

# Concepciones escénicas de lo precario: metáforas para lidiar con la extrañeza de un mundo complejo

*Theatrical conceptions of precarity: metaphors for dealing with the strangeness of a complex world*

## Carla Pessolano

Universidad Nacional de las Artes  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires,  
Argentina

[carlapessolano@hotmail.com](mailto:carlapessolano@hotmail.com)

<http://orcid.org/0000-0001-9650-7217>

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/527186555/sa1estit1>

## Resumen

Dentro del campo teatral de Buenos Aires hemos visto que, de modo insistente, la metáfora se cuela en los decires de creadoras y creadores escénicos delineando concepciones escénicas peculiares, pero también trazando zonas poéticas de coincidencia. Esto significa que aquellos cruces que no se dan por medio de la convivencia en el trabajo se dan, en estos casos, por medio de un lenguaje en común. Ante la detección de estas recurrencias que surgen de la escena, pasan por el lenguaje y vuelven a la escena, la posibilidad de construir una política de conservación de las palabras se vuelve cuando menos tentadora. Ese posible inventario de términos evanescentes podría dar cuenta de la red que configura un entretrejido lexical que refiere tanto a una constelación de creadoras y creadores en diálogo —real o virtual— como a concepciones de actuación específicas y situadas. ¿Pero qué interés tendría inventariar lo precario del decir que circula por lo escénico? Pensamos que, sin que ese sea su fin último, cada tanto aquellas categorías que atraviesan las escenas funcionan como recursos de uso inmediato pero, al mismo tiempo, se encuentran abonando en trazados poéticos que perduran a través del tiempo y distinguen característicos modos del hacer local.

## Palabras clave

Metáfora, escena, praxis escénica, actuación, dirección

**Abstract**

Within the theatrical landscape of Buenos Aires, we have consistently observed how metaphor seeps into the expressions of theatrical creators, shaping distinctive scenic conceptions and delineating poetic areas of convergence. This suggests that the intersections not achieved through collaborative work are, in these instances, realized through a shared language. Upon detecting these recurrences emerging from the stage, traversing language, and returning to the stage, the possibility of constructing a policy for conserving these words becomes, at the very least, tempting. Such a potential inventory of evanescent terms could account for the network that forms a lexical tapestry referring to a constellation of creators engaged in dialogue—whether real or virtual—as well as specific and situated performance concepts. But what interest lies in inventorying the precariousness of the expressions circulating within the theatrical realm? We contend that, although not their ultimate purpose, these categories that permeate the scenes function as immediate-use resources while simultaneously enriching enduring poetic trajectories, distinguishing characteristic local methods of creation.

**Key words**

Metaphor, scene, theatrical praxis, performance, stage direction

La producción de “nuevos modos relacionales” para la creación escénica (Garrote, 2015, p. 37), la idea de “cuerpo de actuación como catalizador” (Cappa, 2015, p. 18), las “fuerzas invisibles de la actuación” (Onetto, 2021), la “potencia” como “escena total” (Boris, 2020, comunicación personal) en un espacio-tiempo teatral, la actuación como “fuerza ausente” (Audivert, 2019, p. 22), el trabajo sobre el “carácter tallado del actor” (Ure, 2003), el actuar como un “pasaje de intensidades” (Pavlovsky, 2001) la idea de la “actuación-vampiro” (Couceyro y Sestua, 2022, p. 5) son algunos de los muchos modos en que creadoras y creadores escénicos se valen del sentido figurado para nombrar sus prácticas.

Indudablemente, al interior de esas prácticas conviven descripciones técnicas y materiales concretas con terminologías abstractas, efímeras e inesperadas. En esta paradoja parece instalarse tanto la incapacidad del lenguaje como su potencia. Si bien el lenguaje corriente<sup>1</sup> es incapaz de llegar a enunciar aquello que tiene una materialidad tan específica que escapa a lo descriptible, por medio del sentido figurado, logra convocar una serie de imágenes oblicuas pero pertinentes que condensan ideas muy complejas sobre esa especificidad de las prácticas. Dentro del campo teatral de Buenos Aires, en muchos casos, ese sentido figurado se cuela en los decires de creadoras y creadores escénicos delineando concepciones escénicas peculiares, pero también trazando zonas poéticas de coincidencia (es decir que aquellas uniones que no se dan por medio de la convivencia en el trabajo se dan, en estos casos, por medio de un lenguaje en común). Ante la detección de estas recurrencias que surgen de la escena, pasan por el lenguaje y vuelven a la escena, la posibilidad de construir una política de conservación de las palabras se vuelve cuando menos tentador. Ese posible inventario de términos evanescentes podría dar cuenta de la red que configura un entretejido lexical que refiere tanto a una constelación de artistas en diálogo como a concepciones de actuación específicas y situadas. ¿Pero qué interés tendría inventariar lo precario? Pensamos que, sin que ese sea su fin último, cada tanto aquellas categorías que atraviesan las escenas funcionan como recursos de uso inmediato que,

---

1 Al relevar algunos términos utilizados para nombrar las praxis notamos que estos podrían ser estudiados y distinguidos (entre sí) a partir de su capacidad performativa, es decir, su capacidad de accionar sobre la propia materialidad de la escena. En esta dirección es que me he permitido tomar algunos lineamientos derivados de la llamada “filosofía del lenguaje ordinario” de John L. Austin (1990) para pensar en el uso de términos recurrentes en las praxis escénicas. Potencialmente, la teoría austiniana permitiría buscar términos de uso corriente que frecuentan las praxis de creación de artistas con diversas perspectivas escénicas. Por otra parte, su distinción entre enunciado constataivo y enunciado realizativo podría ser significativa para intentar descubar si estos constructos conceptuales son útiles para dar cuenta de la distinción entre aquellas palabras que sirven para hablar de las praxis en contraposición a las que se usan para provocar un efecto específico y transitorio sobre los cuerpos de actuación que las determinan.

al mismo tiempo, abonan en trazados poéticos que perduran a través del tiempo distinguiendo característicos modos del hacer local.

En el tránsito investigativo que hemos llevado adelante hasta el momento,<sup>2</sup> al buscar organizarlas se ha comprobado que la principal recurrencia terminológica de esas concepciones son las metáforas. Por esta razón, en el estudio que llevo adelante tomo esa figura retórica como puerta de entrada para intentar acercarme a las concepciones de escena y de mundo que condensan las y los creadores al interior de las prácticas. Esta coincidencia lexical se impone no únicamente como recurso metarreflexivo, sino que parece imponerse también como un modo de pensar las prácticas que impacta en su propio interior. Esto se da especialmente en el caso de un grupo de creadoras y creadores que podríamos localizar dentro del campo teatral como pertenecientes a la constelación de resistencia.<sup>3</sup>

Deteniéndonos brevemente en este punto cabe destacar que al relevar las diversas modalidades discursivas desde las cuales el grupo de creadoras y creadores de resistencia describe las prácticas escénicas, he tomado como referencia las prácticas de actuación en diversos espacios que dialogan con esa actividad puntual. En algunos casos, esto arrojó ciertas coincidencias en las concepciones de teatro para pensar las praxis de la escena. Sin embargo, esas concepciones que presentan afinidades no impactan necesariamente en la producción de campos poéticos parecidos: algunas de estas y estos creadores tienen una impronta más apoyada en lo literario, otros se ocupan de lo que podría definirse como lo social, otros trabajan priorizando lo vincular, y estos vectores de entrada resultan definitorios de las líneas estéticas que los distinguen. Por otra parte, estas coincidencias tienen la particularidad de tolerar una

---

2 Para esta investigación quise ocuparme de pensar acerca de los modos en que la transmisión de reflexiones por parte de artistas escénicos se legitima tanto en los circuitos pedagógicos teatrales como también en los circuitos de reflexión teórica. Al hacerlo, he partido de la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de esta, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística.

3 Tomando como base una serie de conceptualizaciones previas (Pellettieri, 1998; Rodríguez, 2000), he definido a la resistencia como un tipo de práctica escénica en el que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica, sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, como práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director o directora. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido que escribe y reescribe en el espacio, en el marco de la prueba eterna que configura el ensayo.

lectura diacrónica ya que, al establecer las líneas que conforman esas redes lexicales, encontramos dichos de otras épocas que son recuperados como concepciones en reposo que se activan ante la necesidad de provocar un estímulo específico sobre los cuerpos de actuación hoy. Tomando estas cuestiones como centro, entonces, uno de los vectores principales en que se instala la noción de resistencia es el que se ordena en torno al saber específico que producen las praxis. Desde esta perspectiva, el recorte propuesto por la idea de resistencia se ocupa de observar cómo y qué piensan los creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos.

Para lograr abordarlos, deberían considerarse los múltiples tipos de acuerdos que proliferan en la producción discursiva del campo de las praxis escénicas: aquellos términos que se distinguen como una norma fija apoyada en ciertas tradiciones, aquellos que se imponen al modo de tendencias emergentes y otros acuerdos que son casi imposibles de clasificar, pero que son imprescindibles para que las diferentes partes del equipo escénico se comuniquen, funcionando como requerimientos básicos para poder ensayar. Para distinguirlos y estudiarlos, he trabajado sobre los discursos de espesor (un tipo de discursividad específica que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y “localizada”) que se hallaban en diversos materiales textuales e incluso en la oralidad durante clases y ensayos.

Atendiendo a lo anterior, de modo resumido, sintetizamos que la resistencia en el teatro argentino se conforma principalmente sobre tres planos:

1. como un tipo de creación que concibe al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena; produciendo un tipo de accionar capaz de intervenir sobre los modos de existencia desde su capacidad de ruptura con lo previo y desde la puesta en valor de la especificidad de una práctica, apoyada en lo artesanal y lo minoritario.
2. como una categoría que se localiza en el eje de la combinatoria entre cuerpo y reflexión. Como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Sus exponentes son creadoras y creadores que se constituyen como de resistencia por las características de sus prácticas, pero también por cómo piensan, definen y describen lo que hacen.
3. en el lenguaje que condensa el saber que producen las praxis. El recorte propuesto por la idea de resistencia, desde este enfoque, se ocupa de observar cómo y qué piensan las

y los creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos. La sistematización de estos permitiría observar que sus pensamientos escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo y de la clase.

Sin embargo, es sobre el tercero de estos planos que opera el trabajo que desarrollamos en torno a la metáfora. Pero para llegar a sistematizar estas cuestiones he trabajado previamente sobre la categoría de *discursos de espesor*,<sup>4</sup> que produce a lo largo de mi investigación doctoral. Para enunciarlo brevemente, estos serían discursos que tienen la potencialidad de reunir nodos de saber y sobre los cuales pueden delinearse redes de relaciones de creadoras y creadores en un territorio puntual. Como mencioné anteriormente, el recorte específico que tomo es el que se centra en los discursos de espesor en torno a las prácticas de actuación, especialmente en aquellas que configuren pensamiento acerca de esas prácticas como territorio de resistencia desde el cuerpo. Se ha comprobado, luego de procesar materiales escriturales de procedencias diversas, que tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad singular del teatro contemporáneo de Buenos Aires. Algunos de estos términos que se aglutinan en torno a las producciones discursivas de las redes de creadoras y creadores de resistencia son las ideas de “maleza”, “desmesura”, “un cuerpo formado por partes de otros cuerpos” y “monstruo de cuatro cabezas” que constituyen el eje de la producción del grupo de actrices Piel de lava (Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes); ciertas metáforas metarreflexivas de María Onetto, como las ideas de “traducción”, “trama”, “fragilidad” y, lo que ella llamaba, “hacer materia”, así como las metáforas de la cotidianeidad de la práctica, como ser sus ideas de “inmersión” o “humedad” con relación al entrenamiento previo al trabajo en la escena (ella refiere que el entrenamiento es lo único que “humedece zonas que habitualmente están secas”) o el “sucundum” y el “impacto” en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación; también ideas que se vuelven el mero idioma de una praxis, como son los conceptos de “campo imaginario” y de “cancha con niebla” de Bartís. Asimismo, ideas como la indagación

---

4 Llamamos discursos de espesor a una categoría que surge a partir de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las ciencias sociales en el cual se le dará un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. La intención del tipo de producción textual al que se accedería a partir de este abordaje se genera a partir de desentrañar los elementos que componen los materiales que se pretenden analizar y no frente a la imposición de un análisis abstracto específico al cual ese sujeto podría responder o no. Del mismo modo, dentro del campo disciplinar que nos convoca, reconocemos que el único modo de acceso a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular.

en torno a “nuevos modos relacionales” para la creación escénica de Andrea Garrote, la idea de “cuerpo de actuación como catalizador” de Bernardo Cappa o la “potencia” como “escena total” (acuñada por Sergio Boris), entre muchas otras.

Elena Oliveras (2021) afirma que “es propio de la metáfora permitirnos ver una cosa en otra (...) su presencia en el discurso no hace más que testimoniar la precariedad de la figuración literal” (p. 23). Esta idea se encuentra alineada con la teoría blumenbergiana sobre el mito cuando afirma que el sujeto, con el fin de superar la angustia que genera la *extrañeza sobre su medio* (Blumenberg, 2003b), necesita crear un *universo de símbolos* (Blumenberg, 2003b), que le haga inteligible su trato cotidiano con el mundo. Podríamos hipotetizar, a partir de esto, que en la recurrencia de metáforas que se implanta en los decires de creadoras y creadores del campo teatral de Buenos Aires cuando refieren a las praxis de actuación se imponen “modos teóricos” al decir de Anne Cauquelin (2012) y también una forma compartida de “habitar las complejidades del mundo”, tomando la expresión de Victoria Pérez Royo (en Canal Facultad de Artes, 2020).

En su libro *Las teorías del arte*, Cauquelin (2012) trabaja acerca de los efectos que tienen las teorías sobre las prácticas artísticas. Hace un recorrido por algunos de los escritos teóricos y tratados filosóficos sobre arte más emblemáticos y los articula con elementos que provienen de distintos planos de las prácticas mismas, incluso los materiales reflexivos producidos por las y los propios creadores. Estos elementos abonan a la idea de que toda producción estética se encuentra atravesada por una serie de saberes, conscientes o inconscientes, que impactan en su recepción.

Sin lugar a duda, la práctica escénica tiene sobrados recursos para nombrarse a sí misma. Aunque esto se da de manera discontinua y, por momentos, hasta errática. Esos conceptos, que no buscan imponerse por perennes sino por estacionales, se instalan bajo la forma de “modos” teóricos, al decir de Anne Cauquelin. Es decir, no se trata de teorías en sí mismas, no forman parte de métodos ni tratados, pero son capaces de establecer —en muchos casos incluso a pesar de sí— un contagio de potencias que deriva, ni más ni menos, en un lenguaje en común entre creadoras y creadores de un territorio. En el caso puntual de nuestra indagación, que se ocupa de los términos que utilizan las y los creadores para hablar de sus praxis de creación, si bien aceptamos que la batería de saberes que circulan sobre las praxis artísticas modelan su impacto, no nos ocupamos de la recepción sino de la producción (tanto de obra como de discursos). Acordamos, al hacerlo, con la definición elaborada por Cauquelin (2012) de “lo

teórico”, a la que refiere como “actividad que construye, transforma o modela su campo” (p. 6). Así es que cuando en la escena de Buenos Aires vemos aparecer pensamientos complejos manifiestos en términos corrientes que surgen del contacto —o del mero centro— de las praxis, no hay dudas de que se trata de “práctica[s] artística[s] que se nutren del ambiente teórico en que se desarrolla[n]” (p. 70). A estos ambientes teóricos se puede acceder por diversos medios: la indagación acerca de las lecturas que enhebran sus exponentes, por ejemplo, es uno de ellos, del cual nos estamos ocupando actualmente.

Agregado a esto, se ha comprobado que si les preguntamos a las y los creadores sobre quienes relevamos materiales lexicales si ellos consideran que hacen teoría, muy probablemente lo negarán, pero es evidente que en su sistema de producción de obra y discurso no dejan de desplegar aquello que Anne Cauquelin llama “un tejido cerrado de referencias cruzadas que vale como teoría” (p. 115). He aquí un espacio valioso de reflexión en torno a la práctica, justamente, porque es el que se presenta de modo inevitable (estos creadores no pueden escapar a barnizar esos textos de concepciones que se anclan en lo que conocen mejor, la escena). De hecho, estas creadoras y creadores son capaces de producir complejas categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. Es decir, son verdaderos intelectuales que se apoyan en la materia específica que les proporciona la escena.

Profundizando en las características que presentan aquellos discursos, podemos notar que en las prácticas encontramos dos momentos de pregnancia diferentes: a) en los cuerpos que transitan la experiencia de búsqueda que propician esas situaciones de cierta intimidad o fugacidad que son el ensayo y la clase; b) cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de las y los creadores, lo que después nos llega como un pensamiento específico que no parece sobrevivir por fuera de ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. También, siguiendo la distinción austiniana entre términos opacos (aquellos del lenguaje técnico de los filósofos que producen un “empantanamiento”) y otros más transparentes (los del lenguaje corriente), en los decires de las y los artistas escénicos que estudiamos se trata de localizar aquellas palabras que no parecen tener ninguna particularidad técnica, pero que son capaces de condensar pensamientos complejos que no podrían nunca distinguirse desde el exterior de esas praxis. Esto incluye, entre otras, la idea de “la creación artística como transformación de la materia”, de Alberto Ure (2003), la concepción de actuación vampírica de Analía Couceyro (2022) o la idea de Bernardo Cappa (2015) de “tráfico de emociones” respecto de la producción de actuación desde la singular utilización que hace el creador de los textos para sus creaciones.

Para concluir estas distinciones que vemos formularse en el campo escénico que estudiamos, volviendo a Cauquelin, podríamos tomar sus desarrollos entre las ideas de *rumor teórico* y *prácticas teorizadas*. La primera (rumor teórico) sería todo aquello que conforma los decires en torno a una práctica (incluye producciones teóricas, escriturarias desde diversos planos y abordajes); las prácticas teorizadas, en cambio, haría referencia al trabajo teórico producido por las y los artistas. Se trata de materialidades discursivas que tienen un efecto directo sobre lo que lee el espectador de esa experiencia estética pero que, a su vez, tienen un alto grado de imbricación en las prácticas. Para pensar en ambas categorías hemos detectado de gran utilidad, además de relevar los términos que usan los artistas en sus praxis y en sus registros de las praxis, ir a la búsqueda de las lecturas que parecen ser propulsoras de esas palabras. Si bien esta etapa de nuestra investigación se encuentra en una instancia primigenia, no hay dudas de que ir a relevar qué leen y cómo leen las y los artistas podría ser la clave de los modos en que elaboran sus concepciones de escena y de mundo, produciendo aquellos términos únicos que centralizan su pensamiento sobre las praxis.

Pares que se oponen, frontera movediza, equilibrio inestable: estos son algunos de los modos en que podemos pensar, siguiendo a Cauquelin, que se dan los cruces entre la teoría y la práctica escénica. Al intentar relocalizar esa red de elementos que proviene del mero centro de las praxis para tomarla como objeto de saber, nos enfrentamos, una y otra vez, a la convivencia entre lo nítido y lo borroso que contienen los decires que se entremezclan en el hacer. No obstante, emprender el armado de conexiones que se halla al interior de esa red da cuenta de la enorme capacidad que condensa la práctica de abrir problemas y habilitar cuestionamientos inexistentes por fuera de toda materia específica.

Al ir al rescate de las constelaciones metafóricas producidas por las y los creadores de resistencia del teatro porteño actual hemos podido delinear ciertos nodos de saber a partir de los cuales se puede pensar específicamente el trabajo escénico, incluyendo los procesos de creación y el trabajo docente en los que esas materialidades discursivas se producen y difunden. Esto permite ir a la pesquisa de un tipo de “lenguaje provisorio” (Boris, 2020, comunicación personal) que circula en clases y ensayos. Para encarar esa parte del trabajo he propuesto una lectura sobre las reflexiones de las y los artistas a la manera de una gramática no tipificada que da cuenta de una serie de saberes que, si bien no se explicitan, resultan centrales. Durante este lapso de mi investigación he intentado ocuparme de ver cómo ese lenguaje singular se ubica en zonas poco iluminadas de lo escénico como son el ensayo y la clase. De hecho, he observado que cuando Ricardo Bartís (2003) habla del espacio de la clase como un lugar en que

se instala una “discusión de orden estético”, y luego, cuando postula al ensayo como “creación de lenguaje”, permite pensar en esas situaciones de encuentro fugaz como el constructo en que el campo teatral produce una especie de gramática singular. Asimismo, cuando Alberto Ure (2003) dice concebir al ensayo como un “espacio de cambio social” pareciera notar que esa gramática es capaz de sobrepasar esas zonas transitorias para llegar a definir concepciones escénicas que distinguen posiciones diversas en las poéticas del campo. La particularidad de esas concepciones —que han dejado ciertas trazas documentales pero se transmiten principalmente por vía oral durante clases y ensayos— es que en muchos casos apelan al sentido figurado. Esto me ha permitido, hasta el momento, detectar dos cuestiones fundamentales: por un lado se ha confirmado que las y los creadores de resistencia trabajan intercaladamente sobre dos tipos de metáforas (aquellas de orden más metarreflexivo y otras que tienen una impronta efímera cuyo fin principal es activar algo en los cuerpos de actuación); en segundo término, se ha visto que hay coincidencias en el uso de ciertas metáforas (de modo no idéntico pero similar) con lo cual también puede pensarse en la configuración de redes invisibles pero innegables que ligan esos términos.

Por cuestiones de espacio no desarrollaremos en mayor profundidad los lineamientos específicos de la metaforología blumenberguiana, pero cabe destacar su idea de que “el lenguaje se encuentra detrás de nuestra visión del mundo” (Blumenberg, 2003a, p. 105). Esto pone en perspectiva la existencia de una “textualidad cifrada” o una “escritura secreta” que da cuenta, más que de una verdad desnuda, de una concepción singular que propone microsistemas teóricos que se implantan como redes del decir y del hacer dentro de diversas praxis específicas, en este caso, las de la escena.

## Bibliografía

- Audivert, P. (2019). *El piedrazo en el espejo*. Buenos Aires: Libretto.
- Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Blumenberg, H. (2003a). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Blumenberg, H. (2003b). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- Canal Facultad de Artes, Universidad de Chile (2020, 22 de junio). *Diálogos sobre creación e investigación artística. Conversación con Victoria Pérez Royo* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dsUs-g1a9XM>.
- Cappa, B. (2015). Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas. En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Couceyro, A. y Sestua, V. (2022). *La Edad Justa*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escenicas.
- Garrote, A. (2015). Se puede ver el cristal roto. En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Oliveras, E. (2021). *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.
- Onetto, M. (2021). Notas del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro. Taller de actuación con María Onetto [material inédito].
- Pellettieri, O. (Dir.) (1998). El teatro de resistencia. El caso de *Postales argentinas*. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (pp. 487-498). Buenos Aires: Galerna.

Pavlovsky, E. (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*. Buenos Aires: EUDEBA.

Rodríguez, M. (2000). La puesta en escena emergente y su futuro. En *Teatro Argentino del 2000* (pp. 115-128). Buenos Aires: Galerna.

Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Norma.

---

**Cómo citar este artículo:**

Pessolano, C. (2024). Concepciones escénicas de lo precario: metáforas para lidiar con la extrañeza de un mundo complejo. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45520>