

De hipócritas a cínicos: *Hedda Gabler*, un enigma que se reescribe

Liliana B. López (UNA)

RESUMEN

Este trabajo intentará responder por el sentido de las reposiciones de los clásicos poniendo el foco en uno de los personajes más revisitados en la escena argentina: Hedda Gabler, de Henrik Ibsen. Controvertida desde su estreno, la pieza homónima sigue produciendo significancia tanto desde la producción como de la recepción. Como evidencia de su complejidad, ambigüedad y polisemia, ha generado un diálogo productivo al ritmo de cada contexto en estrecha relación con los discursos circundantes, a saber: el psicoanálisis, el feminismo, la sociología y hasta la metateatralidad. Intentaré dar cuenta de algunas de las más recientes reescrituras para observar cuál Hedda nos interpela hoy y cómo refleja los cambios en los vínculos a los que estamos asistiendo.

PALABRAS CLAVE

Reescritura dramática, personaje, Hedda Gabler, Henrik Ibsen

ABSTRACT

This essay will try to answer the question of the meaning of rewritings of classics by focusing on one of the most revisited characters on the Argentine stage: Henrik Ibsen's Hedda Gabler. Controversial since its premiere, the eponymous play continues to generate significance both in its production and reception. As evidence of its complexity, ambiguity, and polysemy, it has generated a productive dialogue at the pace of each context, intricately connected to surrounding discourses, namely: psychoanalysis, feminism, sociology, and even meta theatricality. I will try to account for some of the most recent rewritings to see which Hedda speaks to us today and how it reflects the changes in relationships we are seeing.

KEYWORDS

Dramatic rewriting, character, Hedda Gabler, Henrik Ibsen

Introducción

Publicada en 1890 y con innumerables estrenos a partir del año siguiente - Alemania, Francia, Suecia, Copenhague, Cristianía, Oslo, Austria, Holanda, Italia, Portugal, Hungría, Rusia, Estados Unidos -, *Hedda Gabler* se situó en los bordes del realismo y del naturalismo teatrales. Las repercusiones inmediatas alcanzaron el nivel del escándalo, superando al de *Casa de muñecas* en 1879 y parangonándose a los estrenos de las piezas de su coetáneo August Strindberg.

Sin embargo, la primera recepción positiva provino de un movimiento emergente: el feminismo, aún contra la posición declarada del propio autor. Esta lectura continúa expresándose esporádicamente hasta el presente, como veremos más adelante.

La segunda apropiación provino del -entonces también emergente- discurso del psicoanálisis. Desde Sigmund Freud hasta Jacques Lacan, pasando por Ernest Jones y otros fundadores y referentes de la disciplina han utilizado personajes literarios y teatrales para tipificar a partir de su conducta y lenguaje innumerables patologías. Seguramente Edipo y Hamlet son los personajes teatrales que pueden definirse como faros en cuanto esta utilización y sobre los que más se ha reflexionado, pero Hedda Gabler también ha sido objeto de estudio, tal como veremos en el caso de un referente del incipiente psicoanálisis local, José Ingenieros.

Desde la específica esfera teatral, daremos cuenta de puestas en escena para las que esta pieza ha sido convocante como material para hablar del teatro mismo, en otras palabras, para explorar la metateatralidad.

Por último, observaremos las lecturas de matriz antropológica y/o sociológica que pueden echar luz sobre el contexto de clase social del personaje, como espejo del mundo del espectador y sobre el que arroja algún tipo de crítica.

Condensaremos el análisis en cinco adaptaciones, versiones y reescrituras de los últimos años, desde 2009 hasta la actualidad, a saber: de Daniel Veronese (*Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, 2009/2011), de Ciro Zorzoli (*Estado de ira*, 2010/2015), de Ricardo Bartís (*Hambre y amor*, 2016/2017), de Diego Manso (*Kinderbuch*, 2018/ 2019) y de Lisandro Fiks (*Hedda García Blaquier*, 2024/2025)[\[1\]](#)

Feminismos

El virago, la mujer con esperma
es la que tiene la lengua espumosa.
No hay padre, sin esposo, sin hijos, voy siempre llorando.
No hay cuerpo, no hay vientre, no hay senos, sólo lengua.

Hélène Cixous, *La risa de la Medusa*.

No es un hecho menor que Hedda Gabler fue y sigue siendo un personaje creado, recreado y hablado por hombres, desde su concepción en la obra homónima de Henrik Ibsen y en las innumerables reescrituras contemporáneas. Más allá de la interpretación actoral, en el caso de las puestas en escena argentinas, vemos que en todos los casos se trata de directores.

Creo que es lícito preguntarse por las razones de esta elección, ya que es una pieza que no ha sido bien considerada por su factura dramática como por el personaje. Desde su estreno, Hedda sigue siendo un enigma por resolver y a modo de módica hipótesis, considero que cada puesta en escena intenta dar una respuesta al interrogante que plantea el personaje, casi con independencia del texto dramático.

En su célebre *Apuntes sobre Shakespeare* (1969), Jan Kott planteaba que existen personajes literarios o teatrales que poseen autonomía respecto del texto en el que se inscriben y ejemplifica con Don Quijote y Hamlet, entre otros. Quizás Hedda Gabler podría sumarse a esta categoría, por varias razones. Entre ellas, las dramaturgicas: Hedda, sin duda, es el personaje-sujeto de la acción, la fuente de los conflictos y la ejecutora de su propia salida cuando resulta acorralada.

Pero todo ello no sería una razón suficiente si no fuera porque, además, es mujer. Este estatuto doble -mujer y artífice del conflicto dramático- no solían ir de la mano y probablemente, sumado al antecedente de Nora en *Casa de muñecas* (1879) derivó en la atención de los grupos feministas. Que las protestas en contrario de Ibsen no fueron tenidas en cuenta suma al argumento de la autonomía del personaje, también respecto del autor. Que Hedda tuviera rasgos y actitudes "masculinas" no fue un impedimento para que estas lecturas se sostengan a través del tiempo. O quizás suceda precisamente por esa ambigüedad de género que la caracteriza.

Tal como vemos, se trata de un personaje cuyo estatuto resulta casi *indecidable*, como diría Jacques Derrida. Fluctuante, pleno de contradicciones y hostil con un contexto en el que las mujeres no tenían prácticamente ningún poder de decisión. El entorno social ha cambiado, pero quizás no lo suficiente como para que el personaje no pueda volver a cobrar vida en la escena y a plantearnos nuevos y complejos interrogantes.

La reescritura de Diego Manso, *Kinderbuch*, se subtítulo "Un melodrama sobre algunos motivos de *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen". En un paratexto el autor indica que

Kinderbuch reúne algunos motivos de Hedda Gabler, de Henrik Ibsen: una correspondencia en el sentido de simetría y aproximación, nunca de versión. Mestizaje, al cabo. Todo texto, se tiene por verdad, es otro texto. Portamos un sampler en el cuerpo: somos acaso lo que nuestros muertos ya escribieron sobre nosotros. (Programa de mano)

En relación con la autonomía del personaje, esta reescritura aísla al personaje de Hedda. Aunque técnicamente es un unipersonal, es decir una pieza monologal, interpela dialógicamente a su padre, a su esposo, a sus vecinas, entre otros personajes ausentes de la escena en la brillante interpretación de Belén Blanco. Una vez más, se recurre al monólogo como forma dialógica e interactiva (Ubersfeld, 1996; Fobbio, 2009).

En alemán *Kinderbuch* significa "libro infantil", lo que también nos permite asociar con *Casa de muñecas* (*Puppenhaus*); en la misma línea, se menciona a la escritora española Gloria Fuertes (1917-1998), cuya obra en gran medida está dedicada al público infantil. No es la única referencia literaria: la protagonista, Germana Gauß, teje escarpines defectuosos de color amarillo patito, a semejanza de *Los poseídos entre lilas* de Alejandra Pizarnik, publicado en 1971. Comparte, también con ese texto, la atmósfera de horror ligada al territorio de la infancia.

Las acciones desplegadas en la escena, como el fumar embarazada, usar el sauna y practicar su pasatiempo preferido, el tiro al blanco, no le resultan suficientes para abolir el tedio. Como Hedda, Germana preferiría cazar: "¡Suelten perdices, nutrias, tatú carretas, perritos chihuahueros! ¡Lancen al aire abejorros, langostinos, medusas, surubies, que ninguno escapará a la precisión de mi balacera!" (2018, 10) [2]. Como vive en un *country*, debe conformarse con practicar en un polígono de tiro. Su gestualidad indica violencia contenida, impotencia, casi idéntica a la de Hedda en el texto homónimo: "Mientras, Hedda pasea de arriba a abajo, alza los brazos y cierra los puños." (1965, 1685), Germana, según la didascalía

Baja tres cambios. Se lleva una mano al cuello, del modo que usa quien quiere aliviar una tensión muscular. Con la otra sostiene la pistola al frente. Corre la silla y se sienta al escritorio. Apoya la pistola. Inhala profundamente y exhala. Apoya la punta de los dedos sobre el borde del escritorio, la espalda recta... (Se pone de pie. Va hacia el sillón, donde dejó el tejido. Lo toma. Lo evalúa.) Deformado como los demás. (Quita el escarpín de la aguja. Lo aprieta en un puño). (2018, 14)

El monólogo también tiene interlocutores múltiples e incluye voces ajenas. La heterogeneidad enunciativa presenta, sobre todo, los discursos del padre y del marido; el primero aparece en forma de mandatos:

Y que vos sos una mujer, hija mía, aunque sepas disparar las armas como un caudillo. Vos sos una mujer y los golpes dados por las mujeres se llaman braguetazo en la China y acá [...] a diferencia de las grandes cosas que pueden hacer los hombres. (2018, 13).

Más adelante aclara el significado de "braguetazo": "Nómbrese así al matrimonio que calcula su rendimiento..." (2018, 14) [3].

Germana pertenece a la clase más alta de la pirámide social, en lo económico y también porque pertenece al círculo del poder. La figura del coronel Gabler aquí es asimilada a la de un militar represor, encarcelado por delitos de lesa humanidad. Con su padre preso -y no muerto, como en la obra de Ibsen- Germana vive literalmente encerrada en el *country* junto a las esposas de otros funcionarios, en un futuro distópico. Fantasea con llegar en un tanque de guerra al sanatorio cuando llegue el momento de parir. Al igual que el marido de Nora en *Casa de muñecas*, el esposo se refiere a ella como "cascabelito", aunque la alegría no sería uno de sus estados más frecuentes. El tópico del *horror vacui* asociado a su entorno, presente en Ibsen, se replica en la pieza de Manso, y se reafirma en una de las pocas citas textuales: "Hay no sé qué marchito en el ambiente. A veces creo que sólo sirvo para aburrirme mortalmente." (2018, 15)

La lectura de esta reescritura desde un marco teórico feminista en la actualidad tendría poco para aportar, dado que los condicionantes han sociales han cambiado, aunque el resultado sea el mismo. Germana tuvo otras opciones, según su propio relato: eligió esa vida por comodidad, oportunismo y una buena dosis de cinismo.

Psicoanálisis

El monólogo expone la colonización de los cuerpos femeninos para hacerlos *actuary decir* lo que suponen inaccesible; no es casual que la dramaturgia de Ibsen coincide con los inicios del psicoanálisis, para quien la mujer era un misterio por develar. Lou Andreas Salomé, psicoanalista cercana al círculo de Sigmund Freud escribió sobre las figuras femeninas en el teatro de Ibsen. En el capítulo dedicado a Hedda Gabler afirmaba sobre el personaje que

No puede salir de esa cárcel estrecha, está condenada por su debilidad a seguir siendo la dócil Hedda, colmada de salvajes deseos, para quien "un destello de belleza involuntaria" es el "acto valeroso" que desborda el marco de las conveniencias y el tedio. (1892)

Hay quienes sostienen que Hedda mantiene numerosas analogías con Lou Andreas Salomé, pero no es la crítica biográfica la que nos interesa aquí. Aunque hubiera algunas similitudes, es interesante que la respuesta de la psicoanalista se atiene a un marco discursivo que pertenece a la disciplina.

En el ámbito local, José Ingenieros pronunció una conferencia en 1899 en el Centro de Estudiantes de Medicina titulada "La psicopatología en el arte". En ella, dedica un apartado a *Hedda Gabler*. Justificando la elección, afirmaba

Se ha dicho en su elogio que Ibsen ha construido los personajes descollantes de sus dramas teniendo presentes los resultados de las modernas investigaciones psicológicas. [...] Entre los grandes tipos ibsenianos ocupan lugar prominente las mujeres; en ellas, al revés de la pasada moda romántica, suelen hallarse encarnados sentimientos egotistas y antisociales circulados profusamente bajo la influencia de Stirner y de Nietzsche. Su tipo más acabado nos lo ofrece, sin duda, Hedda Gabler, personaje que siente y obra enfermizamente, aunque su lucidez mental es tan perfecta, tan lógica, que vive tiranizando y afligiendo a todas las personas que están obligadas a soportar su convivencia. (1957, 17)

A partir de este párrafo, Ingenieros analiza a Hedda Gabler como si fuera una persona en el mundo y no un personaje teatral, una operación factible debido, en buena medida por la adscripción al realismo/ naturalismo del texto dramático de Ibsen, una ficción con un alto grado de verosimilitud. Por otro lado, esta operación de apropiación de personajes teatrales para la configuración de psicopatías diversas ya era constitutiva del discurso psicoanalítico en plena formación.

Lejos de discutir la institución matrimonial, Ingenieros atribuye la personalidad y la conducta de Hedda Gabler a una enfermedad individual. Es evidente

que Ingenieros se previene de los cuestionamientos de los movimientos feministas que discutían el teatro de Ibsen y aún más, de August Strindberg, como en el siguiente fragmento de su análisis:

Algunos celebran en Hedda la "mujer fuerte", como si la superioridad femenina mereciera ser confundida con la inadaptabilidad moral; mujer fuerte es la que sabe amar más, la que es mejor compañera, la que es mejor madre, la que es mejor ciudadana, la que posee en más alto grado los sentimientos necesarios para aumentar la felicidad de los que la rodean, en el hogar y en la sociedad, pues de ello depende su propia dicha. (1957, 18)

Resulta revelador de las concepciones de la época sobre el carácter subalterno y transitivo de la condición de "felicidad" de la mujer expuesta en la consideración de Ingenieros. Las reescrituras contemporáneas muestran el desplazamiento del eje hacia la insatisfacción de mujeres en el ámbito doméstico y su resolución por medio de la palabra monológica -aunque contenga orientaciones dialógicas[4].

En estas reescrituras, la acción es reemplazada por la palabra; en todo caso, apela a la capacidad performativa del discurso, profuso y con un alto grado de focalización interna, que permite conocer hasta los pensamientos más íntimos de los personajes. Tal como plantea Helene Sixous en *La risa de la medusa*

Si la mujer siempre ha funcionado "en" el discurso del hombre, significante siempre referido al significante contrario que anula la energía específica, minimiza o ahoga los sonidos tan diferentes, ha llegado ya el momento de que disloque "en", de que lo haga estallar, le de vuelta y se apodere de él, que lo haga suyo, aprehendiéndolo, metiéndoselo en la boca, en la propia boca y que, con sus propios dientes le muerda la lengua, que se invente una lengua para adentrarse en él. (1995, 59)

Los monólogos analizados, reescrituras contemporáneas de clásicos, permiten la exhibición los mecanismos de control del orden patriarcal. No son simples actualizaciones de los cronotopos, sino que reversionan críticamente el control sobre los cuerpos a través del lenguaje horadado. El estudio de la destinación múltiple, el análisis de la heterogeneidad enunciativa y la interacción que proponen al espectador son algunos de los elementos que podemos utilizar para develar esos procedimientos textuales.

Metateatralidad

Distinto es el eje desde el cual tanto Daniel Veronese como Ciro Zorzoli reescribieron el texto dramático: la metateatralidad. La función del discurso que revisa sus propias condiciones de enunciación solapa cualquier abordaje por fuera de éste, subordinando las otras funciones.

En *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, Veronese estableció un diálogo con *Casa de muñecas*, cuya versión tituló *El desarrollo de la generación venidera* (2009), citando el libro que forma parte del conflicto en Hedda Gabler. Recordemos que se trata del manuscrito de la autoría de Loevgbord, sustraído por Jorge Tesman y quemado por Hedda en la chimenea.

Si bien no modificó lo sustancial del texto de Ibsen, lo situó en una escenografía teatral en la que los personajes actuaban, por momentos, como actores y no como personajes, intercalando menciones al carácter ilusorio del espacio, el mobiliario y los objetos, sino también porque la disposición escénica así los exponía. Las "paredes" ostentaban su estatuto de paneles, los electrodomésticos no funcionaban como tales y cuando Hedda intentaba "salir", evidenciaba la situación de encierro dentro de esa pequeña escenografía. Es decir, como un juego de cajas chinas, el personaje/actriz estaba atrapado en ese espacio liminal que denotaba su condición ficcional, deshaciendo la ilusión teatral mediante el quiebre intermitente del mecanismo de denegación.

En *Estado de ira*, Ciro Zorzoli planteaba un ensayo de la pieza de Ibsen en un teatro oficial. La actriz/ protagonista ingresaba a último momento a un dispositivo burocrático y con mucho humor que lo iba poniendo en crisis. Los ensayos eran parciales, tan mecánicos que podían confundirse de obra o interrumpirse abruptamente cuando el reloj indica la hora de almorzar. Los accesorios eran apenas aproximados y las situaciones develaban el escaso interés por generar significantes, solo se "cumplía el horario", con una mínima preparación ante el inminente estreno. La actriz (interpretada por Paola Barrientos) se identificaba con el personaje de Hedda al poseer un punto de vista único y disidente respecto del entorno, quedando en absoluta soledad.

La impronta realista del texto de Ibsen queda así desplazada en ambas experiencias, justamente al poner en cuestión el ilusionismo escénico. El teatro devela sus mecanismos y artilugios para la construir una verosimilitud que, a esta altura, resulta imposible. La fábula, los caracteres, la acción y los conflictos se revelan como categorías anacrónicas y discutibles para un espectador actual, aunque algunos de sus restos sobreviven entre el dispositivo ficcional[5].

La caída de la máscara

Otras reescrituras de Hedda Gabler ponen el acento en el contexto social opresivo e hipócrita del personaje, que sería su emergente.

La versión de Ricardo Barts, *Hambre y amor* proyecta el personaje hacia una figura mayor, el país. En palabras del director

"...como si Hedda fuera la Argentina: alguien que no parece particularmente inteligente, que no parece particularmente linda, ni particularmente nada, pero sin embargo está obligada por su nombre, por el lugar en el cual es colocada, a generar un estado de excepcionalidad, algo que la masacra." (2019)

Hay referencias escénicas que apuntalan esta lectura, como el cuadro con la imagen de Perón que sustituye al del padre en la versión de Ibsen. La versión pone el acento en la clase social en la que Hedda desea permanecer -tiene como referencia un pasado mejor- pero para lo que se demanda demasiado. Podría interpretarse a través de dos categorías teóricas como las de *orden de clase* y *orden de género*, formuladas por Elsa Drucaroff (2016), un dispositivo teórico cuyas dos caras se entrecruzan aquí fatalmente. Ser mujer e intentar a cualquier precio no descender de clase social resulta una aspiración que casi siempre termina mal. Si esta misma relación se transfiere al país, entre su situación periférica y el deseo de europeización o de pertenencia al primer mundo, la ironía trágica se presenta sin necesidad de forzar absolutamente nada.

En la reescritura más reciente, *Hedda García Blaquier*, de Lisandro Fiks, advertimos un cambio que responde al orden social en el que estamos inmersos y que Paula Sibilía (2024) sintetizó en la fórmula que da título a su última publicación: *Yo me lo merezco. De la vieja hipocresía a los nuevos cinismos*:

Si la moral burguesa era hipócrita por definición, aun cuando lo fuera de manera tácita, ingenua, o convenientemente disimulada bajo sus mejores intenciones, el mundo actual parece haber asumido desconcertantes tonos cínicos. Algo que se refleja en fenómenos perturbadores como la posverdad, los negacionismos científicos, las fake news, los trolls y los haters de internet. Ya no se finge respetar las reglas de juego, ni que se posee un talante del cual se carece; en cambio, la apuesta se redobra descaradamente para obtener lo que sea sin cuidar las formas ni preocuparse por los demás. (2024: 16-17)[6]

En esta versión Hedda Gabler se actualiza de manera despiadada y sin el velo de los buenos modales. Este personaje fascinante y aterrador, creado por Ibsen hace más de un siglo, aquí corre el velo de la hipocresía de un sector social para exponer sin subterfugios el cinismo dominante, lo que la acerca al espectador contemporáneo. La puesta en escena mantiene una tensión permanente entre lo dicho y lo que se maquina en la compleja mente de la protagonista, que se resiste a dejar de ser el centro de la vida social y sentimental de su entorno, hasta traspasar todo límite moral. Sin necesidad de modificar la fábula, es mediante el lenguaje verbal y gestual de todos los personajes donde se opera para construir esta visión de mundo de una clase social muy reconocible. El orden de clase nuevamente se impone frente a otros posibles dramáticos, tal como en la versión de Manso[7].

Si era notable que en la obra de Ibsen Hedda se apellidara como el padre y no tomara el apellido del esposo, tal como era costumbre en la época, aquí se llama Hedda García Blaquier. El doble apellido y la historicidad local del segundo nos introduce de lleno en el orden de clase, además de situarse en un espacio dramático y escénico en un barrio privado.

El recorrido a través de cinco versiones recientes de un texto dramático estrenado en el siglo XIX nos permite apreciar las diferentes focalizaciones de los directores mediante la operación de la reescritura dramática. En todos los casos, en mayor o menor medida, expresan una crítica social al presente del espectador o se vuelven hacia el propio código teatral en una indagación sobre las convenciones con un alto grado de experimentación. El enigma sobre el personaje sigue latiendo a pesar del tiempo transcurrido y precisamente por eso, es probable que siga siendo motivo de nuevas reescrituras, trascendiendo el contexto en el que se inserta. Junto a Ricardo III, son la encarnación de rasgos que -hasta ahora- se consideran negativos de acuerdo con un consenso sobre la humanidad en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Andreas-Salomé, Lou (1892) *Figuras femeninas en Henrik Ibsen*, traducción de Ana Useros en [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Hedda_Gabler,_de_Henrik_Ibsen_\(5324\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Hedda_Gabler,_de_Henrik_Ibsen_(5324).pdf) Recuperado el 27/6/2019.
- Barrancos, D. (2010) *Mujeres en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bartís, R. "Una mujer sumida en un mundo agobiante". Entrevista de Paula Sabatés, en *Página12*, 19/07/2019 <https://www.pagina12.com.ar/44844-una-mujer-sumida-en-un-mundo-agobiante>
- Butler, J. (2001) *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Cixous, H. (1995) *Larisa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- De Lauretis, T. "La tecnología del género", en revista *Mora*. N° 2, (noviembre 1996). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 6-34.
- Despentes, V. (2012) *Teoría King-Kong*. Buenos Aires: Editorial El Asunto
- Drucaroff, E. (2016) *Otro logos. Signos, discurso, política*. Buenos Aires: Ideas Edhasa.
- Fobbio, L. (2009) *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Buenos Aires: Comunicarte.
- Ibsen, H. (1965) "Hedda Gabler", en *Teatro completo*. Madrid: Aguilar.
- Ingenieros, J. (1957) *La psicopatología en el arte*. Buenos Aires: Elmer editor.
- Kott, J. (1969) *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral.
- López, L. (2019?) "Monólogos para la deconstrucción. Sobre *La mujer puerca* de Santiago Loza y *Pundonorde* de Andrea Garrote" en revista digital *Territorio teatral*, N° 18 (julio) Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas, UNA
- López, L. (2019b) "Trampas de muñecas en dos monólogos para actrices: *Rayito de sol*, de Natalia Villamil y *Kinderbuch*, de Diego Manso", en *Actas IIas Jornadas Cuerpo y violencia en la literatura y las artes audiovisuales contemporáneas*; Departamento de Letras, Antropología y Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. ISBN 978-987-8363-05-9 URL <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/IIJICYV/paper/view/4203>
- López, L. (2013) "Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas" en *Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas en la escena contemporánea* Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas. IUNA. 51-61.
- Sibilia, P. (2024) *Yo me lo merezco. De la vieja hipocresía a los nuevos cinismos*. Buenos Aires: Taurus.
- Steiner, G. (1991) *Lamuerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris: Belin Sup

NOTAS

- [1] El orden del análisis no será bajo un criterio cronológico sino a partir de los ejes señalados.
- [2] Las citas de *Kinderbuch* corresponden al texto inédito en su versión digital (2018).
- [3] En relación con el matrimonio como transacción económica: "Y mi padre me había dicho: "No sos mujer a quien se le pueda a ofrecer un ambiente modesto" (2018, 16)
- [4] Sobre la condición dialógica del monólogo, véase López, "Monólogos para la deconstrucción. Sobre *La mujer puerca* de Santiago Loza y *Pundonorde* de Andrea Garrote" (2019)
- [5] En este mismo número, en la sección Críticas, me he ocupado de una ópera performática a partir de *Casa de muñecas*, del mismo Ibsen. Se trata de *Concierto público #6FT. Henrik Ibsen Vol. 1 y Vol. 2. Ensoñaciones materiales a partir de una Casa de muñecas (1879)*, bajo la dirección de Hugo Martínez. Podría incluirse en el eje de la metateatralidad, ya que se realiza una diseminación del texto dramático.
- [6] Los resaltados pertenecen al original.
- [7] Esta localización con fines paródicos también aparece en *Imagen velada* (2025) de Santiago Governori y en la serie *Viudas negras* (2025) de Malena Pichot.