



Graciela González de Díaz Araujo

Las alegres comadres de Shakespeare en Mendoza

Víctor Arrojo y una megaproducción con teatro y ballet

Se analiza la escritura espectacular de *Las Alegres Comadres* de Shakespeare, Mendoza, en 2011. Se trabaja con las nociones de dramaturgia y poética del director, texto dramático y espectacular. Seguimos postulados metodológicos de Jorge Dubatti y Patrice Pavis del teatro comparado. Nuestra hipótesis se sustenta en la elección y aplicación del sistema expresivo de constructivismo ruso en la organización del sistema de códigos del montaje de Víctor Arrojo y Vilma Rúpolo. A partir de la escenografía se implementó una partitura escénica con danza. Se acentuó la gestualidad, la acrobacia y la mímica. El público ovacionó esta mega producción.

PALABRAS CLAVE: TEATRO, TEXTO, ESPECTÁCULO, POÉTICA, CONSTRUCTIVISMO.

The Merry Wives by Shakespeare in Mendoza. Víctor Arrojo and a mega production with theater and ballet

We analyze the dramatic writing of The Merry Wives by Shakespeare, Mendoza, in 2011. We work with the notions of dramaturgy and poetics of the director, dramatic and spectacular text. We follow the methodological principles of Jorge Dubatti and Patrice Pavis from comparative theater. Our hypothesis is supported by the choice and application of the expressive system of Russian Constructivism in the organization of the system of mounting's codes from Víctor Arrojo and Vilma Rúpolo. From the scenery, a sheet music with dance was implemented. The gestures, acrobatics and mime were accentuated. The public cheered this mega production.

KEYWORDS: THEATER, TEXT, SPECTACLE, POETICS, CONSTRUCTIVISM.

*El teatro es un desierto con médanos:
nunca sabemos dónde estamos
y cada día el paisaje es diferente,
igual al de ayer pero totalmente distinto.
Como buen desierto nos mantiene sedientos
y viendo espejismos para tratar
de salvarnos en su inmensidad.*
Víctor Arrojo

Introducción

La producción de *Las alegres comadres* de William Shakespeare se transformó en un notable espectáculo disfrutado por un público activo y masivo que rió y aplaudió durante las funciones realizadas en el Independencia, nuestra sala mayor, en 2011.

Víctor Arrojo, denominado por la prensa como “una leyenda viva de la escena local”, planteó una propuesta sustentada en la versión para ópera del italiano Arrigo Boito, con música de Giuseppe Verdi, estrenada en Italia, en 1893. Fue co-producida entre Caja-marca y el Teatro Independencia del Ministerio de Cultura. Contó con treinta y cinco personas, entre los actores, los bailarines y técnicos que trabajaron durante seis meses.

Una versión constructivista, con ecos meyerholdianos, permitió condensar la obra teatral en un nuevo texto-partitura. Y un elenco de celebridades mendocinas, desde su protagonista, Guillermo Troncoso, pasando por Marcela Montero, Sandra Viggiani, Marcelo Lacerna y Daniel Posada, participó de este juego teatral destinado al entretenimiento y a la difusión del autor. La conformación del grupo actoral reconocido generó entre ellos una contagiosa corriente de diversión y una energía muy fuerte con el público.

Asimismo, el ballet de la UNCUYO, dirigido por Vilma Rúpolo, tuvo su lucimiento en muchos momentos, con escenas coreográficas que aportaron jerarquía y brillo al espectáculo, dado que delineó los movimientos corporales y transformó los desplazamientos y gestos en metáforas visuales.

En este artículo, analizaremos la escritura espectacular de la mega producción de *Las alegres comadres* de Shakespeare. Trabajamos con las nociones de *poética y dramaturgia del director*, relacionadas con el texto dramático y espectacular. Seguimos postulados metodológicos de Jorge Dubatti y Patrice Pavis del teatro comparado y del análisis de espectáculo. Por poética entendemos “los procedimientos de selección y combinación que constituyen una estructura signíca, generan un efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica¹”. Asimismo tendremos en cuenta la dramaturgia del director generada por la propia escritura escénica en la adaptación del texto dramático. Pavis lo aclara como el modo de utilizar el aparato escénico para poner en escena –en imágenes y en carne– los personajes, el lugar y la acción. La escritura espectacular se plasma en un estilo o forma particular de expresarse y designa por metáforas la práctica de la escenificación, con instrumentos, materiales y técnicas específicas para transmitir el mensaje al espectador².

Con estas herramientas actuales abordaremos la poética de Víctor Arrojo, respaldada en sus reflexiones teóricas de su ensayo *¿El director es o se hace? Procedimientos para la dirección teatral*. Nuestra hipótesis se sustenta en la aplicación del sistema expresivo de constructivismo ruso en la organización del sistema de códigos del montaje. A partir de la escenografía se implementó una partitura escénica con danza.

1 Dubatti, Jorge ,1999, p.14

2 Cf. Pavis Patrice. *Diccionario de Teatro*. España: Paidós, 1998, p.168.

En adelante, contextualizaré al autor inglés en la escena contemporánea, sistematizaré los principios básicos de la poética de dirección de Víctor Arrojo e indagaré sobre el ensamblaje como instancia creativa en la organización del montaje y las características del espectáculo como producto de una investigación previa sobre el sistema expresivo del constructivismo.

Un Shakespeare para el siglo XXI

Shakespeare ofrece un producto tan complejo, con tantas facetas de forma y significado que resulta actual en los tiempos actuales. Brinda formas caleidoscópicas en un mismo prisma en el que de esa totalidad emerge un significado final. Posee una capacidad única de conducir una línea narrativa, hacer disfrutar de los hechos y sorprender con la alternancia de la prosa y el verso. Nos permite una relectura inquietante cuando su aparente precisión se esfuma y emerge esa extraña ambigüedad oculta tras la aparente ingenuidad de la discordancia que mezcla los elementos contrarios. Representa “la compleja, contradictoria y desconcertante condición del ser humano mediante un idioma que es sagrado, cómico y tosco, a la vez”³. A la vez, salta libremente del mundo de la acción al de las emociones interiores de la existencia psíquica, y expone caracteres y estados de conciencia que producen identificación emotiva en el espectador.

El texto funciona como un todo que se mueve entre la interrogación y la respuesta. Desconcierta por la articulación de un lenguaje elevado con converso y ritmo que inesperadamente se rompe y pasa a la palabra cotidiana de la prosa del lenguaje popular y nos devuelve a la normalidad del mundo familiar. Ese dinamismo funciona con la alternancia de una estructura cinematográfica con la trama principal intercalada con la secundaria. Del escenario desnudo, el actor pasa del plano de la acción al de la psiquis, al tiempo que dichos planos se superponen⁴.

Shakespeare en Mendoza

En las representaciones de Shakespeare locales se detectan tres modalidades. La primera consiste en el abordaje de sus obras con una impronta institucional, por los costos de la producción. Sus textos se han ejecutado por el Elenco Universitario, en épocas de glorias pasadas, o como seminario final de la Facultad de Artes y Diseño, *Sueño de una noche de verano* dirigida por Guillermo Heras, con zancos y malabares.

La segunda se desarrolla, con Marcela Montero, en las prácticas escénicas de la Carrera de Artes del Espectáculo. Finalmente, en el teatro independiente aparecen, esporádicamente, unipersonales o versiones experimentales, con pocos personajes.

Víctor Arrojo, una poética de dirección

El magíster Víctor Arrojo, discípulo de Ravalle y Suárez, fundó el Elenco Cajarca y se desempeña como actor, docente investigador, y director de teatro independiente. Su libro *¿El director es o se hace? Procedimientos para la dirección teatral* edición en Inteatro⁵. Son contados los autores argentinos capaces de proponer teorías y reflexiones sobre dirección teatral y él pertenece a esa minoría. Después de la lectura del claro e interesante ensayo pedagógico, rescataremos algunos de sus conceptos básicos que sustentan nuestro espectáculo shakesperiano.

3 Brook, Peter (1969). *El espacio vacío. Arte y Técnica del teatro*. Barcelona: Península, p.134.

4 Cf. Brook, Peter, op.cit. p. 125-128.

5 Plantea la didáctica del PATEA (Procedimientos de Animación Teatral). Su objetivo consiste en registrar el estado actual de una experiencia de aprendizaje personal y colectiva en el ámbito de la formación de directores de teatro, partiendo del supuesto que la reflexión teórica genera cambios en la praxis, tanto como la praxis genera y replantea la teoría, con el deseo siempre de continuar aprendiendo.

Primero, la concepción de la *teatralidad* responde a “un acontecimiento poetizante de los cuerpos en un tiempo y en un espacio”⁶. Un espacio paralelo, donde realidad y ficción se conjugan en la creación de otro mundo que genera el primer contacto con la teatralidad en el espectador.

Segundo, se refiere a los términos *poética* y *dramaturgia de dirección* y *micro poética de la puesta*. Entiende como *poética de dirección* la manera particular en que cada creador se vincula y utiliza las técnicas y los materiales del texto como motivador vertebral de la puesta en escena. La dramaturgia de dirección consiste “en la intervención sobre un texto de autor a nivel fabular o de discurso, en función de concretizar en su montaje desde una visión particular”⁷. Se refiere a la disposición de los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico de acuerdo a una particular temporalidad. También, alude al concepto de *micro poética de la puesta* en la medida del crecimiento cualitativo de una producción que supera una dimensión artesanal y técnica y logra una dimensión artística con una mayor exploración simbólica hacia una apertura semántica.

Tercero, como le interesa *la curva de atención del público* reflexiona y propone variadas estrategias sobre la recepción y la captación de la voluntad del espectador.

Cuarto, *la construcción de sentido de una puesta* se realiza a través de un proceso dialéctico en el tratamiento y desarrollo expresivo de un texto que articula y equilibra los ejes del espacio, el tiempo, la palabra y los cuerpos.

Quinto, en el campo de las habilidades considera como insumos expresivos a la danza, la acrobacia, el canto, la ejecución de un instrumento y expresiones o comportamientos físicos de calidad extra-cotidiana. Repara en las imitaciones, producción de sonidos y capacidades motrices que forman el espacio personal y particular que nos diferencia de otras disciplinas artísticas.

Sexto, trabaja con la formulación los *perceptos* o consignas resultantes de conjuntos de percepciones y sensaciones. Estas construcciones incluyen tanto imágenes, sensaciones de nuestras percepciones como conceptos, juicios y pre-juicios sobre los objetos, las personas y los hechos.

Séptimo, otro concepto clave reside en *la necesidad de condensación y de la medida* tanto en la dramaturgia textual, con excesos de repeticiones de situaciones, de descripciones innecesarias del relato, como la dilatación y falta de particularización desde la acción y el espacio presentes en la partitura escénica. Esta tarea se dificulta si no hay una mirada técnica, desde una distancia sobre el proceso y el material⁸.

La ausencia de condensación atenta contra la teatralidad. Sin embargo, el corte no se realiza solo desde una perspectiva espectacular sino de un análisis de la estructura narrativa para no cambiar el significado.

Características generales de la puesta en escena

Volvamos a nuestra puesta. El director plasmó una representación constructivista y teatralista, con procedimientos meyerholdianos.⁹ Cabe preguntarse cómo aplicó el método de la Biomecánica o Biotécnica aparecido en Rusia, en 1907. Su trabajo se sustentó en el movimiento físico como base principal del actor para crear nuevas formas plásticas y visuales con toques de acrobacia. Además, no se separó la escena y la

⁶ Arrojo, Víctor, *¿El director es o se hace? Procedimientos para la dirección teatral* en prensa, Buenos Aires: Inteatro, 2013.

⁷ Cf. Arrojo, op. cit., p.50.

⁸ “Debemos transitar y dejar transitar al actor y a la situación desde el derroche y el exceso en el proceso de producción hacia la economía, el ajuste y el ritmo para la enunciación. Descubrir la medida es el juego específico del ensayo. Arrojo, op. cit., p.86.

⁹ Este director transgresor se desprende de Stanislavski en pos de un teatro teatral, valga la redundancia, porque piensa que el naturalismo lo ha traicionado. Además le debemos conceptualizaciones del término grotesco, el recurso de la inserción de los actores entre el público y la continuidad espacial, sin separación entre los espacios de la escena y la sala. Tolmacheva, Galina (1946). *Creadores del teatro moderno*. Buenos Aires: Centurión, p. 250.

sala. Más bien, hubo una continuidad espacial que produjo mayor proximidad con el espectador.

Meyerhold ya había realizado una revisión de los clásicos plena de humorismo, de alegría, de golpes de efecto causados por trucos, movimientos y posturas inesperadas y sorprendentes “en las que aplicaba el principio de composición Sus planteos escenográficos son inolvidables. El escenario vacío se llena de aparatos, escaleras portátiles, toboganes.¹⁰⁷”

Este Shakespeare a la mendocina se caracterizó por la condensación de la acción y el ritmo ofrecido en la fluidez de las historias paralelas y la preponderancia de los sirvientes. Se aplicó la continuidad y el quiebre de la energía y se realizaron ensayos continuados y sin cortes. Asimismo, se jerarquizaron las cuidadas interpretaciones actorales con los efectos de la música, escenografía, vestuarios de época, utilería y planteos lumínicos adecuados. Se produjo una síntesis de códigos dancísticos, musicales, corporales, lingüísticos, audiovisuales y plásticos. En la puesta, la presencia de los actores y bailarines denotaba un adiestramiento físico y vocal, y un sentido de lo teatral aplicado en el manejo del tiempo y el espacio. Las miradas y los aplausos del público respondieron a las divertidas estrategias corporales de los intérpretes.

Escenografía, utilería y vestuario

La escenografía se constituyó en el eje escénico, ya que se definió a partir de ella una calidad de movimiento y de ajuste de la acción que particularizó este trabajo. El dispositivo escénico constructivista se construyó con estructuras metálicas, con una visión más actual de la plástica teatral. Mediante dos escaleras móviles que se separan o se juntan se crearon los ambientes de la taberna, la casa de Page y el bosque. El armado y desarmado estuvo a cargo del ballet, con una agilidad y una coreografía sorprendentes. Además, la utilería se resolvió con sillones con ruedas corredizas, un biombo transparente para la proyección de sombras de una pareja y un tobogán.

El diseño de estos procedimientos particulares a partir de las condiciones espaciales determinó fuertemente las estrategias del discurso espectacular.

Un vestuario clásico, de época, se conjugó con la acción y se rompió la cuarta pared.

Dirección de actores y desarrollo de la acción

La dirección de actores se basó en un sistema de interpretación codificado que acentuó la gestualidad, la mímica y la alteración de la velocidad en secuencias de acciones. Se observaron los cortes, las encadenamientos rápidos y las modulaciones de los movimientos corporales como disputas y corridas con golpes de escoba, las peleas de espadachines, los simulacros del galope a caballo, los movimientos de personajes en clave de marionetas, el ingreso sorpresivo por la sala actuando entre el público, los bailes, las tumbas de carnero, las piruetas colgados de la escenografía, la entrada del “rey de las barrigas” bailoteando con su abultada panza, las cachetadas y la mímica con espadas entre criados, y los falsos maullidos de gato. El movimiento coreográfico pautado entre actores y bailarines generó un novedoso espacio de teatralidad.

El argumento se desarrolló a partir del texto de Arrigo Boito. En instantes, el ballet arma la escenografía de una posada. Allí, aparece John Falstaff sellando con lacre dos sobres, cercado por Pistola. Inmediatamente, el Doctor Cajus los recrimina por un robo. El protagonista les reprende por no saber robar con gracia y, a la vez, monologa sobre sus virtudes personales y se burla del honor. Luego, utiliza a un paje de mensajero para enviar las cartas que lo salvarán de la ruina económica.

¹⁰ Tolmacheva, Galina (1946), op.cit, p.261.

Reiteradamente, se repite la coreografía con movimientos grupales para desarmar el espacio. Y en segundos, dos haces de luz delimitan el territorio femenino de la Señora de Ford y la Señora de Page y sus acompañantes. Sobre un escenario despojado, cada una con su silla y su sombrilla toman el té y leen las cartas de amor, exactamente iguales. Sus movimientos son circulares y se marca un paralelismo, mientras una habla, la otra permanece estática. Entretanto, las damas descubren la mentira y prometen una venganza terrible. Prontamente, se desarma la ambientación mínima y se arma la taberna. Mistress Quickly ingresa para proseguir con el engaño y urdir una cita.

El Sr. Ford con movimientos de marioneta estalla enojado por los celos, entrega una bolsa con dinero y decide intervenir en el asunto. Nuevamente, aparece la casa de los Ford con un biombo y un cesto de ropa sucia. “Dentro de poco empieza la función. ¡Preparamos la escena!” Dicen las comadres. Falstaff entra bailando, intenta seducir a Alice con carreras y caídas. Con el ingreso de Meg, el calamitoso fanfarrón se esconde tras el biombo y luego en la cesta, muy sofocado. Se escucha el ruido de un beso y al trasluz de un biombo se proyecta una pareja. Los hombres –Cajus, Bartolo y Pistola– irrumpen sorpresivamente por la sala del teatro para ayudar a Ford que se presenta arrollador como “un huracán”. Se producen carreras y la cesta es arrojada por la ventana, con maullidos de gato.

Pero, a pesar de los daños sufridos, la intriga se condimenta y, nuevamente, es tentado por Quickly a presentarse ataviado con dos grandes cuernos de ciervo, a las doce de la noche, en el parque iluminado. El telón baja y actúan adelante. Se ha preparado un deslumbrante e impactante momento visual. En el bosque, se produce la incorporación de la reina de las hadas con su corte y se rompe el clima con el grupo ataviado con disfraces fantásticos. Ante el supuesto triángulo amoroso, todos arremeten contra “barriga rechoncha”, lo golpean sin piedad hasta que se arrepiente y es levantado en una red hasta el techo. Se separan las escaleras del tobogán. Hacia el final explota la mascarada, se acelera la música y los juegos de iluminación privilegian la danza del Ballet.

En forma simultánea se supera el casamiento concertado entre Naneta y el viejo doctor Cajus. Mediante otra argucia termina casada con el joven Fenton, al que no ha perdido la oportunidad de besar en los momentos oportunos.

Finalmente, se arma la taberna del comienzo y los actores, actrices y bailarines festejan con un ¡Salud! Irrumpen los aplausos del público de pie.

En esta breve sinopsis Shakespeare combina los sentimientos de amor, odio, celos, lujuria, venganza, codicia, honor y soberbia, empañados por la carcajada.

El director ha captado al público con la alternancia entre el verso y la prosa para marcar diferencias de personajes y con la combinación de lo real y lo fantástico en el desarrollo del relato. Ese cambio de polaridad se potencia en las últimas escenas de la mascarada.

Podemos advertir una combinación de fábula en las series de acontecimientos y un determinado discurso por el modo en que se exponen los acontecimientos. Arrojo, con su poética particular, concibió una alterativa de discurso propio, desde la riqueza del relato y su estructuración.

El ballet de la UNCUYO tuvo su protagonismo en muchos momentos de esta puesta de la mano de Vilma Rúpolo¹¹.

11 Es docente de la UNCUYO, creadora del Grupo El árbol y dirigió varias vendimias con textos de Aristides Vargas. Desarrolla las Jornadas de las Nuevas Tendencias y es la pionera de la Danza Teatro desde 1998. Cumple una tarea en la escena local que consiste en aportar un apoyo coreográfico como medio de expresión y no como fin en sí mismo. Su entrenamiento corporal aporta seguridad, rigor, conocimiento y autodomínio. En los espectáculos ha cuidado la amplificación del gesto, la precisión en las acciones, la reiteración, el ritmo y el uso continuo o quebrado de la energía.

La importancia del ritmo en el espectáculo

En esta puesta la condensación sirvió como estrategia para control del mismo ritmo en el análisis activo del texto en relación con los cuerpos y el espacio. El *percepto técnico* propuso articular el dispositivo escénico con el juego teatral y vincularlos al ritmo como principio estructurador y prioridad para el director y condición para el actor. Se fue construyendo en el proceso y con la presencia de la escenografía definió la materialidad de la puesta.

En el análisis textual, estudió la *medida* del relato escénico y evitó dilataciones en pos de la recepción. El mayor desafío del trabajo consistió en lograr una articulación rítmica en la resolución escénica que abarcaba la concepción de los espacios, los movimientos, las poéticas de interpretación y la coordinación de un todo en la resolución espectacular.

Utilizó el recurso de la medida y del ritmo vinculado directamente a la operación técnica de *polarizar* los signos de los códigos teatrales. Lo realizó con la variación y combinación de cargas (volumen expresivo) y el movimiento de los códigos de diferente naturaleza proyectados en el tiempo y el espacio. Trabajó en forma equilibrada el cuerpo del actor, el discurso textual, la materialidad y el espacio semiotizados¹².

Este procedimiento generó esa simetría shakesperiana en la percepción que favoreció la concentración y la continuidad de atención sobre la puesta en escena.

Conclusiones

La organización de los códigos teatrales de *Las alegres comadres* en la escenografía, los procesos y las técnicas propias del montaje demuestra la poética de dirección de Víctor Arrojo. Se adueñó del texto de Shakespeare, lo imaginó y lo rehizo según su concepción personal, con rasgos del constructivismo.

En la lectura de su ensayo *¿El director es o se hace?* descubrimos las reflexiones sobre el ensamblaje como instancia creativa y la justificación sobre características del espectáculo, a partir del texto operístico de Arrigo Boito.

En esta oportunidad trabajó con procedimientos de condensación y ritmo acelerado, propios de la comedia como principio estructurador. De la relación con el dispositivo escénico constructivista surgió la materialidad básica de la representación en el conjunto de los sistemas escénicos.

La dirección de actores se basó en un sistema de interpretación codificado en el que acentuó la gestualidad y la mímica. En esa tarea, privilegió dos ejes de trabajo: la puesta escénica y la dirección de actores. Desplegó un método ecléctico que fusionó técnicas stanislavskianas, complementadas por el trabajo expresivo meyhaldiano. Se interesó por las novedades en la utilización de signos en el espectáculo y la implementación de nuevos recursos sin descuidar el texto.

Cabe destacar el enlace original entre actores y bailarines que además de actuar y bailar resolvieron la escenografía, con una agilidad sorprendente. El público reconoció el acertado manejo rítmico mechado con escenas coreográficas de lucimiento y aplaudió sin cesar a una puesta memorable por el encuentro inesperado entre teatro y ballet, por el ritmo y la escenografía.

¹² Para Víctor Arrojo, cuando hay una dilatación, la palabra aparece. Lo hace devaluada en su potencial, sólo subraya y se hace redundante, aparece el riesgo de contar dos veces lo mismo. Sucede a la inversa, la palabra comunica y el cuerpo entra también devaluado a subrayar a ilustrar, a sobreactuar, se produce una arritmia que si no opera como recurso, es ruido y dispersión.



Marcelo Lacerna, Guillermo Troncoso, Marcela Montero, Daniel Posada y Sandra Viggiani en el Teatro Independencia



Las comediantes despiertan la risa



Víctor Arrojo y elenco



Escenografía constructivista de «Las Alegres Comadres de Shakespeare»

Bibliografía

- ARROJO, Víctor (2013). *¿El director es o se hace? Procedimientos para la dirección teatral?*, Buenos Aires: Inteatro.
- BROOK, Peter (1996). *El espacio vacío*, Barcelona: Península.
- DUBATTI, Jorge (Comp.) (1996). *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I*, Buenos Aires: Atuel.
- FOIX, Marita (2008). *Peter Brook. Teatro sagrado y teatro inmediato*. Buenos Aires: Atuel.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela (2000). Mendoza. La tradición, la militancia y las búsquedas, en *Teatro argentino. Escenas Interiores*, H. Tahan (Comp.), Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro/ Artes del Sur.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela (2007). *Historia del teatro en Mendoza. Segunda y Tercera Modernidad Teatral*, en *Historia de teatro argentino en las provincias*, Vol. II, Buenos Aires: Galerna, Inteatro.
- TOLMACHEVA, Galina (1946). *Creadores del Teatro Moderno*, Buenos Aires: Centurión
- PAVIS, Patrice (1980). *Diccionario de Teatro*, Barcelona: Editorial Paidós.
- SHAKESPEARE, William (2003). *Obras Completas*, Madrid: Santillana.

Graciela González De Díaz Araujo

Licenciada en Literatura y Magíster en “Arte Latinoamericano” es investigadora y docente de las Carreras de Artes del Espectáculo, Facultad de Artes y Diseño en la UNCUYO. Ha sido Miembro del Consejo Asesor del Instituto Nacional del Teatro (2004 a 2006) y Presidenta del II Congreso Internacional de Teatro Comparado (2006). Sus últimas publicaciones: *Una mirada distanciada de las técnicas actorales de Bertolt Brecht; El fin de los reclamos femeninos...legitimidad y polifonía de voces dramáticas argentinas, El actor del teatro indígena precolombino, Una fábrica recuperada con Ladrillos de Coraje. Experiencia de teatro comunitario mendocino, El actor del teatro militante de los '70 en Argentina y Latinoamérica. Semillas del teatro comunitario actual y La obra de Fernando Lorenzo, un hombre de Teatro.*