escena. Por otra parte, al ingresar al espacio de representación se veía un lugar cerrado con el mínimo de aberturas: sólo una puerta. Esto nos permitió generar una atmósfera de inquietud, ayudando así a la ruptura de sensación de lógica del tiempo y del espacio.

Nuestro objetivo al construir la “experiencia de escultura espacial”, fue explorar efectos corporales y sensoriales, e incitar al espectador a una participación activa. Empleamos para ello, tejidos que ejercen efectos sobre los sentidos, como la lycra de color blanco, que incita a ser tocados a la vez que subrayan la ligereza y la permeabilidad de las estructuras que forman. La construcción en forma de laberinto se extendió por la Sala desde el techo al suelo, invitando a los espectadores a penetrar en ella, a través de un angosto orificio. La estructura, nos permitió reproducir paredes, puertas, galerías, otorgándole al espacio una doble función, reproducir el ámbito laberíntico y ocultar al mismo tiempo su funcionamiento.

Dentro del espacio laberíntico, había voluptuosas esculturas corpóreas colgantes rellenas de diferentes materiales:

- Orgánicos: semillas de anís, pimienta, chocolate, comino, sahumerios de diferentes aromas, maíz inflado.
- Inorgánicos: perlas de telgopor, canicas de colores.

Nuestra apuesta, estuvo dirigida a que el espectador pudiera meditar íntimamente sobre las sutiles membranas que constituyen los límites entre un individuo y su entorno. A la vez, aludir a los paisajes de una naturaleza extraterrena, fuera de escala humana.

Al construir esta propuesta espacial de *La Casa sin fin*, nos interesó poner en juego un sistema de polaridad, tanto físicamente, a través de sus propiedades de peso, masa, volumen y tensión, como conceptualmente, a través de las dicotomías que proponen: dentro/fuera, sólido/fluido, transparencia/opacidad, naturaleza/artificio. El uso del color en los materiales del espacio como en los vestuarios, estuvo marcado por la elección de rojo, el blanco y el negro¹.



¹ *El rojo*: es el símbolo de la pasión ardiente y desbordada, de la sexualidad y el erotismo, aunque también del peligro. Es el más caliente de los colores cálidos. Es el color del fuego y de la sangre, de la vitalidad y la acción, ejerce una influencia poderosa sobre el humor y los impulsos de los seres humanos, produce calor. *El blanco*: su significado, es asociado con la pureza, fe, con la paz. Alegría y pulcritud. En las culturas orientales simboliza la otra vida, representa el amor divino, estimula la humildad y la imaginación creativa. *El negro*: tradicionalmente, el negro se relaciona con la oscuridad, el dolor, la desesperación, la formalidad y solemnidad, la tristeza, la melancolía, la infelicidad y desventura, el enfado y la irritabilidad, y puede representar lo que está escondido y velado. Es un color que también denota poder, misterio y el estilo. Cf. <http://www.xtec.es/~aromero8/acuarelas/psicologia.htm>.

La puesta en escena de *La Casa sin fin*

Partiendo de la base de considerar al teatro como una “realidad en sí mismo” que, no necesita duplicar, reflejar ni copiar la realidad circundante, el montaje de *La Casa sin fin*, recibió el mismo tratamiento; esto es, concebir el objeto “puesta en escena” no como un “reflejo de”, sino, como “una realidad en sí, que a su vez produzca “nuevas realidades” en los espectadores.

Por ello, es que a continuación exponemos los puntos más importantes que pusimos en funcionamiento en nuestra puesta en escena, el trabajo de la puesta en escena y de los actores consistió en dar pequeñas pistas, las mínimas, para estimular las sensaciones, las emociones, y sobre todo poner en funcionamiento la capacidad creativa del espectador. Por tanto, el texto espectacular no fue la reproducción de los textos, sino, la articulación de diferentes fragmentos de un clima que le permitiera al espectador inscribirse en la percepción de las relaciones humanas. **Nuestra intención fue no poner textos en escena, sino el sustrato de los mismos.**

Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos (Dubatti, 2003: 17).

Explorar **la cercanía física con el espectador**. Que el espectador construyera su propio espectáculo. Los espectadores entraban al espacio y se sentaban en los almohadones. Nuestro trabajo consistió en colocar al espectador en **un sitio no convencional**. Por tanto, hubo momentos en que dejó de ser testigo, y fue un participante que también estuvo interrogando, interrogándose. En nuestro trabajo el espectador ocupó el lugar de un testigo desde el siguiente sentido: **el espectador fue el testigo de un momento de creación**.

No guiar la mirada del espectador a través de una historia, sino, a través de una **atmósfera** que se construye con **fragmentos dispersos y simultáneos de textos** que impiden la construcción de un relato lógicamente coherente y de raigambre aristotélica.

Trabajar en la acumulación de tantos significantes como sea posible, para que el espectador se vea obligado a elegir. **Construir la simultaneidad**, dejando de lado la linealidad de un relato en el que se van sucediendo una escena tras otra hasta llegar a un “desenlace”.

Eludir el pensamiento, la idea y una **concepción lineal** de la historia que contenga un comienzo un desarrollo y un desenlace.

Deconstruir el **teatro del esclarecimiento**, que se cree en posesión de saber suficiente como para ofrecer al público respuestas acabadas en vez de cuestiones abiertas.

Trabajar desde la categoría estética de **fragmento sintético**. Construir obras

fragmentarias no por inacabadas, sino, porque exigen la colaboración activa del espectador para la creación de una totalidad de sentido. Los huecos no señalan la interrupción involuntaria, sino que, invitan a la participación, a la intervención.

No conjugar elementos tales como: espacio, actuación, iluminación, entre otros, girando en derredor de un centro armónico, jerárquico; sino yuxtaponerlos para que se puede observar **contigüidad pero no continuidad**.

Igualdad de elementos escénicos como criterio estético de la puesta en escena, en donde ningún constituyente de la misma, es más importante que el otro, ni está subordinado a una centralidad que responde a la idea de la obra de arte como coherencia y totalidad, sino a varias ideas que se despliegan todas juntas y al mismo tiempo.

La máquina escénica como un conjunto de partes que se dejan ver funcionando individualmente. Todas significan al mismo tiempo, pero separadamente. Dejan a la vista el artefacto. Lo señalan como un **artificio creado para que funcione como tal**. Como máquina que se presenta para otros.

Mezclar diferentes tipos de registros interpretativos que, dejaran a la vista el artilugio de la técnica de un actor que está mostrando las convenciones con las que se fabricó. El objetivo: expresar la imposibilidad para dar cuenta de todos sus actos. No queríamos un personaje esclarecedor a través de sus acciones y de sus palabras, sino, un trabajo que eluda

conscientemente todo esclarecimiento, como para ofrecer respuestas acabadas, en lugar de cuestiones abiertas. Todas estas maneras de abordar el trabajo de creación de un personaje desde un punto de vista no convencional, quedaron plasmadas sobre el escenario durante las funciones. Se pasaba de un fragmento de actuación convencional, a uno en donde el actor deje de representar al Minotauro y lo presente; esto es, reflexione sobre su personaje, sobre el destino del mismo, sobre su fin. En otros momentos, el personaje, se descuelga por una tela para ubicarse en otro sitio del espacio de actuación. Trabajamos con el **Contact Improvisation**. Esta técnica de la danza contemporánea nos permitió mostrar el accionar de los personajes desde diferentes perspectivas. Sobre todo, en el uso del lenguaje corporal, cuando la palabra no alcanza para describir los estados emocionales de los personajes. Utilizamos el **Conctat Improvisation** en función del relato dramático de la obra. Nuestro espectáculo no fue convencionalmente lo que se denomina Teatro-Danza o Danza-teatro. Sólo hubo un uso de determinadas técnicas al servicio de la puesta en escena.

CONCLUSIONES

Uno de los aspectos más controvertidos en el debate de las disciplinas sociales es, sin duda, el que concierne a la cuestión de la *identidad cultural*. Quizá la dificultad para dirimir esta cuestión resida principalmente en los términos conceptuales de las disciplinas teóricas. Las diferentes propuestas artísticas, en cambio, construyen un ámbito de tematización desde el cual, toda la problemática puede ser pensada mediante

nociones de un alto grado de imprecisión, que aseguran, por ello, la transmisibilidad de contenidos originales.

Esto fue lo que intentamos hacer con este trabajo artístico, cuestionarnos sobre nuestra identidad cultural de extranjeros, de otro, en una cultura ajena, sin teoría. La teoría explica algunos aspectos de nuestra realidad, pero no logra explicar, a veces, nuestras sensaciones más profundas sobre los temas que nos conmueven como individuos. Por fortuna el arte, y más específicamente el teatro, nos permite pensar con el corazón, y de manera imprecisa pero certera, sobre estos temas.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis. (1996). "El inmortal". En: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.

_____. (1996). "La casa de Asterión". En: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Cortazar, Julio. (1970). *Los reyes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Dubatti, Jorge. (2002). *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.

_____. (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

Eco, Humberto. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel.

Eltit, Diamela. & Errazuriz, Paz. (1994). *El infarto del alma*. Chile: Francisco Zegers Editor.

Foucault, Michel. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Piglia, Ricardo. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca/ Colección Fierro.

Sontag, Susan. (1996). *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.

Sartre, J. P. (1962). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1962.

