

Desplazamientos del punto de vista en el texto dramático

Reconfiguración de personajes y modificaciones de los posicionamientos enunciativos en Eleven de Mariela Asensio

por Mariano Zucchi

||||| Introducción

La reflexión sobre los efectos que un determinado espectáculo genera en la audiencia constituye, sin duda, una de las preocupaciones centrales de las principales aproximaciones teóricas al arte dramático. Desde los orígenes de la disciplina, Aristóteles, por ejemplo, preocupado por garantizar que en los espectadores se produzca la *catarsis*, indica la necesidad de que toda tragedia construya una representación mimética del mundo en la que se combine la ocurrencia de la *peripecia* (un giro repentino en la acción) con la *anagnórisis* (el reconocimiento por parte del héroe de su destino trágico). Según el autor griego, mediante estos procedimientos que modifican la perspectiva según la cual el público percibe al personaje, se logrará un efecto de identificación con el drama que, como consecuencia, inducirá a la platea a expiar sus culpas y salir reformada del espacio teatral.¹

¹ Aristóteles, Poética.

Este planteo, retomado y reformulado en múltiples etapas de la historia del teatro, fue particularmente productivo para las estéticas realista y naturalista. Para estos movimientos del siglo XIX, la *mimesis* (i.e. la necesidad de que la obra de arte imite al mundo) se presentó como una condición necesaria para que la audiencia se identifique con el conflicto presentado en la pieza. En ese sentido, el *drama burgués* surgirá como un género especializado en garantizar un efecto de verosimilitud en la platea. Mediante la construcción tridimensional de los personajes, la gradación de los conflictos, la alternancia entre secuencias de acción y secuencias de no acción, el sostenimiento de la “cuarta pared”, entre otros factores, el realismo y el naturalismo generan la llamada “ilusión referencial”,² esto es, la idea de que el universo de ficción forma parte de la realidad en la que está inscripto el espectador.

Sin embargo, durante el siglo XX, y en un claro diálogo polémico con la tradición burguesa que lo antecedía, el teatro buscó generar nuevos efectos en la audiencia. Al respecto, dos fueron las líneas principales que surgieron en este sentido: la propuesta de Artaud y la de Brecht.³ En cuanto al primero, su búsqueda estética estaba fuertemente orientada a lograr que el espectador abandone su posición pasiva de receptor y se ubique a la par del actor en tanto núcleo generador de sentido. Para ello, la pieza debía apostar a una serie de procedimientos formales que “contagien” al público y lo conecten con un orden primitivo, alejado de su experiencia cotidiana.⁴

2 Roland Barthes, *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, 82.

3 Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 12.

4 Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, 28.

Por su parte, Brecht, influenciado por el *teatro político* de Piscator, apelará a una serie de mecanismos, tanto textuales como escénicos, orientados a generar un distanciamiento crítico en el espectador: la estructura episódica, la aparición de carteles que anticipan la acción, la presencia de un narrador, el uso de proyecciones y músicos en vivo, la construcción de personajes arquetípicos, entre otros procedimientos, buscan poner en foco el carácter artificial de la representación y, así, inducir al público a que evite identificarse con el drama de los personajes y adopte una actitud activa de recepción que le permita reflexionar sobre las fuerzas sociales que operan en la pieza.⁵

Ahora bien, ¿son estas las únicas actitudes que puede generar un espectáculo en la audiencia? Por supuesto que no. Si bien el desarrollo anterior constituye una suerte de síntesis lo suficientemente representativa de cómo la cuestión evolucionó hasta mediados del siglo XX, el arte de la posmodernidad ha producido importantes innovaciones en este sentido. En particular, en este trabajo nos proponemos analizar el texto dramático *Eleven* de Mariela Asensio⁶ (2015)⁷ y probar que la pieza utiliza procedimientos que buscan que el lector se desplace constantemente entre la identificación con la acción y una

5 Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro III*, 45.

6 Mariela Asensio es actriz, directora y dramaturga. *Eleven* es el producto de un proceso de investigación escénica realizado en el marco de los Proyectos de Graduación de la Licenciatura en Actuación del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes.

7 Los enunciados que forman parte de nuestro corpus fueron extraídos de una versión no publicada del texto dramático, facilitada para esta investigación por uno de los miembros del equipo del espectáculo.

actitud de distancia crítica. Para ello, observaremos que, si bien en términos formales el drama parece seguir el modelo brechtiano, existe una serie de mecanismos lingüísticos que generan cambios de perspectiva que resignifican la imagen que el texto crea de los personajes. Como consecuencia, estos enunciados estarán fuertemente orientados a buscar que el receptor se identifique con el conflicto dramático. En particular, analizaremos dos fragmentos de la pieza en los que el desplazamiento de los puntos de vista coincide con la evocación de temas de alta sensibilidad social para el lector argentino: la trata de personas y la “tragedia de Once”⁸.

Para probar nuestra hipótesis, nos enmarcaremos en el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa (EDAP)⁹, perspectiva no referencialista del significado y no unicista del sujeto discursivo.

Luego de explicar mínimamente el marco teórico propuesto (cf. § 2), expondremos aquellos elementos presentes en el texto que siguen una lógica típicamente brechtiana (cf. §3), para luego analizar una serie de enunciados en los que se producen desplazamientos del punto de vista que apuestan a generar identificación en el lector (cf. § 4). En última instancia, nos interesa probar que el hecho de que el texto modifique constantemente la

perspectiva a partir de la cual presenta la acción ubica al receptor en un espacio en el que no solo puede empatizar en términos afectivos con el drama, sino también elaborar una reflexión crítica sobre el universo evocado.

Marco

El Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa es una perspectiva teórica que parte de una concepción no referencialista de la significación y, siguiendo a Anscombe y Ducrot,¹⁰ supone que el significado de las palabras tiene, esencialmente, un valor de tipo argumentativo.

Además, el EDAP adscribe a la concepción polifónica del sentido desarrollada por Ducrot en la Teoría de la Polifonía.¹¹ Para este enfoque, el valor semántico-pragmático de un enunciado consiste en una descripción de la situación de enunciación, entendida básicamente como un acontecimiento histórico en el que diferentes puntos de vista son puestos en escena. En este proceso, además, la expresión construye una imagen discursiva de su responsable enunciativo, el Locutor, que, por su parte, *se mostrará* adoptando distintas actitudes frente a las perspectivas presentes en el enunciado. Como puede verse, este enfoque rechaza el postulado de la unicidad del sujeto discursivo y, en su lugar, prefiere dar cuenta de la subjetividad a partir de la identificación de las imágenes que la propia enunciación crea de los personajes y voces que intervienen en ella. En este sentido, Du-

8 La “Tragedia de Once” fue un accidente ferroviario ocurrido en la Estación Once de la Línea Sarmiento el 22 de febrero de 2012 en la Ciudad de Buenos Aires. Más allá del alto número de muertos y heridos, el caso fue muy relevante para la opinión pública argentina ya que puso en evidencia la falta de control e inversión por parte del Estado y la Empresa TBA en la red de trenes del Área Metropolitana.

9 María Marta García Negroni, Actas del XI Congreso Internacional de ALED.

10 Jean Claude Anscombe y Oswald Ducrot, La argumentación en la lengua.

11 Oswald Ducrot, El decir y lo dicho.

crot propone distinguir al Locutor en tanto tal (L) de la imagen que genera lo dicho del Locutor en tanto ser del mundo (λ). Así, en el enunciado “Te prometo que mañana entrego los formularios”, si bien L se constituye como el responsable del acto de habla, la promesa queda efectuada a partir de la puesta en escena de un punto de vista según el cual se presenta a λ como un individuo que llevará adelante una acción futura.

Sin embargo, el EDAP considera que la propuesta anterior no es suficiente para dar cuenta de la pluralidad de voces presentes en un determinado enunciado. En ese sentido, y mediante la incorporación de la perspectiva dialógica desarrollada por Bajtín,¹² propone que el sentido de una determinada expresión queda determinado también por aquellos discursos previos con los que cada enunciado se muestra en diálogo y que funcionan, en muchos casos, como un *marco de discurso*: “[un conjunto de] discursos argumentativos que se presentan como el lugar a partir del cual surge o se desencadena la enunciación actual”.¹³ En otras palabras, el EDAP sugiere que para realizar una descripción polifónica completa que dé cuenta del sentido de una determinada expresión es necesario también evaluar cómo el enunciado evoca, en términos de discursos argumentativos *mostrados*, la perspectiva que legitima y sobre la cual se sustenta aquello que queda *dicho*.

Procedimientos brechtianos en Eleven

Tal como mencionamos en nuestra introducción, el texto dramático *Eleven* está fuertemente orientado a generar distanciamiento en el lector. Para ello, se vale de múltiples procedimientos.

En primer lugar, recurre a ordenar la acción en episodios, esto es, en unidades de sentido autónomas que, encadenadas en el eje sintagmático, construyen la totalidad de la fábula como una sumatoria de eventos independientes entre sí. En términos de efectos, una estructura que sigue esta lógica obliga al lector a romper cualquier tipo de proceso de identificación, ya que lo ubica en una posición de interpretación activa en la que tiene que completar con su imaginación los sucesos ficticios ocurridos entre cada uno de los episodios.¹⁴ En el caso de *Eleven*, esta estrategia está fuertemente marcada en el texto dramático, el cual presenta nueve episodios (denominados “cuadros”) entre los que se desarrollan múltiples elipsis temporales. Al mismo tiempo, cada una de estas unidades está acompañada por un título. Este cumple la función de anticipar elementos de la fábula y, así, evitar cualquier tipo de proceso de generación de expectativas, propio de la forma dramática orientada a la identificación.

En segundo lugar, y en relación con el punto anterior, el espacio dramático sugerido por el texto dista mucho de presentarse en función de los parámetros fijados por la estética realista. Nada aquí intenta emular un *lugar real*, sino, por el contrario, constantemente

12 Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*.

13 María Marta García Negroni, *Actas del XI Congreso Internacional de ALED*, 8.

14 Anne Ubersfeld, *Semiótica del teatro*, 146.

la pieza muestra que la acción se desarrolla en un espacio que se asume como teatral. En ese sentido, la puesta en relieve del artificio escénico queda en evidencia al sugerir un espacio dramático multifuncional, en el que, con algunos pequeños cambios, se dramatizan la gran variedad de contextos en lo que se desarrolla la acción. Al respecto, es importante hacer la siguiente aclaración: si bien en términos alusivos la obra dice transcurrir en el barrio porteño de *Once* (en tanto marco identificable), la construcción de este espacio no se produce, como dijimos más arriba, intentando emular sus características físicas. En ese sentido, el texto dramático toma una clara distancia de la construcción del espacio dramático en términos de “ilusión referencial”.

En tercer lugar, la pieza apela constantemente a la figura de una “presentadora” que no solo introduce a los personajes, sino que anticipa los sucesos de la trama. En este proceso, queda eliminada la representación textual de la “cuarta pared”, esto es, el mecanismo utilizado por el *drama burgués* para presentar al universo de la ficción como un sistema estable y autónomo que niega su naturaleza representativa. En otras palabras, *Eleven*, mediante este procedimiento, expone la teatralidad del mundo que evoca y, así, elimina cualquier atisbo de posible identificación por parte del lector:

(1) *Presentadora: ¡Paren ahí! Ya son las nueve y cuarto y la gente común se sumerge en la rutina laboral. Yo me pregunto: ¿cómo es vivir inmerso en una vida que no es la vida que soñás?, ¿cómo se sueña un futuro mejor en medio de la mediocridad? Maria, Laura y Natalia no se conocen, aunque en unos mi-*

*nutos estarán casi pegadas la una de la otra en el mismo vagón.*¹⁵

En cuarto lugar, el texto dramático en reiteradas oportunidades apuesta a la inclusión de números musicales y coreográficos que no solo aportan dinamismo a la acción, sino también tienen la función de resaltar el carácter artificial de la ficción.

Finalmente, la pieza también recupera otro de los elementos centrales de la propuesta de Brecht: los personajes que siguen una lógica de “rol”. En efecto, *Eleven* pone en escena veintitrés personajes, cada uno de ellos presentado como un representante de un determinado grupo social (e.g. una madre judía, una prostituta, un miembro de la colectividad peruana, etc). En ese sentido, lo que la obra tematiza a la hora de construir a cada uno de ellos no es su individualidad (su tridimensionalidad), sino aquellos rasgos que permiten reconocerlos como exponentes de un determinado campo social (e.i. su *gestus*, en términos brechtianos). De esta manera, cada uno de los personajes queda representado como una figura plana, sin profundidad psicológica, como si fueran vistos desde una única perspectiva exterior. En términos de efectos, una configuración de este estilo está fuertemente orientada a impedir cualquier proceso de identificación. El hecho de que la obra no realice un proceso de focalización interna en ellos (y, por lo tanto, ninguno quede ubicado como sujeto principal de la acción) favorece este proceso.¹⁶

15 Las cursivas son nuestras.

16 Ivan Barko y Bruce Burgess, *Lettres Modernes*, 79.

Sin embargo, y tal como veremos en el apartado siguiente, es sobre este punto que la pieza produce desplazamientos en el plano del sentido, induciendo al lector, mediante cambios de perspectivas, a que se identifique con los personajes en determinados fragmentos textuales.

Desplazamientos enunciativos y reconfiguración de personajes en *Eleven*

En el apartado anterior, nos concentramos en señalar aquellos elementos presentes en el texto dramático *Eleven* que buscan generar un proceso de distanciamiento en el lector. Sin embargo, como anticipamos, existen una serie de mecanismos lingüísticos que producen cambios en la perspectiva enunciativa y, en términos de efectos, se orientan a desarrollar identificación por parte del receptor con los personajes. Para ello, la obra apuesta básicamente a dos estrategias: en primer lugar, modifica las actitudes que los Locutores tienen respecto al punto de vista mediante el cual se presenta a un personaje; en segundo lugar, produce desplazamientos en el posicionamiento enunciativo sobre el que se apoya el *decir* de la Presentadora.

En el primer caso, la introducción de una nueva actitud respecto a la perspectiva mediante la cual se construye un personaje cumple la función de crear una nueva representación de este y, así, desencadenar un proceso de reinterpretación en el lector. En efecto, los desplazamientos enunciativos en *Eleven* suelen ubicar al personaje como vícti-

ma de un orden social exterior, procedimiento que induce al lector a identificarse con él. Observemos un ejemplo:

(2) *Andrea: [...] ¡Hace como quince años que me la paso ayudándola [a mi madre] acá y siempre lo mismo! Aahh re que era superdotada la wacha, trabajaba desde el cochecito. ¡Re una mente brillante había salido! Ah, de repente tiraba una película, nada que ver, ¡paraaaa Steven Spliberg! La posta es que se tiene que conseguir un novio bien piola y con mucha guita y que nos saque de acá. O mejor... ¡YO me tengo que conseguir un novio bien piola y con guita! Ahhhh se iba a la bosta la wacha ¡re fantasma! Re que la dejaba a la madre tirada, ¡re huérfana! Igual no estaría mal, si ella se quiere quedar acá que se joda. Y me tengo que buscar otra changa porque de la escuela a este cuartucho no me levanto nada. Salvo el que vende cintos de la otra cuadra que con ese no me voy ni a Hurlingam. ¡Wee, re cerca se iba al final! ¡La piba re chamuyera, tenía menos viaje que la prisión domiciliaria! [...]*

Como puede verse, en primer lugar, la obra construye una representación del personaje de Andrea que está orientada a generar distanciamiento en el lector a partir del humor. Para ello, en términos lingüísticos, su discurso utiliza la figura de la autoironía: los enunciados de su monólogo ponen en escena un punto de vista según el cual se construye una imagen de λ (de Andrea en tanto ser del mundo) como una típica joven de Once: una mujer no escolarizada que se ocupa principalmente de buscar distintas formas para subsistir en el espacio marginal que habita. Sin embargo, el L de sus enunciados (Andrea en tanto responsable de la enunciación) no se identifica con esta perspectiva, sino que se distancia, ya que la presenta como absurda. Este procedimiento queda marcado esencialmente por las constantes reformulaciones,

en las que se escenifica una nueva imagen de λ en tercera persona que desacraliza la construcción de Andrea en tanto sujeto marginal: “La piba [era] re chamuyera”. En términos de efectos de sentido, la no homologación que L adopta respecto a la primera representación que el enunciado construye de λ es aquella que induce al lector a percibir también al personaje de forma distanciada. En términos polifónicos, el monólogo de Andrea puede ser descripto con el siguiente esquema:

L1 = [E1] (distanciado): λ = sujeto marginal.

[E2] (identificado): λ = sujeto motivo de burla.

En consecuencia, L queda asociado a los discursos argumentativos del tipo “no sujeto marginal PLT motivo de burla”.¹⁷

Sin embargo, en cuanto finaliza el monólogo de Andrea, la obra introduce el discurso de la Presentadora que, por su parte, cumple la función de resignificar la representación del personaje anteriormente construida:

(3) *Presentadora: Así que como la ven, Andrea va a desaparecer. Un día de estos va a salir del local y no va a regresar nunca más. A Andrea se la va a tragar la tierra. La madre la va a buscar y no la va a encontrar. El once se va a empapelar con una foto difusa en blanco y negro con su cara que nadie va a mirar [...]*

En (3), si bien la imagen que se construye del personaje es similar (en tanto sujeto marginal), el hecho de que la Presentadora (L2) no se distancie, sino que se identifique

con esta perspectiva es aquello que resignifica la representación que el lector hace del personaje, ya que lo que se modifica es el discurso argumentativo asociado a cada uno de los enunciados:

L2 = [E1] (identificado): Andrea = sujeto marginal (en el que L2 queda argumentativamente asociado a un discurso del tipo “sujeto marginal PLT no motivo de burla”).

De esta manera, la modificación de la posición con la que cada uno de los locutores queda representado respecto a la imagen de Andrea es aquello que hace que el lector se desplace de una actitud de distancia frente a una de identificación. Al respecto, el movimiento queda reforzado por la inclusión, en términos informativos, del tema de la trata de personas que, como se dijo anteriormente, constituye un tópico de gran sensibilidad para la cultura argentina actual y colabora, en ese sentido, en producir el cambio actitudinal.

En segundo lugar, el texto dramático genera desplazamientos enunciativos que colaboran a que se desarrollen modificaciones en las perspectivas desde las que los lectores perciben a los personajes. Estos movimientos en el plano del sentido, como dijimos anteriormente, se producen en el nivel de lo mostrado, en particular, en el posicionamiento enunciativo a partir del cual se construye el decir de la Presentadora. Si en (1) –producto del hecho de manifestarse como un personaje distanciada del universo evocado por la pieza– su enunciación se apoyaba en un discurso argumentativo del tipo “estoy afuera de la acción SE doy fe”, en el que SE equivale

¹⁷ Para una mejor comprensión de la formalización, nos vemos obligados a desglosar las siguientes categorías:

E = Enunciador/punto de vista.

PLT = Simbolización de un conector resultativo del tipo “por lo tanto”.

a un conector transgresivo del tipo “sin embargo”, en (4) el lugar desde el cual el personaje enuncia cambia radicalmente:

(4) Las personas quedan esperando en el andén el próximo tren. ¿Vendrá? Villa Luro. Una procesión se dirige hacia los primeros vagones. Hay que ahorrar tiempo. Bajar primero. Floresta. En la formación no entra un alma más. Alguien se queja de la velocidad. Flores. El tren no viene frenando bien. Está por llegar y va muy rápido. Caballito. Alguien por la puerta se asoma y grita que el tren está entrando a la estación. Va muy rápido. ONCE. 8.31 Anden número 2. Una voz desconocida grita córranse para atrás que el tren no frena. 8.33 ¡El tren no frena, el tren no frena! ¡¡¡El tren no frena!!!

¹⁸

Mediante el uso del estilo indirecto libre (que se introduce desde la ocurrencia del sintagma interrogativo “¿Vendrá?”), la enunciación de la Presentadora se modifica significativamente: ya no se presenta como un personaje externo a la acción, sino como un pasajero más del tren que está a punto de estrellarse en la Estación Once. En términos lingüísticos, este desplazamiento se produce a partir de la construcción de un nuevo posicionamiento enunciativo, en el que su *decir* se *muestra* apoyado en una argumentación del tipo “estoy adentro de la acción PLT doy fe”.¹⁹

¹⁸ La cursiva es nuestra

¹⁹ Al mismo tiempo, el movimiento enunciativo que realiza el personaje de la Presentadora queda reforzado por la ocurrencia de enunciados exclamativos. De hecho, y desde el marco que propicia el EDAP, lo característico de expresiones de este tipo es que presenta “a la enunciación como “escapada” de su autor” (Ducrot 1984 191), esto es, no como el fruto de un razonamiento, sino como surgida de un acto involuntario. Este efecto de sentido se genera a partir de la puesta en escena de un punto de vista vehiculizado por la entonación con el cual el Locutor no puede sino homologarse (Cadiz 2015).

En términos de efectos de sentido, son los posicionamientos enunciativos aquellos que orientan al lector a adoptar una actitud determinada:

Marco 1: “estoy afuera de la acción SE doy fe”: al mostrar el carácter artificial del relato, se genera distanciamiento en el lector.

Marco 2: “estoy adentro de la acción PLT doy fe”: al negar el carácter artificial del relato, se genera identificación en el lector.²⁰

Como vemos, son los cambios en la configuración enunciativa de la Presentadora aquellos que manipulan la perspectiva mediante la cual el lector accede a la ficción y modifican su actitud frente al drama. Al igual que como mostramos a propósito del análisis de la primera estrategia (i.e. la introducción de una nueva actitud respecto al punto de vista asociado a alguno de los personajes), es a partir del análisis de los enunciados en términos polifónicos que es posible descubrir cómo el texto genera desplazamientos en las perspectivas con las que presenta la acción y, como resultado, modifica la mirada que el lector tiene sobre los personajes.

Al respecto, si bien por cuestiones de extensión no podemos aquí desarrollar esta idea en profundidad, nos interesa sugerir que un análisis como el aquí presentado puede ser interesante a la hora de repensar las propuestas de Aristóteles y Brecht y ver cómo funcionan en términos estrictamente lingüísticos.

²⁰ El efecto de identificación queda reforzado por la evocación del accidente ferroviario de Once que, como se dijo anteriormente, representa un tema de alta sensibilidad para la sociedad argentina.

Conclusión

En el presente artículo nos propusimos analizar qué procedimientos utiliza el texto dramático *Eleven* de Mariela Asensio a la hora de manipular los punto de vista que inducirán a los lectores a tomar diversas actitudes respecto a los personajes. Tal como mostramos, si bien la pieza en términos generales se orienta a generar distanciamiento en el receptor mediante la utilización de recursos típicos del teatro brechtiano, en determinados fragmentos textuales se producen modificaciones en las perspectivas enunciativas que hacen que el lector se identifique con los personajes. En particular, observamos que para construir este efecto el texto dramático se vale de dos estrategias: en primer lugar, reconfigura la actitud que los locutores tiene respecto al punto de vista mediante el cual se presenta a un personaje; y en segundo lugar, produce desplazamientos en el posicionamiento enunciativo sobre el que se apoya el decir de la Presentadora. Como resultado, el hecho de que el texto modifique constantemente la perspectiva a partir de la cual presenta la acción es el responsable de que el receptor quede ubicado en una posición tanto de empatía respecto a los personajes que forman parte del drama, como de reflexión crítica sobre el universo evocado.

Polifonía

Identificación

Distanciamiento

Punto de vista

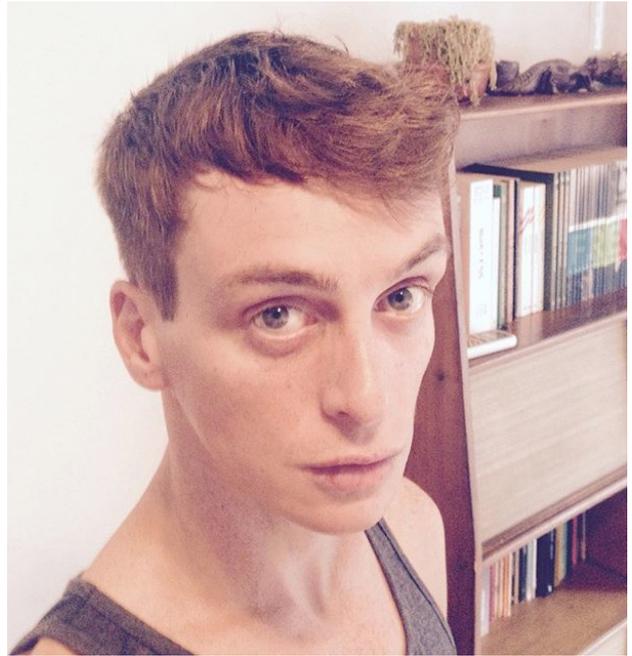
Texto dramático

AUTOR

Mariano Zucchi

Es actor, director, dramaturgo, Licenciado en Letras (UBA) y doctorando en Artes (UNA-Beca CONICET). Además, se desempeña como docente-investigador en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad de San Andrés. Fue nominado a los premios ACE en el rubro revelación masculina por su actuación en *Shopping and fucking* (2012-2013).

Contacto: mariano_zucchi@hotmail.com



Bibliografía

- Adriana Caldiz, “Subjetividad, prosodia y ponencias académicas. A propósito del *ethos* autoral surgido de la lectura en voz alta”, en *Sujetos(s), alteridad y polifonía. Acerca de la subjetividad en el lenguaje y en el discurso* (Buenos Aires: Ampersand y Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2015), 51-75.
- Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra, 1993).
- Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Buenos Aires: Sudamericana, 2005).
- Aristóteles, *Poética* (Buenos Aires: Grafifco, 2007).
- Bertolt Brecht, *Escritos sobre Teatro III* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1983).
- Ivan Bako y Bruce Burgess, “La dinámica de los puntos de vista en el texto de teatro”, en *Lettres Modernes* (París: s/d, 1988), 76-95.
- Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Bordes/Manantial, 2010).
- Jean Claude Anscombe y Oswald Ducrot, *La argumentación en la lengua* (Madrid: Gredos, 1983).
- María Marta García Negroni, “Discurso político, contradestinyación indirecta y puntos de vista evidenciales”, en *Actas del XI Congreso Internacional de ALED* (Ciudad de Buenos Aires: s/d, 2015)
- Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 1985).
- Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho* (Buenos Aires: Paidós, 1984).
- Roland Barthes, “El efecto de lo real”, en *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* (Buenos Aires: Ediciones Lunaria, 2002), 75-82.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>