

**Ejercicios de entrenamiento e improvisación
como base creadora del actor/actriz.
El caso del taller actoral de la sala Luis Franco, San Miguel de Tucumán.**

Mauricio Ramos Yassine
Universidad Nacional de Tucumán
Argentina

En el espacio “Taller actoral de la sala Luis Franco” se dictan talleres anuales de formación actoral coordinados por el docente y director Raúl Reyes.¹ Es un taller independiente² que nace en el año 1994 y se ha mantenido de forma ininterrumpida en la provincia de Tucumán hasta el día de hoy. A lo largo de su historia, se pueden vislumbrar dos períodos bien diferenciados, que dan cuenta del trabajo teatral que se llevó a cabo durante sus 27 años.

En un primer período (1994-2001) se trabajaba con el método de las acciones físicas y los lineamientos planteados en las “Tesis de Stanislavski” de Raúl Serrano. Ya por el año 2001 el espacio ingresa en un período de transición que comienza a cuestionar este tipo de trabajo, iniciando un proceso de reflexión y construcción de nuevas formas de abordar y entender la actuación; lo que lo lleva a dialogar con los lineamientos de los docentes y directores porteños Ricardo Bartis y Alberto Ure principalmente, entre otros tantos referentes. A partir de los años 2008–2009 se consolida una nueva línea de trabajo, que es la que se profundizara en esta investigación.

El eje conceptual del primer período del taller actoral estuvo puesto en los lineamientos de la *representación*, donde el actor era un reproductor e intérprete del sentido dado por el autor y/o director. El relato textual (texto dramático) tenía un peso decisivo y la mimesis era la referencia necesaria para alcanzar la verdad teatral que remitía a lo verosímil.

En la etapa actual el eje conceptual está puesto en la *presentación*, ya no se trabaja con un método, sino con el azar, el accidente y la incertidumbre. Se pone en discusión la referencia y la vinculación a una situación externa, se cuestiona la primacía del relato verbal por

¹ Raúl Reyes nació en Tucumán, es docente y director de Teatro y coordina el Taller Actoral de la Sala Luis Franco desde 1994. También se desempeña como gestor de la Sala Luis Franco ubicada en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Ha sido formador de un gran número de actores y actrices que se desempeñan actualmente en campo teatral de la provincia de Tucumán.

² El taller actoral de la sala Luis Franco se encuentra inscripto dentro del campo teatral independiente de la provincia de Tucumán, el cual se ha consolidado con una amplia y vasta red de producciones escénicas, grupos de trabajo y espacios de formación que abordan la práctica teatral desde diversas tendencias estéticas, ideológicas y políticas; por fuera del teatro oficial desarrollado por grupos de trabajo en instituciones estatales.

sobre el que desarrollan los cuerpos de los actores y actrices. Se revalorizan las expresividades, las fuerzas, las potencias y las energías de los cuerpos que actúan.

A partir de esta breve descripción cronológica y del conocimiento en profundidad de las dinámicas que caracterizan las clases del taller (puesto que nos hemos formado durante cinco años en este espacio); intentaremos reconocer cuales son las propuestas de entrenamiento actoral desarrolladas y el tipo de técnicas de actuación utilizadas, para contribuir de esta manera a la producción de conocimiento sobre el teatro contemporáneo de la provincia de Tucumán.

Algunas aclaraciones conceptuales

Siguiendo los aportes realizados por la investigadora argentina Karina Mauro, entendemos por *técnicas de actuación* al conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor para que dicho sujeto asuma su identidad actoral (su condición de actor/actriz); y entendemos por metodologías específicas también al conjunto de procedimientos que prepara al actor/actriz para la actuación, pero dentro de un determinado universo estético, ideológico y ético.

Ambos términos son utilizados por la autora con fines analíticos, ya que en un proceso formativo resultaría imposible separarlos; debido a lo improbable que un sujeto arribe a su identidad como actor/actriz (técnica de actuación) por fuera o independientemente de una metodología específica. Razón por la cual, en este trabajo, utilizaremos el concepto “técnica de actuación” para referirnos indistintamente a ambos procedimientos indisociables.

En la misma línea, consideraremos que un “ejercicio” es una herramienta de enseñanza/aprendizaje que aísla uno o algunos de dichos procedimientos en una secuencia cerrada. Los ejercicios son fácilmente identificables, puesto que cuentan con un punto de partida y un objetivo explícito y simple, como por ejemplo fortalecer la dinámica grupal, y la práctica de los mismos supone la adquisición del o de los procedimientos involucrados allí. Por lo tanto, todo ejercicio de actuación posee una dimensión técnica, en la medida que contribuye a que el estudiante/actor alcance su condición de actor/actriz.

Por otro lado, consideraremos la *actuación* como un fenómeno artístico producido por un cuerpo en situación creativa, que acontece en la incertidumbre, en lo imprevisible y caótico de la escena, que está atravesado por dimensiones de lo inconsciente y lo azaroso, y cargado de afectaciones, deseos y pulsiones. Por lo tanto, entendemos que en la actuación

los significantes hacen sentido más en el cuerpo que lo transita, que en los significados dependientes de interpretaciones racionales.

Mauro nos habla de una discontinuidad creadora, a la que denomina “disrupción actoral”, que es característica en el trabajo del actor/actriz; frente a los condicionamientos narrativos de las obras o las didácticas e intervenciones estético/ideológicas de directores/as y docentes. Dice respecto a la actuación:

La particularidad de la misma proviene de su cualidad de acción realizada, y por lo tanto, inmanente (por cuanto es inherente a sí misma, sin referencia a algo externo) e indeterminada (por cuanto se da en el aquí y ahora de su ejecución), lo cual plantea un cuestionamiento a la totalidad del hecho escénico entendido como una composición previa y controlable. (Mauro, 2011,75)

Ejercicios de entrenamiento

Según lo que destaca el referente del espacio Raúl Reyes, en una entrevista realizada en junio del 2018, los ejercicios de entrenamiento actoral ubican a la coordinación del taller en un arduo trabajo de creatividad, tanto para encontrar aquellos que sirvan a un grupo determinado, como para producir una variación de los mismos a los fines de mantener latente el deseo de actuar.

Los ejercicios de entrenamiento actoral se construyen desde un enfoque que contempla lo efímero y volátil de la actuación. Se sistematizan para trabajar objetivos puntuales como ser la espacialidad, lo pictórico, el ritmo, las imágenes, lo textual y lo musical de la escena; pero siempre subordinados a la vitalidad de la actuación. Se entrena al estudiante/actor para que pueda “estar” en escena (habitar la escena), rompiendo con la idea de “ser” y “personaje” que se buscaba con la representación de textos dramáticos.

Algunos de estos ejercicios de entrenamiento actoral son: ejercicios vocales y corporales, trabajo con textos memorizados para hacer entrenamiento vocal desde el cuerpo, trabajo físico–expresivo para abordar el espacio y el tiempo escénico, uso de objetos y vestuarios para trabajar el punto de vista, entrenamiento de la línea de acción con sus variables de soporte y guía (guiar y ser guiado) para entrenar la asociación, derivación y ritmo en la escena, entre otros.

Por ejemplo, para trabajar el *punto de vista* (lugar desde donde observa el espectador) y la *composición de los cuerpos en el espacio* (plano pictórico o construcción de la imagen), uno de los ejercicios consiste en realizar entradas y salidas al espacio escénico. Cuando el estudian-

te/actor entra en escena debe probar una forma de colocar el cuerpo durante un instante, trabajando con la idea de ser observado por el espectador, haciéndose cargo de los objetos y escenografía que componen la escena (trabajando con y sobre ellos), y luego se retira de la escena. Posteriormente vuelve a entrar con una nueva disposición del cuerpo, generando otra imagen; y así va trabajando sucesivamente infinitas posibilidades en el espacio escénico en relación al punto de vista. Con este ejercicio busca entrenar a los actores y actrices para habitar la escena en un “aquí y ahora”.

Al abordar una dimensión técnica/procedimental en los ejercicios que se proponen, se tiene en cuenta que los mismos posibiliten el despliegue de la actuación. Lo técnico procedimental cobra relevancia en la medida que se pone en funcionamiento el universo imaginario del actor/actriz. La dimensión técnica está presente y es inherente a la enseñanza de la actuación, pero sin por ello abandonar la dimensión creativa y disruptiva de la misma.

Se propicia una combinación entre lo técnico y lo creativo, lo técnico va combinándose con instancias que ponen en juego la imaginación, mediante una relación dialéctica en el proceso de actuación. Lo estrictamente técnico comienza a ser asimilado por el actor/actriz en la medida en que pone en juego su imaginación para crear situaciones donde se distinga cierta poeticidad en lo que produce.

A veces el entrenamiento específicamente procedimental, cargado de exigencias físicas y verbales puede ser insuficiente, ya que imposibilita el desarrollo de un *campo imaginario*³.

Es por esto que los ejercicios propuestos en el taller actoral de la sala Luis Franco siempre abordan objetivos escénicos concretos, pero a través de actividades lúdicas que permitan desarrollar y jugar con la imaginación y creatividad, para propiciar el despliegue de la actuación.

En esta línea, el director porteño Ricardo Bartis expone que la actuación (y por lo tanto el actor) es el elemento constitutivo y esencial del teatro; y en tanto fenómeno disruptivo, entiende que el entrenamiento técnico de los actores y actrices debe servir para movilizarlos y activarlos, alcanzando una formalización que sea personal, pero como respuesta a las propuestas pedagógicas generales que el director/formador establece. Esta concepción política y estética coloca a la actuación en el centro de la escena.

³ Por Campo Imaginario hacemos referencia a todas aquellas herramientas poéticas y creativas que el actor o actriz trae consigo (desde su bagaje personal o enciclopedia) para proponer y generar materialidad escénica. Es decir que contribuye a la producción de singularidad en los procesos actorales de cada uno/a.

De todo esto y retomando lo referido al Taller actoral de la sala Luis Franco, puede inferirse que los ejercicios de actuación brindados en el espacio de estudio poseen las siguientes características:

Se realizan ejercicios orientados a la consecución de un trabajo escénico específico, aquel que aboga por un teatro centrado en la actuación, que va más allá de un género o un estilo determinado; y se funda en una narrativa teatral construida desde lo que el proceso mismo de creación va generando; punto sobre el que volveremos más adelante.

En este sentido, consideramos valiosos los aportes del actor cordobés Marcelo Arbach, quien postula que los actores y actrices se preparan durante los entrenamientos con aquellos ejercicios que puedan responder a lo que la escena misma requiere. De esta forma, el entrenamiento debe realizarse acorde a las construcciones poéticas o el universo que atraviesa la escena.

El entrenamiento actoral sirve en la medida en que esté puesto al servicio de la actuación, el ejercicio no debe verse al momento de actuar, solo se percibirá la creatividad/poeticidad presente en la materialidad escénica. Es por esto que los elementos técnicos/procedimentales que se trabajan (trabajo del cuerpo, de la voz, punto de vista, campo asociativo, etc.) buscan ser abordados desde instancias creativas. Es decir que, si bien la finalidad es entrenar un objetivo específico, se lo hace a través del juego escénico, poniendo al estudiante/actor siempre en situación de creación, de actuación.

Por ejemplo, en uno de los ejercicios para entrenar los elementos asociativos de la actuación, se trabaja en pareja (A y B). “A” propone una situación imaginaria desde un texto, desde una forma (disposición del cuerpo en el espacio), o desde una emoción y la instala en escena; luego “B” se suma a esta propuesta, responde a lo que plantea “A” y desde allí establece una asociación mediante una nueva propuesta, pero relacionada a la anterior; posteriormente “A” responde desde la misma dinámica, y así sucesivamente se va construyendo un universo que se crea desde el devenir de propuestas asociadas.

Al igual que lo plantea Ricardo Bartis, las propuestas de entrenamiento del taller actoral de la sala Luis Franco son generales, para producir un encuentro en un grupo de trabajo determinado y brindarles herramientas que posteriormente serán tomadas por el estudiante/actor, según lo que cada uno necesite al momento de actuar.

La improvisación

En el taller actoral de la sala Luis Franco, aparte del desarrollo de ejercicios de entrenamiento específicos, como los mencionados arriba, se forman grupos de trabajo para la producción de escenas cortas, a través de improvisaciones. La improvisación que se promueve en el espacio puede considerarse también una técnica de actuación, pero difiere de los ejercicios de entrenamiento, en que no cuenta con altos grados de formalización, puesto que no posee un objetivo identificable al que arribar (no hay pautas preestablecidas sobre qué tipo de escenas deben desarrollarse), e involucra la totalidad de elementos y materialidades que hacen a la creación escénica, y no procedimientos aislados. Es decir que, con la improvisación, se da más lugar al despliegue de aquellas fuerzas disruptivas, azarosas y caóticas que caracterizan a la actuación, valiéndose de la amplitud y complejidad de elementos que intervienen en el proceso creativo.

No existen ideas o textos teatrales previos que seguir; solo existen acuerdos para *territorializar*⁴ una situación y desde ahí partir. Esos acuerdos previos son concretos y responden generalmente a las siguientes preguntas: ¿Quiénes somos?, ¿Dónde estamos? Y ¿Qué hacemos? Desde esa pequeña situación, que se constituye en reglas realistas (provisoriamente inalterables), se avanza hacia la construcción de la escena, que no tiene que ser necesariamente realista; ya que el estilo y/o género del trabajo se determinara a partir de la actuación y no a partir de ideas o temas previamente planteados. “Se abordan, eso sí, las reglas realistas pero para poder desplegar vuelo desde allí, es decir, se entrena al alumno en desviar el curso *del* sentido de lo real, donde tanto el cuerpo como el imaginario del actor proponen el relato central a partir del intercambio con el otro y su propio imaginario” (Reyes, 2010, 7).

La improvisación es abordada en la sala Luis Franco como una técnica de actuación y un mecanismo de construcción escénica donde el actor pone en juego todos los elementos técnicos/procedimentales y creativos que le permiten erigirse como hacedor de la escena. La improvisación es tomada no solo como un elemento de aprendizaje, sino como *base creadora del actor*, como constructora y portadora de la totalidad de los signos. “la improvisación como elemento central de investigación, creación y producción del actor, el actor sujeto emancipado, no dependiente...” (Reyes, 2010,19).

Al hablar de un *actor emancipado*, nos referimos a aquel actor que no produce algo planificado, sino que depende de las oportunidades que brindan los elementos y las circuns-

⁴ Por *territorializar* se hace referencia a un término utilizado en el taller para definir situaciones concretas y realistas, como base para que el actor o actriz produzca materialidad escénica desde la improvisación.

tancias de la escena en un “aquí y ahora” presente, que no pueden dominarse de antemano. La actuación se emancipa de aquellas tradiciones que la sujetaban a una formulación discursiva previa y externa a la escena (la trama y los personajes del texto dramático).

Sin embargo, es importante aclarar que la improvisación no es una técnica propia o específica de este tipo de construcción escénica ni del espacio que se estudia, sino que cuenta con varias posibilidades de aplicación y también es utilizada en otras formas de construcción que responden a paradigmas teatrales contemporáneos. Por ejemplo, en el método de las acciones físicas que propone Raúl Serrano en *Nuevas Tesis sobre Stanislavski* (posicionamiento al que adhería el Taller actoral de la sala Luis Franco en sus comienzos), se utiliza la improvisación como un puente para trabajar la estructura dramática y como una herramienta para comprender y abordar el texto mediante sucesivas aproximaciones hasta alcanzar el “personaje”. En estos casos la actuación, según lo que plantea Mauro, se encuentra ajustada al modelo que impone la trama del texto dramático.

Es decir, que la improvisación será útil en el caso estudiado, en la medida en que se encuentre enmarcada en un trabajo de praxis escénica que tenga al actor como eje central de la creación, dando riendas sueltas a su creatividad y sin estar condicionado por una narrativa previa. De esta manera es que se intenta promover una actuación autónoma y emancipada.

Durante la observación de las clases del taller, notamos que es común ver cierta verbosidad en algunos estudiantes/actores al momento de improvisar. Esto responde generalmente a la necesidad de querer resolver la escena de forma inmediata, de intentar decir o mostrar algo que han pensado previamente, o simplemente querer llamar la atención de quienes observan. Circunstancias que instalan una tendencia hacia una actuación que subraya, ilustra y supone un derroche de energía y descontrol. Al respecto, Arbach plantea que este tipo de situaciones conlleva a que el actor/actriz caiga en una sobre expresividad que lo induce al terreno de la sobreactuación. Y ante estos hechos destaca la importancia de que el coordinador aborde estrategias de trabajo para que aquellos se despojen de dichos vicios. Tomando al maestro Peter Brook, Arbach considera que las estrategias para sortear estos obstáculos operan a través de mecanismos de “compresión” e “intensificación”. La compresión consiste en eliminar lo que no es estrictamente necesario para la escena y la intensificación supone potenciar aquello que se ha seleccionado.

Por otro lado, en relación al eje cuerpo/mente, es importante destacar que este tipo de improvisación no anula el pensamiento al momento de actuar, sino que el/la actor/actriz piensa con una calidad distinta a la dinámica del pensamiento lógico/racional.

El/la actor/actriz no se detiene a pensar, no se aísla de la escena ni del universo que genera, sino que se fusiona con ellos. No divide la actividad mental del resto del cuerpo, sino que hay una predisposición física lista para responder, para actuar. Es pensar con el cuerpo. Una actividad que constituye un tipo de pensamiento particular, que debe alcanzarse durante la creación escénica.

La improvisación reviste un valor fundante para el tipo de actuación que se aborda en el taller actoral, ya que permite combinar aquella dimensión técnico/procedimental que contribuye a la adquisición de la condición de actor/actriz, con una dimensión creativa e imaginaria que da lugar a las singularidades propias de cada cuerpo que actúa. Es decir, que los elementos técnicos son trabajados en la medida en que ponen en funcionamiento el campo imaginario del actor para la creación: elementos técnicos imaginarios al servicio de la actuación.

De esta manera reconocemos que los procesos creativos que atraviesan al taller actoral, principalmente mediante el uso de este tipo de improvisación, pueden inscribirse dentro de la estética de la *Formatividad* de Luigi Pareyson. Al respecto Elena Oliveras la distingue como una teoría de la creatividad, donde resalta la idea de *forma formante*, que mientras va haciéndose, “da forma” a la obra hasta convertirse en forma formada al finalizar el proceso. Se trata de un hacer que durante el proceso va inventando su modo de hacer. Durante la improvisación no se sabe a dónde se arribará, sino que se produce un diálogo inmanente entre los elementos técnicos y caóticos de la actuación, y las condiciones y materialidades de la escena, en un tiempo y espacio concreto.

Esta idea lleva a pensar en la concepción de “imaginación técnica” propuesta por Francis Bacon. El reconocido pintor irlandés explica que comienza a trabajar sus cuadros haciendo todo tipo de manchas, y esas manchas las entiende como el “accidente”; un accidente que no se puede comprender y sobre el que hay que actuar desde lo imprevisto; es decir que no hay un tema previo sobre el que se trabaja ni se intenta comprender la mancha para darle un sentido. Al igual que sucede en el proceso de creación escénica mediante la improvisación, Bacon establece también que este mecanismo de creación es posible a través de la imaginación técnica: “Es siempre por medio de lo técnico, como se encuentran las verdaderas aperturas, La imaginación técnica es el instinto que trabaja por fuera de las leyes” (Duras, 1).

Si se establece un paralelismo con los procesos de creación escénica, la verdadera apertura de la que habla Bacon, se encontraría en el trabajo del imprevisto (improvisación)

que promueve el actor, conjugando la totalidad de los procedimientos técnicos, creativos e imaginarios que se ponen en juego en ella.

El papel que juega la improvisación en el proceso creativo del actor/actriz en el Taller actoral de la sala Luis Franco se condice también con lo que postula Ricardo Bartis en su texto *Cancha con niebla*. Según el director porteño, cuando se rompe una idea de valorización que es previa a la construcción escénica, la fuerza está puesta en el actor; ya que es la actuación la que va a narrar el acontecimiento más importante en el teatro. De esta forma, la improvisación no será un camino para hacer una escena, sino que se constituirá en el basamento creador. “La improvisación no es juego, no es acercarme a la escena, sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores” (Bartis, 2003, 177).

Es así que el recorrido formativo que distingue al Taller actoral, supone un proceso dinámico donde el estudiante/actor puede investigar y experimentar desde la praxis escénica, reconociendo sus capacidades, desafíos y potencialidades para actuar, en el marco de un grupo de trabajo específico; orientado a la producción de una escena para ser presentada ante público en las “muestras anuales del taller”. No todos los estudiantes alcanzarán necesariamente estas instancias: los recorridos particulares de cada uno/a pueden ser satisfactorios y evidenciar un crecimiento personal en el trabajo actoral, aun cuando la escena en la que participan no esté en condiciones (artísticas) de ser mostrada a público. De esta forma, entendemos que se trata de un tipo de formación que prioriza el proceso de creación actoral, más que el resultado.

Raúl Reyes considera que las intervenciones pedagógicas de la coordinación apuntan a que el estudiante/actor asimile la tarea teatral profesional, durante su recorrido en el taller. En este sentido el referente del espacio afirma que la formación es concebida en un plano de realización teatral, donde se tiende a abordar los procesos creativos con la rigurosidad metodológica con la que se trabaja en la producción de un espectáculo teatral; pero sin perder de vista la finalidad educativa que es constitutiva del taller. Es decir que se intenta que el estudiante/actor asuma un compromiso con la actividad actoral y teatral como condición inherente a su formación.

Desde esta perspectiva, observamos una dualidad en la figura del coordinador del taller entre el plano de la docencia y la dirección. Él mismo se involucra en los procesos creativos de los estudiantes, guiándolos para que aborden y atiendan la totalidad de la escena que están produciendo con la rigurosidad que requiere el trabajo (dirección); como una

manera de que alcancen su identidad actoral en el transcurso del proceso formativo (docencia).

Conclusión

En el presente trabajo hemos analizado los ejercicios de entrenamiento actoral que se promueven en el taller actoral de la sala Luis Franco. Consideramos que en tanto herramientas de enseñanza/aprendizaje procedimentales sistematizadas, se construyen desde un enfoque que contempla lo efímero y volátil de la actuación, y cobran valor en la medida en que posibilitan el despliegue de la misma. La dimensión técnico/procedimental contenida en los mismos pone en funcionamiento el universo imaginario del actor/actriz. Se promueve así una combinación entre lo técnico y lo creativo: lo procedimental va combinándose con instancias lúdicas que ponen en juego la imaginación, mediante una relación dialéctica en el proceso de actuación.

Los ejercicios de entrenamiento contribuyen a que los estudiantes alcancen su condición de actores y actrices, pero la realización de los mismos no se hace presente en las instancias de creación escénica, puesto que solo ayudan a la adquisición de determinadas herramientas que aportan al despliegue creativo de la actuación.

Por el contrario, la improvisación que se promueve en el espacio en tanto técnica de actuación menos sistematizada y más libre, será primordial para las instancias de creación escénica. Se trata del mecanismo de producción escénica por excelencia, que da lugar al despliegue de aquellas fuerzas disruptivas, azarosas y caóticas que caracterizan a la actuación, valiéndose de la amplitud y complejidad de elementos que intervienen en el proceso creativo.

Se trabaja sin una trama previa, se parte de acuerdos concretos y mínimos entre los participantes de la escena para territorializar una situación y desde allí iniciar el proceso de improvisación, dando riendas sueltas a su creatividad e imaginación. De esta manera se intenta promover una actuación autónoma y emancipada, mediante un hacer que, durante el proceso de creación, va inventando su modo de hacer. Durante la improvisación no se sabe a dónde se arribará, sino que se produce un diálogo inmanente entre los elementos técnicos y caóticos de la actuación, y las condiciones y materialidades particulares de la escena. Así, la improvisación se constituye en la base creadora de los cuerpos que actúan, propiciando el desarrollo de sus singularidades.

Por todo esto, concluimos que tanto los ejercicios de entrenamiento como la improvisación trabajados en el taller actoral de la sala Luis Franco, constituyen procedimientos específicos diferenciados, que promueven y contribuyen con sus particularidades al desarrollo de los procesos de creación escénica.

© Mauricio Ramos Yassine

Bibliografía

- Arguello Pitt, Cipriano. “Intersecciones de lo real en la escena contemporánea: del como si a lo real”. *Ensayos Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Alción Editora y Ediciones Documenta/Escenicas, 2013.
- Arbach, Marcelo. “Comprender la escena desde adentro. Indagaciones de un actor en un proceso creativo grupal”. *Ensayos Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Alción Editora y Ediciones Documenta/Escenicas, 2013.
- Bartis, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Atuel, 2003.
- Duras, Marguerite. “Entrevista a Francis Bacon”
<http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/entrevista--a-francis-bacon.pdf>
- Lábatte, Beatriz. *Racionalidad técnica y cuerpo danzante. Devenires escénicos – teatrales*. Instituto de Artes del Espectáculo – Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2017.
- Mauro, Karina. “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo actor, Técnica de actuación y Metodología específica”. *Revista Telón de Fondo*, n° 19, 2014, pp. 137 – 156.
- . “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de ‘representación’ y de ‘interpretación’”. *Escenarios post-catástrofe*, 2011, pp. 74 – 117.
- Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Emecé, 2018.
- Reyes, Raúl. *La formación del actor en ámbitos no formales: Tucumán en la creación de nuevos lenguajes teatrales*. Manuscrito no publicado, 2010.
- Serrano, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Atuel, 2004.
- Ure, Alberto. *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Edición Biblioteca Nacional, 2012.