

Shakespeare intervenido en San Juan: la experiencia de *Los Amores de Shakespeare*

Por GRISBY OGÁS PUGA, CONICET

El presente trabajo forma parte de una investigación mayor sobre los fenómenos de metateatralidad e intertextualidad desde un enfoque teórico; y también es fruto de mi interés por los textos shakesperianos, su vigencia y manifestación en el mundo actual.

La obra **Los Amores de Shakespeare** fue escrita y puesta en escena como trabajo de tesis de la Carrera de los Estudios Teatrales de la Facultad de Filosofía Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan en marzo de 1998. Al año siguiente la obra recibió un subsidio del Instituto Nacional del Teatro para su reestreno. La dramaturgia y puesta en escena son de mi autoría.

El texto dramático fue construido a partir de una selección de escenas de cuatro obras paradigmáticas de William Shakespeare: **Romeo y Julieta**, **Macbeth**, **La fierecilla domada**, y **Hamlet**. La selección se realizó teniendo en cuenta un eje común: la relación vincular hombre-mujer (ya sea entre madre e hijo, entre esposos, y entre amantes). Fragmentos de estas obras juegan intertextualmente con textos de otros autores de la literatura universal y poetas sanjuaninos –al modo del collage pictórico–, en un diálogo que despliega nuevos significados.

En primer lugar analizaré el tipo de dramaturgia y las líneas de construcción del texto dramático ya

que el texto de la puesta en escena continúa el lineamiento de sentido de la obra dramática. Luego analizaré el texto espectacular o de la puesta en escena poniendo especial atención en los códigos teatrales y su significación dentro de la totalidad de la obra.

En cuanto al texto dramático, las técnicas dramáticas utilizadas fueron el collage y montaje, procedimientos provenientes de la plástica y del cine respectivamente. El collage (técnica iniciada por los pintores cubistas) consiste en pegar trozos de papel u otros objetos en la superficie del cuadro. En esta obra, esta técnica implica la presencia en el interior del texto dramático de otros textos ajenos incorporados a la textura, que funcionan dialógicamente. El principio constructivo escritural es entonces el de la intertextualidad (relación que se establece entre dos o más textos a partir de la inclusión de uno en el otro). Así, se introducen textos de otros autores de diversa procedencia témporo-espacial: González Prada, Francisco de Quevedo, José Martí, Pablo Neruda, Heiner Müller, la poetisa porteña Raquel Zipriz, y los poetas sanjuaninos Carlos Guido Escudero y Nemer Barud. Textos en su mayoría poéticos, pero también dramáticos y en prosa. Estos textos incluidos dialogan con el texto base o receptor (obras de Shakespeare: **Romeo y**

Julieta, Macbeth, La fierecilla domada, y Hamlet) desplegando a la vez sus propias redes semánticas.

La otra técnica utilizada, la técnica del montaje –que en el cine es la sucesión de fragmentos, tomas-, en esta propuesta implica una visión fragmentaria, no continua, por eso es que puede reconocerse desde la recepción de la puesta en escena una dramaturgia en cuadros, marcados o separados por apagones.

En su estructura interna, la obra está constituida por dos planos de ficción, incorporados uno dentro del otro al modo de la mise en abyme o construcción en abismo. El primer plano ficcional corresponde al personaje de Shakespeare en tanto autor dramático del siglo XVI, creador de un universo de ficción. Ese universo ficcional “creado” durante la obra, es el segundo plano ficcional representado por los personajes de las obras shakespearianas seleccionadas. Estos dos planos aparecen alternados, siguiéndole a cada cuadro de ficción-real (Shakespeare), un cuadro de ficción-ficción (sus personajes). La obra se cierra con el mismo plano con que se inició (primer plano ficcional o ficción-real, correspondiente al personaje de Shakespeare). De este modo la generalidad de la obra se aprecia como una estructura cerrada o enmarcada de ficción dentro de la ficción.

El texto espectacular virtual de la puesta en escena concibe distintos niveles de puesta, transitando gradualmente desde el teatro leído (pseudoensayo), reforzando como nivel de expresión lo lingüístico (la intencionalidad verbal); pasando por el semi-montaje, con el agregado de otros componentes de la interacción actoral (gestualidad, mímica, etc.) hasta la actuación realista, totalmente extrovertida (caracterización completa).

Esta concepción de puesta, que parte de un trabajo actoral, y que lo evidenciamos claramente como espectadores en el análisis de los códigos en el actor; se extiende también a los códigos del espacio escénico, ya que el teatro leído corresponde en los códigos espaciales de esta obra, a un semi-montaje que va in crescendo hacia un montaje -en utilería y ambientación-, más completo en la actuación realista. Los códigos en el actor y los códigos en el espacio escénico interactúan mutuamente conformando un sistema signico portador de la significación de la obra. En los códigos en el actor: vemos que en la instancia de teatro leído correspondiente a la escena de **Romeo y Julieta**, se refuerza el código lingüístico que implica: palabra y tono. En la siguiente escena **Macbeth**, comienza el semi-montaje y se suman otros códigos en la expresividad de los actores: gestualidad, mímica, y mayores desplazamientos por el espacio durante **La fierecilla domada**, y plenamente en el cuadro final: **Hamlet**, la actuación de tipo realista construye una caracterización completa, incluyendo maquillaje, peinado y vestuario realista.

Estos tres últimos códigos (maquillaje, peinado y vestuario) en las escenas anteriores son esbozados, tienen una forma más despojada. El vestuario es realista, pero de introducción progresiva, siguiendo los pasos de los niveles de puesta en escena: teatro leído, semi-montaje, montaje completo y actuación realista. Por ello los actores del segundo nivel de ficción comienzan con una vestimenta neutra para el teatro leído, agregando luego sólo algunos elementos para el semi-montaje y completando la caracterización hacia el final.

El objetivo perseguido es evidenciar el proceso de búsqueda propio del método actoral ante la vista del espectador como parte del espectáculo.

El personaje “Shakespeare” no transita por los distintos niveles de puesta, manteniéndose siempre en el primer plano de ficción. Por lo tanto su actuación mantiene el mismo nivel de caracterización realista desde un comienzo: su vestuario correspondiente al atuendo de la época isabelina, siglo XVI, siglo XVII inglés. El vestuario, al igual que el peinado y el maquillaje, apuntan a acercar la fisonomía del actor a la de William Shakespeare en tanto hombre real del que nos han llegado distintos grabados: por ello el uso de peluca y postizos en el actor.

En el ámbito del espacio escénico, la utilería (todos los objetos que manipulan los personajes) sigue el mismo criterio que el vestuario, tiene un carácter realista y progresivo: comienza con un objeto imaginario (copa de veneno de Romeo) y luego se van incorporando elementos casi simbólicos, como una carta y una vela en Lady Macbeth, hasta completar el entorno ficcional del cuarto de Gertrudis (la Reina, madre de Hamlet) en la escena final: se agrega un espejo, polvera, copa de veneno, espada de Hamlet, etc.

En lo escenográfico se busca romper la ilusión realista ya que no se introduce ningún mobiliario ni decorado de época sino una estructura de tarimas, andamios metálicos y módulos de madera que tiene un carácter multifuncional y que va transformando su significación en la imaginación del espectador a través del uso que de ellos hacen los actores. Los módulos de madera recuerdan al banco multifunción de la escena isabelina que servía desde simple asiento para los monólogos, de trono real y hasta de lecho de muerte. Además, la estructura de módulos o tarimas cúbicas, se dispone de tal manera que sirve para representar los distintos niveles espaciales (alto, medio, bajo), donde se desarrolla la

acción de los actores. Este espacio escenográfico es neutral, pues participa de los dos planos ficcionales: es usado tanto por los personajes de las obras de Shakespeare, como por el mismo Shakespeare.

También la iluminación funciona como medio para delimitar sectores espaciales según los niveles de ficción: el primer plano ficcional, el de Shakespeare, se desenvuelve espacialmente en una calle de luz, que atraviesa el escenario desde los extremos laterales ocupando el centro del mismo hacia el proscenio. En ambos planos ficcionales es reiterado el uso del cenital, técnica lumínica apropiada para los momentos de soledad de los personajes en los típicos monólogos shakespearianos (incluido el nivel ficcional de Shakespeare, porque él también tiene momentos en que se coloca en el rol de actor, ensayando, probando los parlamentos que escribe: por ejemplo, la escena del monólogo de Hamlet en su famoso “ser o no ser”). Por otro lado, el apagón actúa como separador de cada cuadro.

En cuanto al sonido hay dos momentos de voz en off: En el inicio de la obra: voz del personaje Shakespeare con la “carta dedicatoria” de su obra al conde de Southampton, y otra voz en off en el personaje del fantasma del Rey Hamlet (padre de Hamlet) que dialoga con su hijo. O sea, que el sonido no es neutral sino que participa de los planos ficcionales a nivel de la diégesis tanto en el primer plano de ficción del autor Shakespeare como en el segundo plano de ficción, correspondiente a sus personajes.

La música, en cambio, es ambiental, con la intención de reforzar momentos de clímax, pero no participa dentro de la ficcionalidad.

Vemos entonces, que en el plano espacial los códigos espectaculares: escenografía, iluminación,

música, están utilizados en esta obra con una finalidad simbólica y dialogando con la acción dramática “desde afuera”. Mientras que la utilería y el sonido, junto con todos los códigos del actor, sí participan dentro de los niveles ficcionales en cuanto forman parte del personaje (los elementos de utilería son manipulados por los actores y el sonido de voz en off corresponde a la voz de los personajes).

El crescendo de la puesta en escena desde el teatro leído a la actuación realista con la paulatina incorporación de los códigos en el actor y la utilería permiten mostrar al espectador la trastienda, la cocina del teatro. Además el uso del espacio escénico y la iluminación apuntan a determinar los “espacios ficcionales” del teatro dentro del teatro.

Como vemos, esta obra habla sobre el teatro mismo a través de los códigos teatrales del actor y del espacio escénico: por un lado nos muestra el drama de la creación dramática literaria-teatral de Shakespeare “personaje real y teatral”, quien habla sobre su propia obra. Por otro lado, podemos apreciar el drama de la creación actoral de los actores, mostrado no explícitamente, sino a través de los distintos niveles de puesta que transitan:

Primero teatro leído en **Romeo y Julieta**, donde vemos en los actores un primer contacto con el texto. Se explota lo lingüístico, resalta la riqueza del texto en sí mismo. Todavía no hay interacción, sólo un movimiento simbólico en el espacio para significar un tanteo, una búsqueda de la acción-reacción.

Luego esta acción-reacción se empieza a esbozar en **Macbeth** y se da plenamente en **La fierecilla domada**, pero todavía hay una ausencia de algunos códigos en el actor: los que le dan la caracterización física al personaje.

Hasta llegar a **Hamlet** en donde los códigos ac-

torales se completan con el maquillaje, vestuario y peinado, para llegar a la puesta o montaje completo.

Cabe aclarar que la misma pareja de actores es la que va interpretando los ocho personajes shakespearianos: o sea la misma actriz interpreta a Julieta, Lady Macbeth, Catalina (la fierecilla domada) y la Reina Gertrudiz (madre de Hamlet) y a su vez los personajes masculinos: Romeo, Macbeth, Petrucchio (pretendiente de la fierecilla) y el príncipe Hamlet, están compuestos por el mismo actor.

Un espectáculo teatral que habla sobre el teatro mismo, convierte en definitiva a sus códigos teatrales en autorreferenciales.

A continuación, a modo de ejemplo cito la escena segunda de la obra, donde pueden apreciarse fragmentos de textualidades que intervienen el drama shakespeariano: textos de poetas sanjuaninos como Carlos Guido Escudero y Nemer Barud, junto a textos poéticos y en prosa, de autores de la literatura universal tan disímiles como Francisco de Quevedo, Manuel González Prada, Pablo Neruda y José Martí.

ESCENA II: “ROMEO Y JULIETA”

LUZ CENITAL -JULIETA SOBRE LOS MÓDULOS, ROMEO NIVEL PISO.

JULIETA: -¿Por qué quieres marcharte? Aún no ha despuntado el día.

ROMEO: -Las candelas de la noche se han extinguido ya, y el día bullicioso asoma de puntillas en la brumosa cima de las montañas. Es preciso que parta y viva, o que me quede y muera!

JULIETA: -Aquella claridad lejana no es la luz del día, lo sé, lo sé... yo... Es algún meteoro que exhala el cielo para que te alumbré esta noche en tu camino a Mantua. ¡Quédate un poco más! No tienes necesidad de marcharte.

ROMEO:- ¡Que me prendan! ¡Que me hagan morir! ¡Si tú lo quieres, estoy decidido! Diré que aquel resplandor grisáceo no es el semblante de la aurora sino el pálido reflejo de tu rostro.

¡Mi deseo de quedarme vence a mi voluntad de partir! ¡Ven muerte, y sé bienvenida! Julieta lo quiere. Pero ¿qué te pasa, alma mía? Charlemos, aún no es de día.

JULIETA: -Romeo, no comprendo al “Amor”, porque es en todo contrario a sí mismo.

(QUEVEDO)

ROMEO:- Amor:

“Si eres un bien arrebatado al cielo
¿Por qué las dudas, el gemido, el llanto,
la desconfianza, el torcedor quebranto,
las turbias noches de febril desvelo?”

JULIETA: -“Si eres un mal en el terrestre suelo
¿Por qué los goces, la sonrisa, el canto,
las esperanzas, el glorioso encanto,
las visiones de paz y de consuelo?”.

ROMEO: -“Si eres nieve, ¿por qué tus vivas llamas?”

JULIETA: -“Si eres llama ¿por qué tu hielo inerte ?”

ROMEO: -“Si eres sombra ¿por qué la luz derramas ?”

JULIETA: -“¿Por qué la sombra si eres luz querida?”

ROMEO: -“Si eres vida ¿por qué me das la muerte?”

JULIETA: -“Si eres muerte ¿por qué me das la vida?” .

(GONZÁLEZ PRADA).

ROMEO: -¡Oh, parte ahora mismo! ¡Cada vez clarea más!

¡Cada vez clarea más! ¡Cada vez se ennegrecen más nuestros infortunios! Adiós. Adiós. Pero mi corazón no se va, se queda en el tuyo. (Sale).

JULIETA: -Ay ¡Fortuna! ¡Fortuna! Todos te llaman veleidosa. ¡Sé tornadiza, Fortuna, porque entonces, no lo retendrás largo tiempo, sino que lo devolverás pronto a mis brazos!

APAGÓN

JULIETA, CENITAL IZQUIERDO - ROMEO, CENITAL DERECHO. PROSCENIO.

ROMEO: -No obstante estar lejana,
estás presente en mi risa y en mi llanto.
Llena está mi soledad de tu presencia.
Descubro en la arena del camino,
las huellas de tu paso.
Fluye tu presencia de la viña y del álamo,
de la viña nudosa , como una angustia,
Del álamo astral, que se eleva y se eleva
y concluye como un pájaro
y tú sabes,
que mi mundo es viña y álamo.
Tú llenas y desbordas la razón
de mis pasos
y hasta tu beso
o el silencio último
me seguirás sangrando.

(C. G. ESCUDERO)

JULIETA: -Que no estás
que la distancia te ha vestido de amapola
en un horizonte de lágrimas y piedra

que no eres más que un largo silencio de luna.

Un aire de estatua detenida entre hojas secas y violadas.

Que no estás, ni aquí, ni allá.

En el nunca, en el jamás
ni en la mirada que busca
recuperar tu diseño de flor
entre la arena.

Tu contorno de bahía en la borrasca

Que ya eres lento, casi agua,

Un viaje de pétalos marchitos

En una fuente abandonada.

Qué me importa todo eso

Si mi nostalgia tropieza en ti y cae.

Cae y besa

Tu distancia.

(NEMER BARUD).

APAGÓN

JULIETA: -¡Nodriza... Pero, ¿para qué la quiero aquí? Esta es una terrible escena que debo representar yo sola! ¡Ven, frasco!... ¿Y si este brebaje no produjera efecto alguno? ¿Me casarían, entonces, mañana por la mañana, estando ya casada, secretamente con mi Romeo? ¡No! ¡No! Este somnífero potente lo impedirá haciéndome parecer muerta... a los ojos de mis padres.
¿Y si esto fuera un veneno con que el monje quiera darme astutamente la muerte por temor a la deshonra que le causaría este matrimonio después de haberme enlazado con Romeo?
¡No debo abrigar tan ruin pensamiento!
¿Y si, depositada ya en la tumba, despier-

to antes que llegue mi Romeo a liberarme ¿no me asfixiaré entonces en aquel antro inmundo y moriré ahogada antes de ver a mi Romeo? Seré un pobre cadáver viviente en la tumba de un muerto. ¡Ay de mí! Las sombras, la noche, la idea de la muerte me aterrorizan bajo aquel panteón en donde desde hace siglos reposan los huesos de mis antepasados.

¡Oh! ¡Mirad! ¿Qué es lo que veo? ¡Es el espectro de mi primo que persigue a Romeo, cuya espada ensangrentada le atravesó el corazón! ¡Detente, Teobaldo, detente! ¡Romeo, Romeo! ¡Voy a reunirme contigo! ¡He aquí el licor! ¡Lo bebo a tu salud!

APAGÓN

CENITAL: JULIETA EN SU TUMBA – BANCO – CON RAMO EN LAS MANOS. ENTRA ROMEO.

ROMEO: -¡Oh, amor mío! ¡Esposa mía! ¿Por qué has sumido en el sueño eterno esos ojos, que enseñaban a ver en ellos a todos los demás ojos? Ahora la naturaleza se lamenta, desde que su más bella obra ha sido destruida por tus rigores.
Pero esta muerte que ha saboreado el néctar de tu aliento, ningún poder ha tenido aún sobre tu belleza! ¡Tú no has sido vencida! ¡La enseña de la hermosura ostenta todavía su carmín en tus labios y mejillas y el pálido estandarte de la muerte no ha sido enarbolado aún! (Tomándola en sus brazos) ¡Ah! ¡Julieta querida! ¿Por qué eres aún tan bella?

¿Habré de creer que el fantasma incorpóreo de la muerte se ha prendado de ti y que ese aborrecido monstruo te guarda en las tinieblas, reservándote para manceba suya? ¡Así lo temo y por ello permaneceré siempre a tu lado, sin salir jamás de este palacio de noche sombría! ¡Aquí, aquí quiero quedarme, con los gusanos, doncellas de tu servidumbre! ¡Oh, aquí fijaré mi eterna morada!

¡He perdido lo que me hacía desear la vida, ya no debo temer a la muerte!

¡Ven, amargo conductor. ¡Ven, guía fatal! (Pausa) “Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que llevare el blanco día.... Alma, a quien todo en Dios prisión ha sido; venas, que humor a tanto fuego han dado; médulas que han gloriosamente ardido. Su cuerpo dejarán, no su cuidado. Serán ceniza, más tendrá sentido; polvo serán, más polvo enamorado”(Muere).

(QUEVEDO).

JULIETA (DESPERTÁNDOSE)

-Recuerdo bien donde debía hallarme y aquí estoy. ¿Romeo? (Pausa). ¡No comprendiste que dormía, Romeo! ¡Oh! Aún estás tibio, por qué no esperaste, mi dueño. ¡Oh, ingrato! Todo te lo bebiste sin dejar una gota amiga que me ayude a seguirte.

Puesto que has muerto, he aquí mi profecía: desde hoy el amor tendrá por compañero al dolor.

Amor, Amor, cuando prende tu llama, sólo son frías barreras los obstáculos de la fortuna: el respeto filial, la ley, la fa-

milia y la reputación. ¡Oh, Montescos y Capuletos – Capuletos y Montescos! Las armas del amor serán la paz contra el poder.

¡Oh, Omnipotente Amor! Juramentos, vínculos ni espacios tienen para ti aguijón, nudo, ni límite; pues tú eres todo y todas las cosas son tuyas. Si esta sólida carne pudiera derretirse deshacerse, disolverse en el rocío... (Tomando la daga de Romeo). Si no hubiese fijado el Eterno su ley contra el suicidio. (Se apuña).

¡Oh, Dios... Dios! Pero, qué sentido tiene la inmortalidad, si no estás a mi lado. (Cae sobre el cadáver de Romeo).

CENITAL AZUL SOBRE LOS CUERPOS DE ROMEO Y JULIETA – MÚSICA “ASCENSIÓN”. APARECE SHAKESPEARE POR DERECHA, CONTEMPLA LA IMAGEN EN EL CENITAL, TRATA DE CAPTURARLA CON SU MANO, PERO EL CÍRCULO DE LUZ SE VA ADELGAZANDO HASTA DESAPARECER.

SHAKESPEARE:

-“Estos son mis personajes. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones, en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones... Porque el teatro tiene su honradez, y yo he querido ser siempre honrado. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje”.

(MARTÍ)

“Quiero que en la palabra se vea la aspereza, la sal ferruginosa, la fuerza des-

dentada de la tierra, la sangre de los que hablaron y de lo que no hablaron.

¡Quiero ver la sed adentro de las sílabas; quiero tocar el fuego en el sonido, quiero sentir la oscuridad del grito!”.

(NERUDA)

“Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como lengua de lava.... No zurcí de éste ni de aquél, sino saqué de mí mismo. Van escritos, no en tinta de academia, sino en mi propia sangre... amo las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque pueda parecer brutal.”

(MARTÍ)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Quisiera decir que en este trabajo intenté responder a la pregunta directriz de este Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina, que nos interroga sobre ¿qué es lo que hacemos los argentinos con las obras de Shakespeare?

Posicionados en el análisis del teatro sanjuanino desde su territorialidad peculiar creo vital la revalorización y el rescate de la producción dramática de William Shakespeare, en tanto pilar del teatro occidental, a partir de una nueva lectura atenta a las necesidades del espectador de hoy. En la obra **Los amores de Shakespeare**, los recursos de metateatralidad e intertextualidad apuntan básicamente al objetivo de ofrecer al espectador una nueva propuesta de percepción literario-espectacular (dramático-teatral) del universo shakespeariano. El procedimiento metateatral, además de explotar las

características intrínsecas de la teatralidad en tanto procedimiento autorreflexivo, funciona también como un medio didáctico si se piensa en el alcance de un público general en la comunidad sanjuanina –generacional y social–, enfocados en el propósito de acercar el universo shakespeariano a un público masivo, no encuadrado en las elites literarias y universitarias que acostumbran consumir este tipo de teatro en San Juan.

Desde el punto de vista intertextual, la incorporación de textos de escritores sanjuaninos contemporáneos apunta a la certeza de que hoy como ayer –siglo XXI y siglo XVI–, aquí (San Juan) como allí (Inglaterra), nuestros escritores nos han hablado siempre de los mismos grandes temas y que podemos recuperar los dramas shakespearianos desde nuestra vivencia actual y raigal, desde nuestra peculiar territorialidad.

Para finalizar, la obra **Los amores de Shakespeare**, propone, de alguna manera desmitificar al gran dramaturgo isabelino, intervenirlo con nuestras propias palabras, des-centrarlo enunciando sus parlamentos desde la voz de nuestros poetas, repensar su teatro desde el teatro mismo, para finalmente, volver eternamente a él, a su centro, el cual por su genial universalidad, es también el nuestro.

BIBLIOGRAFÍA

- BAREI, SILVIA, 1991. **DE LA ESCRITURA Y SUS FRONTERAS**. CÓRDOBA: ALCIÓN.
- BARKO, I. Y BURGESS, B., 1988. **LA DINÁMICA DE LOS PUNTOS DE VISTA EN EL TEXTO DE TEATRO**, PARIS: LETTRES MODERNES.
- BLOOM, HAROLD, 1977, **LA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS**, CARACAS: MONTE ÁVILA.
- , 2008, **SHAKESPEARE. LA INVENCIÓN DE LO HUMANO**, COLOMBIA: NORMA/VERTICALES DE BOLSILLO.
- MARVIN CARLSON, **EL TEATRO COMO MÁQUINA DE LA MEMORIA. LOS FANTASMAS DE LA ESCENA**. BUENOS AIRES: EDICIONES ARTES DEL SUR, 2009.
- GENETTE, GERARD, 1971. **FIGURES III**, PARIS: SEUIL.
- , 1982. **PALIMPSESTOS, LA LITERATURA AL SEGUNDO GRADO**, PARIS: SEUIL.
- HUTCHEON, LINDA, 1992. **IRONÍA, SÁTIRA, PARODIA: UNA APROXIMACIÓN PRAGMÁTICA A LA IRONÍA EN DE LA IRONÍA A LO GROTESCO**, MÉXICO: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE MÉXICO.
- OGÁS PUGA, GRISBY, 2000. **LOS AMORES DE SHAKESPEARE**, INÉDITA.