

1999 y la desautomatización del teatro platense. Estudio sobre *Cuerpos A banderados* de Beatriz Catani
María Guimarey
Boletín de Arte (N.º 23), e042, abril 2022, ISSN 2314-2502
<https://doi.org/10.24215/23142502e042>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

1999 Y LA DESAUTOMATIZACIÓN DEL TEATRO PLATENSE

ESTUDIO SOBRE *CUERPOS A BANDERADOS* DE BEATRIZ CATANI

1999 AND THE DEFAMILIARIZATION OF LA PLATA'S THEATRE

STUDY OF *CUERPOS A BANDERADOS* FROM BEATRIZ CATANI

María Guimarey / mariaguimarey@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) / Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 29/03/2021

Aceptado: 08/11/2021

RESUMEN

Este trabajo abordó un corte sincrónico en el sistema teatral platense. Para ello, se definió al teatro platense desde el concepto de *territorialidad* de Jorge Dubatti, evidenciando sus particularidades territoriales. Luego, se puntualizaron las tensiones entre dos acontecimientos del año 1999; la publicación de dos volúmenes dedicados a dramaturgos de la ciudad, y la irrupción de Beatriz Catani en el sistema teatral con *Cuerpos A banderados*. Desde conceptos como desautomatización y procedimientos, se buscó desbordar al fenómeno dramático, en tanto hecho literario para analizar la dramaturgia escénica que dicha puesta en escena presentó, atendiendo a sus singularidades. Se concluyó que la dramaturgia escénica propuesta por Beatriz Catani, supuso un quiebre en los aspectos formales por encima de los temáticos, produciendo un efecto de extrañamiento en su recepción.

PALABRAS CLAVE

Beatriz Catani; desautomatización; procedimientos; teatro platense

ABSTRACT

This work approached a synchronic cut in the Platense theater system. In order to do so, we defined the Platense theater from Jorge Dubatti's concept of *territoriality*, evidencing its territorial particularities. Then, the tensions between two events of 1999 were pointed out: the publication of two volumes dedicated to playwrights of the city, and the irruption of Beatriz Catani in the theatrical system with *Cuerpos A banderados*. From concepts such as *defamiliarization* and *procedures*, we sought to overflow the dramaturgical phenomenon, as a literary fact, in order to analyze the stage dramaturgy that such staging presented, taking into account its singularities. It was concluded that the scenic dramaturgy proposed by Beatriz Catani, supposed a break in the formal aspects above the thematic ones, producing an effect of estrangement in its reception.

KEYWORDS

Beatriz Catani; defamiliarization; procedure; La Plata's city theatre



«Toda puesta en escena da testimonio de una cierta concepción
estética en una específica circunstancia histórica.»

Beatriz Trastoy (2009)

El objetivo del presente trabajo¹ es abordar el estudio del teatro platense a partir de un corte sincrónico en el año 1999. Para ello, se analizan las tensiones entre dos acontecimientos. La publicación literaria de La Comuna Ediciones titulada *Teatro, Volúmenes I y II*, dedicada a la dramaturgia de la ciudad, y la irrupción de Beatriz Catani como directora y dramaturga. La propuesta es retomar los conceptos de *desautomatización* y *procedimiento*, introducidos por el formalismo ruso, comprendiendo que una publicación literaria no agota la definición de lo teatral, sino que supone ampliar el análisis hacia la dramaturgia escénica del caso señalado.

En 1999, Beatriz Catani ganó el concurso de la Comedia Municipal de La Plata y del Festival Regional de Teatro de la Comedia de la provincia de Buenos Aires, las dos distinciones más emblemáticas de la ciudad, con el espectáculo *Cuerpos A banderados*. Catani se posicionó en el horizonte teatral platense sin haber participado hasta entonces en el mismo. La directora y dramaturga había trabajado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con el Grupo de Teatro Doméstico. *Cuerpos A banderados* fue su primera producción como autora y directora, y su primera puesta en escena en La Plata. Este espectáculo fue actuado por actores y actrices de la ciudad y estrenado, un año antes, en una sala de La Plata.

Por otro lado, en el mismo año, la editorial La Comuna Ediciones publicó dos volúmenes titulados *Teatro*, coordinados por Osvaldo Ballina y Carina Burcatt, dedicados a textos de dramaturgxs platenses. El prólogo del primero comenta:

Si la escena es el lugar donde, gestual y radicalmente, se lleva a cabo ese doble ritual de grito y pensamiento, es por la palabra que accedemos al triunfo final de la comunicación [proponiendo como objetivo entonces] reunir por primera vez, en diferentes libros, las diversas voces y generaciones de la dramaturgia local (Ballina en Ballina & Burcatt, 1999, p. 5).

El segundo tomo establece:

[...] las diferentes obras allí compiladas conforman un variado planteo temático que, en todos los casos, ubica al hombre moderno frente a la problemática de la época. Esta vocación de universalismo nos sitúa ante un panorama felizmente revulsivo y crítico de la dramaturgia platense (Ballina en Ballina & Burcatt, 1999, p. 4)

El acontecimiento editorial de la publicación dedicada al teatro platense, establece un corte en el devenir teatral de la ciudad. Allí se pone en juego la existencia de algo que se definiría como *dramaturgia platense*, en cuanto fenómeno autónomo y distinto.² En el libro de 1999, lxs compiladorxs destacan la preeminencia del texto, es decir, de la dramaturgia escrita, como valor y definición del hecho teatral, y apuntan así fundamentalmente al aspecto literario.

A partir de lo expuesto, surgen algunos interrogantes: ¿reside únicamente en lo literario lo que produce esa disrupción, abriendo propuestas novedosas en el panorama teatral? ¿Podrían encontrarse otras marcas y variables de análisis que expliquen este fenómeno? ¿Hubo aspectos *revulsivos* y *críticos* en otro rasgo de lo teatral, que diera por resultado la necesidad de publicar una compilación dedicada a la dramaturgia platense?

1 Elaborado en el marco del Seminario Teoría y Crítica Cultural en América Latina del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en marzo de 2021.

2 Cabe destacar que esta definición apareció de forma intermitente a lo largo del siglo XX. Véase *Historia del teatro argentino en las provincias* (2005), de Osvaldo Pelletieri.

DEL TEATRO PLATENSE COMO TERRITORIALIDAD

Cuando hablamos de un *teatro platense* o, como en este caso, de una *dramaturgia platense*, se hace imperativo definir su condición misma de existencia. Es decir, ¿qué hace que una determinada propuesta teatral se identifique con un marco de encuadre territorial como el de una ciudad? La posibilidad de delimitar un sistema artístico/teatral como propio de una ciudad o de un territorio dado se apoya en el concepto de *territorialidad* de Jorge Dubatti (2008). Este investigador retoma la categoría de teatro comparado para constituir lo que da en llamar una *cartografía teatral*: «La culminación del TC [Teatro Comparado] es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro» (p. 6). Estos mapas configuran fronteras estéticas, discursivas, de circulación y de consumo, entre otras, buscando establecer diferencias y similitudes entre los teatros locales, regionales, nacionales y mundiales. En la misma línea se destaca:

Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula XY). La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro (Dubatti, 2008, p. 5)

En el caso del teatro platense hablamos de una territorialidad topográfica en cuanto se refiere a la pertenencia a un área determinada geográficamente, es decir, a una ciudad. Siguiendo esta *cartografía teatral*, las obras publicadas en la colección *Teatro* tienen la particularidad de haber sido estrenadas en salas de La Plata, con actores/actrices locales y/o que recibieron premios y distinciones en la ciudad. En casi todos los casos, la relación con la territorialidad platense viene de años e incluye formación en instituciones, otros trabajos previos presentados o el ejercicio de la docencia (tanto teatral como en otras áreas).

Siguiendo a Dubatti (2008), el teatro se valida, en cuanto teatro, no como género literario, sino como «acontecimiento de experiencia escénica convivial» (p. 36). Es así que la publicación de textos dramáticos (compilados o estrenados en la ciudad según el caso) no permitiría hablar de un teatro platense en sentido amplio, sino únicamente de literatura de género dramático producida en La Plata. Para Dubatti (2008), lo *teatral* excede siempre al texto. El autor señala que «la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido» (Dubatti, 2008, p. 36). Entonces, si quisiéramos analizar las características que identifican a un *teatro platense*, sería necesario desbordar la categoría de lo literario para buscar en el campo más amplio de la dramaturgia escénica lo verdaderamente teatral y, por ende, platense. Además, la *cartografía teatral* se apoya en el comparatismo, es decir, que cada territorio teatral que conforma el mapa se define por comparación con los territorios contiguos. Este planteamiento iría en contradicción con lo expuesto en el prólogo de la publicación de 1999, la cual, en un intento por encontrar puntos comunes que justifiquen la selección de los textos incluidos, apunta a la *vocación de universalismo* que los convoca. No sería lo que tienen de *universal* lo que podría definir su pertenencia a una específica *territorialidad* topográfica platense, sino que lo que los hace *ser platenses* es justamente aquello que los distingue de otros teatros regionales y nacionales.

Al tomar como referencia la periodización que establece Gustavo Radice (2016), el período que va de 1990 a 2001 es el momento en el que se produce la «molecularización del campo teatral platense estableciendo un marcado canon de multiplicidad» (p. 28), que con el correr de los años daría origen al teatro posdramático de la ciudad. El autor también se vale de la categoría de *territorialidad* para analizar los procedimientos escénicos que definen a las micropoéticas platenses. Aclara que, para comprender lo que se define como teatro platense posdramático, es necesario buscar aquellas experiencias escénicas que devienen del convivio como acontecimiento y superar la frontera de lo puramente textual, porque es allí donde reside y ocurre la verdadera teatralidad platense.

Siguiendo a Radice (2016), la publicación dedicada al teatro platense de La Comuna Ediciones coincidiría con los años finales de este periodo de gestación de las micropoéticas.

Tanto la colección de 1999 como el texto de Radice coinciden en incluir a Beatriz Catani como teatrística platense. Nos proponemos analizar si algún aspecto de la puesta en escena de la obra *Cuerpos A banderados* colaboró en generar una situación de extrañamiento (en cuanto distanciamiento reflexivo) que contribuyera a la necesidad de publicar una compilación dedicada al fenómeno teatral platense. En otros términos, se trata de bucear en el acontecimiento escénico de *Cuerpos A banderados* para tratar de identificar si hubo algo en los *procedimientos* utilizados por Beatriz Catani que le diera la resonancia suficiente en el territorio de la ciudad como para, por un lado, ser incluido dentro del corpus de obras denominadas *platenses*; y, por el otro, permitir la identificación de un sistema teatral estrictamente local.

PROCEDIMIENTO Y DESAUTOMATIZACIÓN: EL FORMALISMO RUSO

Según Miguel Dalmaroni (1998), los formalistas rusos establecieron un verdadero giro copernicano y «no se trata en Latinoamérica de adoptar teorías foráneas que reorganicen las lecturas propias, sino de revisar críticamente el corpus latinoamericano teniendo a las teorías importadas como estímulo para engendrar problemas y relecturas originales» (p. 239). En esta dirección, el presente trabajo se propone retomar algunos conceptos introducidos por el formalismo en los estudios literarios (y artísticos) para comprender las particularidades de la dramaturgia escénica de Beatriz Catani en la puesta en escena de *Cuerpos A banderados*. Según Iuri Tyniánov (1927, en Todorov, 1978), la obra literaria es un sistema y la literatura es otro sistema, por lo tanto, el hecho literario solo existe como hecho diferencial respecto de la serie literaria o de la serie extraliteraria de la que forma parte. Así, *Cuerpos A banderados* requiere ser analizado como espectáculo en su singularidad y al interior de su propia dramaturgia escénica, pero siempre en consideración de lo que supuso en la novedad, o en todo caso continuidad, al interior del sistema teatral platense. Como dice Roman Jakobson (1921, en Todorov, 1978), «el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la *literaridad*» (p. 26). En consonancia, podríamos decir que el objeto de la ciencia teatral es la *performance* (en cuanto puesta en acto de los enunciados poéticos), y no el teatro. En esta reducción definitoria caben las tensiones respecto de cómo se construye la teatralidad poética en el teatro. Al respecto, Dubatti (2008) dice sobre la póiesis: «[...] las acciones corporales, en interacción con el espacio-tiempo cotidianos, producen (y a la vez están organizadas por) la nueva forma de un nuevo ente, forma en el sentido aristotélico: cada ente posee una materia y una forma que informa esa materia» (p. 19).

En esta disyuntiva de la relación de transformación mencionada se sostiene que debe producirse un cambio en la función de los elementos formales que dan sentido y justifican el existir del hecho artístico. Aquí es donde el formalismo ruso introduce un concepto central para la comprensión del arte como discurso: el *procedimiento*. Según Jakobson (en Todorov, 1978), «si los estudios literarios quieren convertirse en ciencia, deben reconocer el procedimiento como su *personaje* único. Después la cuestión fundamental es la de la aplicación, la justificación del procedimiento» (p. 78). Para comprender a su vez la idea de que el arte se define por sus *procedimientos*, el formalismo acuña el principio básico de la *desautomatización de la percepción de la forma*. «El arte busca que la atención del receptor se detenga, cuando entra en contacto con la obra, y la perciba como algo nuevo» (Domínguez Caparrós, 2011, p. 50), para ello extraña el objeto al cual se refiere. En referencia a esto, Víctor Shklovski dice en *El arte como artificio*:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está «realizado» no interesa para el arte (en Domínguez Caparrós, 2011, p. 60).

Shklovski señala que el arte se vale de extrañar los objetos de la realidad circundante para darles un nuevo sentido. Escapar de los hábitos cotidianos que se refugian en la percepción automática e inconsciente para generar distancia y así estetizar los objetos, las acciones, los cuerpos, el lenguaje, entre otros. El arte, según Shklovski, cada vez necesita encontrar nuevas funciones estéticas ya que la repetida percepción de lo automatizado le hace perder su valor artístico. De aquí podría desprenderse que algo aconteció al interior del sistema teatral de la ciudad como para que fuera necesario editar dos volúmenes dedicados a la dramaturgia platense. En 1999, esta tomó distancia de sí misma para definirse en su singularidad, es decir, en su territorialidad topográfica.

Proponemos aquí abordar el espectáculo *Cuerpos A banderados* como sistema que ofreció a lxs espectadorxs un procedimiento particular de generar dramaturgia escénica en un determinado momento del devenir del teatro platense.

CUERPOS A BANDERADOS: PROCEDIMIENTOS Y DESAUTOMATIZACIÓN

En una entrevista realizada en 2020, Beatriz Catani define a la obra como un artificio, «una construcción que pone en funcionamiento su propia realidad. Es un artefacto» (Belinche et al., 2020, p. 9). Es posible enlazar este posicionamiento con la idea de Víctor Shklovski cuando postula que el arte debe *desautomatizar* la percepción. Si bien no hay comprobación de la relación directa entre Catani y el autor durante el proceso creativo, es posible establecer algunos puntos de contacto. Beatriz Catani dice en la misma entrevista:

Por ejemplo, en la primera obra que dirigí, *Cuerpos abanderados* —y, en cierta manera, con una lógica similar en la que siguió, *Ojos de ciervo rumanos*—, la idea era contrastar la ficción con «presencias reales», es decir, con elementos de una innegable naturaleza real (Belinche et al., 2020, p. 10).

Es así que plantea un juego de contrastes entre realidad y ficción que dio identidad a su dramaturgia desde sus primeros trabajos.

Analicemos aquí una breve síntesis argumental de la obra. *Cuerpos A banderados* cuenta lo que ocurre al interior de una cooperativa en el pueblo de Ravino, una zona rural de la Argentina. Allí trabajan los tres personajes femeninos: Amina, y las hermanas Aurora y Ángeles. Además, hay un cadáver, Oli, el hombre que mantuvo una relación amorosa con ambas hermanas. Se relatan muertes, suicidios y una mordedura en la ingle, que se repite como un patrón en los cuerpos sin vida. Hay amores correspondidos y otros que no, historias de matrimonios, relaciones familiares y hasta una relación incestuosa entre las hermanas. Todo esto ocurre en un entorno asolado por sequías, inundaciones y fuerzas naturales. A lo largo del texto, hay citas a personajes de la literatura dramática universal y es recurrente el juego con el lenguaje, su sonoridad, los fonemas y, particularmente, la referencia al sufijo *a*, de negación. El suicidio de Ángeles pone fin a la situación. *Cuerpos A banderados* no parece salirse de los cánones de la literatura dramática universal. Las temáticas que presenta corresponden, en líneas generales, a los grandes temas abordados por el teatro. Pero, entonces, ¿qué procedimientos le permitieron a Catani explorar aquellas tensiones entre realidad y ficción en su primer trabajo como directora?

En 2007, Beatriz Catani presentó una compilación de entrevistas y ensayos dedicados a sus puestas en escena, y a los tres textos dramáticos que componen la llamada Trilogía del Fracaso: *Cuerpos A banderados*, *Ojos de ciervo rumanos* y *Borrascas*. En una nota para el diario *La Nación* en el 2002, incluida en esa compilación, Catani refiere que, para finales de los años noventa y principios del 2000, el procedimiento por el cual buscaba esta disrupción en la situación de expectación era la «aparición de elementos de la realidad que generaban una suspensión de la ficción fuertemente perturbadora» (Catani en Cornago, 2007, p. 204). En el caso de *Cuerpos A Banderados*, las actrices que actuaban de Aurora y Ángeles hacían

pis en escena. Este acto, cotidiano y a la vez privado, fue expuesto en el escenario. Fue la primera vez que en el teatro platense se hacía una apuesta así y esto no pasó desapercibido en el contexto del año 1999. En un momento en que el teatro de la ciudad se fragmentaba hacia la búsqueda de micropoéticas, Beatriz Catani provocó efectivamente una fuerte disrupción aunque no solo en la dramaturgia de lxs espectadorxs, sino también al interior mismo del sistema teatral platense. El acto de orinar constituye una acción conocida por cualquier persona, sin embargo, está limitada al ámbito de lo privado. Al hacerlo público, es decir, al pasar el acto íntimo al hecho escénico, este se vuelve *giro performativo*,³ se extraña de esa condición de natural para *desautomatizar* por completo la percepción de la situación ficcional de la obra. Las actrices orinaban en escena, aquí y ahora, en un acto fisiológico *privado* que se hace *público* produciendo extrañamiento.

En la obra de Catani, además de los personajes femeninos, estaba Oli, el cadáver del hombre en disputa entre las dos hermanas. El personaje ya está muerto cuando aparece por primera vez y Catani presentaba su cuerpo *actuado* por un actor. Es interesante ver, de nuevo, cómo irrumpe lo real, en términos de que un cuerpo vivo actúa de muerto pero conserva toda la potencialidad de reacción por acto reflejo ante el contacto de las actrices que accionan sobre él. Lo inesperado de la posibilidad de una reacción involuntaria acecha allí una vez más, rompiendo el pacto de ficción establecido con lxs espectadorxs.

Sumado a lo expuesto, *Cuerpos A banderados* incluyó la manipulación de ratas de forraje vivas, contribuyendo así también a fracturar las convenciones teatrales. Esta acción acercaba la vida real al espacio de la ficción, tensionando los cánones de la *póiesis* escénica de ficción. La exhibición de animales vivos en escena suele resultar inquietante porque implica un alto grado de imprevisibilidad, lo inesperado irrumpe como potencialidad.

La subversión de las convenciones teatrales que produjo el giro performático introducido por Catani no pasó desapercibida, e hizo que una directora y dramaturga poco conocida en La Plata pasara a obtener las dos distinciones que reconocen la labor teatral en la ciudad. En noviembre de 2007, Beatriz Catani comentaba:

Todo este año he pasado preguntándome sobre la eficacia de los procedimientos teatrales, fundamentalmente sobre la representación, base de la ficción, en un país en medio de una crisis tan notable y contundente; en un país, precisamente, fisurado en su representación política. (... estoy en crisis con el teatro como obra cerrada en sí misma, como construcción de ficción y sostenimiento de esa ficción) (en Cornago, 2007, p. 204).

En el año 2001, dos años después de la publicación de La Comuna Ediciones y del ingreso de Beatriz Catani al sistema teatral de la ciudad, la Argentina se sumía en una de las crisis políticas y sociales más profundas y complejas de su historia. La salida del modelo neoliberal, impuesto en la década de los noventa, supuso una disrupción sin precedentes en las instituciones y en la sociedad, las cuales no quedaron indemnes.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La publicación de La Comuna Ediciones propuso un corte en el devenir de lo que hoy denominamos teatro platense, colaborando a la delimitación de una territorialidad teatral. En ese sentido, explorar las contribuciones que cada protagonista del teatro de la ciudad hizo por esos años puede ayudar a comprender la singularidad de este proceso, así como su desarrollo posterior. En el caso específico aquí analizado, la dramaturgia escénica de Beatriz Catani intervino al interior del sistema teatral desde el cuestionamiento de los *procedimientos*

3 «Los enunciados performativos no están afectados por las categorías de verdad o falsedad sino por las condiciones de éxito o fracaso de su realización. [...] Con ellos el centro de interés se desplaza de la performatividad del lenguaje a la performance social, enfocando el problema de la actuación en el sentido teatral del término» (Sánchez-Prieto, 2013, p. 77).

hasta entonces utilizados. La inclusión en el hecho escénico de aquello que potencialmente permite la irrupción de lo inesperado, produjo la *desautomatización* de la experiencia espectral, fracturando el concepto de representación y tensionando los cánones ficcionales de la convención teatral.

El año 1999 fue la antesala —y quizás podríamos decir la anticipación desde el teatro platense— de la enorme disrupción que significó el estallido social e institucional argentino de finales de 2001. El fin de las políticas neoliberales supuso la atomización del tejido social que diluyó las redes de solidaridad que amalgamaban la sociedad, produjo una enorme fractura y la *desautomatización* de ciertas formas instituidas, que luego dieron origen a nuevas redes de sentido colectivo y social. Resultaría interesante ampliar este análisis para comprender en mayor profundidad las implicancias y reverberaciones del sistema artístico hacia el entorno sociopolítico, que complejicen las lecturas hermenéuticas que suponen preeminentemente el proceso inverso. El juego de relaciones entre el contexto y los fenómenos artísticos ya no puede verse de forma unívoca del primero hacia el segundo. Este trabajo no pretende ser concluyente, sino abrir nuevas líneas de investigación posibles para comprender al sistema teatral platense en su singularidad, y desde una mirada más amplia, al devenir histórico y social de la ciudad.

REFERENCIAS

- Ballina, O. y Burcatt, C. (1999). *Teatro*. La Comuna Ediciones.
- Belinche, D., Ciafardo, M., Sigismondo, P. y Radice, G. (2020). *Arte y opinión 10: entrevista a Beatriz Catani*. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/colecciones/breviarios10.html>
- Cornago, O. (Ed.). (2007). *Beatriz Catani. Acercamientos a lo real. Textos y Escenarios*. Ediciones Artes del Sur. <http://archivoartea.uclm.es/publicaciones/acercamientos-a-lo-real/>
- Dalmaroni, M. (1998). [Reseña sobre] José Amícola, *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*. Buenos Aires. Beatriz Viterbo Editora y Orbis Tertius. *Publicación especial de Orbis Tertius N.º 2, 1997, 255 págs. Orbis Tertius, 3(6), 239-242.* http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4666/pr.4666.pdf
- Domínguez Caparrós, J. (2011). *Teorías literarias del siglo XX*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Atuel.
- Pelletieri, O. (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. 1). Galerna.
- Radice, G. (2016). *Cartografías de la Fragmentación. Teatro Posdramático Platense*. Malisia.
- Sánchez-Prieto, J. M. (2013). Los desafíos del «giro performativo»: el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner. En F. Oncina y E. Cantarino (Coords.), *Giros narrativos e historias del saber* (pp. 77-110). Plaza y Valdés.
- Todorov, T. (1978). *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. Siglo Veintiuno.
- Trastoy, B. (2009). Miradas críticas sobre el teatro posdramático. *Aisthesis*, (46), 236-251. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200013>