

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Configuraciones poético-experimentales de la producción teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral

Anabel Edith Paoletta*

* Universidad Nacional del Centro de la Provincia de
Buenos Aires, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0383-5700>

e-mail: apaoletta@arte.unicen.edu.ar

Recibido: 11 de enero de 2024

Aceptado: 5 de julio de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2779

Configuraciones poético-experimentales de la producción teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral

Resumen

Se propone aquí una estructura de análisis para el estudio comparado sobre teatralidades que abordan la experimentación teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral. Se estudian los casos de la producción dramaturgical de Mar del Plata y El Séptimo Fuego, así como el caso de la producción teatral de Paraná y el grupo Teatro del Bardo, respectivamente. El objeto de este estudio interregional es analizar la lógica de experimentación teatral y las nociones de productividad centro-periferia que configuran la historiografía del teatro nacional. La investigación se sustenta en la perspectiva del teatro comparado y de la nueva dramaturgia argentina porque permiten visibilizar otros mapeos posibles sobre el territorio, atendiendo a la dinámica de producción escénica regional, e identificar en ellos un nodo poético de experimentación teatral entre la región Centro y Centro Litoral.

Palabras clave: teatro regional; experimentación; dramaturgia; producción; Argentina.

Poetic-experimental Configurations of Theatrical Production in the Central and Coastal regions of Argentina

Abstract

The author proposes an analysis structure for the comparative study of experimental theatricalities in Argentina's Central and Coastal regions. The cases of the dramaturgical production of Mar del Plata with El Séptimo Fuego and the case of the theatrical production of Paraná and the Teatro del Bardo groups are studied. This interregional study aims to analyze the logic of theatrical experimentation and the notions of center-periphery productivity that make up the historiography of national theater. The comparative theater approach helps to map new Argentine dramaturgies, taking into account the dynamics of regional production, and identify in them a regional poetic node of theatrical experimentation.

Keywords: regional theater; experimentation; dramaturgy; production; Argentina.

Configuraciones poético-experimentales de la producción teatral en las regiones argentinas Centro y Centro Litoral

Una mirada crítica sobre el proyecto del teatro nacional

La presente investigación se basa en los estudios críticos de Mauricio Tossi (2019) sobre la noción de regionalidad en la historiografía del teatro argentino, los cuales conciben “las territorialidades regionales particulares como centros de prácticas y textualidades diferenciales” (p. 33), entendidas como espacios de creación cargados de una significación particular que se legitima en su territorialidad y, por ende, se produce desde y en función de su propia soberanía. Dicha perspectiva teórica valora las diversas unidades de análisis que exceden a los parámetros legitimadores de la nacionalización de lo regional y que han sido diseñados en función del reduccionismo impuesto por la internacionalización de lo nacional.

Al estudiar las configuraciones de las dramaturgias regionales como centros de prácticas diferenciadas, Tossi indaga sobre los antecedentes que forjaron la idea de un “teatro del interior”, noción que define como ideologema, un sistema de representación con capacidad reproductiva. La idea de representar los territorios en los mapas es recuperada de la denominación de Borges sobre los “mapas insatisfechos”, aquéllos que son destruidos por la inclemencia del tiempo y la variación del contexto que grafican (Tossi, 2015, p. 40). La insatisfacción se evidencia en la incongruencia que se establece entre la relación del mapa cartográfico con la dinámica del territorio; relación que, además, en la historiografía del teatro argentino queda sesgada a las producciones teatrales de los centros regionales conformados por las ciudades capitales, que configuran centros de acumulación de capital y

desarrollo económico,¹ consolidando así el denominado “teatro del interior” respecto de la producción teatral del “centro” o de la ciudad de Buenos Aires.

Jorge Dubatti (2018) afirma que “los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (aquellos que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente con los mapas de los estados-nación” (p. 9). En consonancia con ello es que en este artículo se propone elaborar un relevamiento de las producciones presentadas en las regiones Centro y Centro Litoral para identificar solidaridades que permitan trazar redes de teatro. La idea de red (Latour, 2008) permite plasmar la profusa y compleja producción teatral de los territorios provinciales mencionados.

La historia del teatro argentino fue reconstruida, en gran parte, desde el trabajo de Osvaldo Pellettieri (2007, p. 14), quien la organiza en la consecución de tres fases, a saber: la *impresionista* (Mariano Bosch), cercana a forjar una nacionalización de la cultura desde 1920; la *historicista* (Carisomo, Morales, Ordaz), que en la década de 1940 revitaliza la idea de un proyecto intelectual asociado a la historia del teatro argentino, con periodizaciones y la definición de “dramaturgias de provincia” hecha por Luis Ordaz. Luego, el revisionismo de 1960 y 1970 da paso al surgimiento, hacia las dos décadas siguientes, de la tercera fase, la *neohistoricista*, desarrollada por Pellettieri (1998, p. 26) a través del Grupo de Investigación de Teatro Argentino (GETEA), en el que se genera un programa de universidades nacionales con el objeto de definir un “teatro argentino” aplicando la teoría de los sistemas, que propone buscar conjuntos de textos modélicos, paradigmáticos, para encontrar la continuidad o ruptura de dichas formas modélicas. Es en esta última fase que las producciones teatrales, y especialmente la producción de textos dramáticos de las provincias, concebidas como “del interior”, se incorporan a la historiografía del teatro nacional.

Tossi afirma que si bien esta fase tres ha sido muy productiva porque plantea por primera vez el problema de la regionalización en términos de provincia, cuando se aplica el modelo de análisis teórico comienzan otros debates que se pueden resumir en la aplicación de una misma epistemología. Esta metodología similar permite trasladar, sin desobediencia teórica, la metodología de análisis para el teatro porteño al resto de las producciones teatrales de provincia (Tossi, 2015, p. 27). El reduccionismo imperante y la traspelación de los métodos de análisis también reproducen y refuerzan la noción de mapa insatisfecho,

¹ Los países y ciudades de América Latina se estructuran y funcionan hoy, en términos generales, siguiendo las determinaciones del patrón neoliberal de acumulación de capital, que tiene ya una edad de más de 30 años, el cual ha determinado una nueva fase de su historia. En ella, lo viejo, lo heredado del pasado, se ha combinado y mutado con lo nuevo, en una estructura compleja que suma y potencia los problemas y contradicciones del pasado y el presente (Pradilla Cobos, 2014, p. 53).

antes mencionada, en el interior de cada provincia. Al respecto, los estudios regionales de Mignolo (2013, p. 10) proponen superar estos encuadres configurando el objeto de estudio a partir de un locus de enunciación, es decir, de la construcción del discurso desde el lugar y la historia personal de quienes lo crean.

En consecuencia, para pensar las prácticas artísticas de las provincias sin replicar una metodología símil aplicada en las ciudades que se configuran como centros de concentración económica (Borello y González, 2021; García Canclini, 1989; Piva, 2018; Pradilla Cobos, 2014), Tossi propone una estrategia metodológica mediante la configuración de nodos poéticos regionales agrupados por una lógica símil en la producción de conocimiento. Dicha estrategia consiste en poner en diálogo dos territorialidades disímiles entre sí, “pero con idéntica tradición marginal en la teoría escénica denominada nacional” (Tossi, 2019, p. 34), a fin de establecer solidaridades o anudamientos entre grupos y producciones teatrales que permitan diseñar los nodos poéticos regionales. Estos anudamientos postulan categorías generales de clasificación que contemplan coincidencias en propuestas disímiles, que no siempre se repiten y, por ello, no se establece un modelo, sino que se atiende a cada vinculación. Se citan como ejemplo los postulados que Lavatelli propone para definir una poética nómada cuando piensa el teatro de posdictadura en Argentina; señala que los mismos elementos pueden ser utilizados a manera de “puntos de anclaje y de confluencia, tanto como puntos de pasaje y de interferencia, generando alianzas inesperadas y evitando filiaciones incómodas” (Lavatelli, 2008, p. 6).

Esta pesquisa se propone desarrollar una estructura de análisis sobre las teatralidades interregionales que abordan los casos de experimentación teatral de las regiones Centro y Centro Litoral, empleando la perspectiva del teatro comparado propuesta por Dubatti (2018), la cual “estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial, por relación y contraste con otros fenómenos territoriales. Ellos pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y están contruidos a partir de procesos de subjetivación” (p. 8), donde la territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. El fundamento de acudir a esta metodología reside en la naturaleza del problema planteado desde la territorialidad y dado entre las producciones de los colectivos teatrales El Séptimo Fuego de la Región Centro y el Teatro del Bardo de la Región Centro Litoral.

Asimismo, se propone abandonar un estudio puramente formalista sobre las producciones teatrales, con análisis de textos dramáticos y espectaculares, para adicionar los procesos de producción, la formación profesional, las fuentes de financiamiento y los circuitos de recepción de las obras. Es decir, parafraseando a Lavatelli (2008), estudiar las actividades que provienen de la periferia de la actividad teatral porque han sido consideradas menos prestigiosas dentro del campo teatral argentino (Dubatti, 2012).

Hacia una configuración poético-experimental del teatro regional

En relación con los antecedentes teóricos que se ocupan del concepto *experimentación escénica*, existen estudios preliminares que lo particularizan recuperando distintas concepciones de experimentación artística y escénica entre finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el teatro argentino (Paoletta, 2023). En ellos, se identifican algunas características que, desde la praxis, posibilitan diseñar tres categorías para distinguir ciertas configuraciones de las prácticas de experimentación teatral. Además, permiten organizar la profusa y diversa producción desarrollada en la región Centro y Centro Litoral de Argentina hacia inicios del siglo XXI, atendiendo a las formas puras y sus contaminaciones. Las categorías se configuran en los siguientes términos:

- a. La experimentación entendida como un espacio de creación cerrada al campo: un espacio de creación de obras en y desde la escena, en donde se indagan los distintos elementos escénicos y se resignifican para gestar la innovación. Dentro del campo escénico, puede producir un acercamiento a formas rituales, primarias y esenciales del ser humano.
- b. La experimentación entendida como un espacio de creación expandida: un espacio de creación artística desarrollado a través de la indagación con nuevos materiales en el medio, desde la inter, multi y transdisciplina; con los materiales que produce la territorialidad. Esta hibridación propicia la elaboración de nuevas técnicas de producción, una nueva estructuración de la obra y una nueva configuración poética.
- c. La experimentación entendida como un espacio de práctica científicista: una práctica que persigue la comprobación de una hipótesis. La experiencia consiste en modificar deliberadamente y de manera controlada las condiciones que determinan una acción escénica, y en observar e interpretar los cambios que ocurren en la escena a partir de esa variación. Presupone una creación basada en la escenificación de textos dramáticos, de modo que la experimentación queda supeditada a una práctica puramente formal.

Estos estudios sobre experimentación artística contemplan, además, el análisis de la puesta en tensión entre forma, contenido y modo de producción, plasmado en la renovación de los repertorios escénicos locales y su consecuente ruptura con la “tradición selectiva” (Williams, 1980, p. 137), legitimada por el teatro independiente porteño y que, generalmente, se reproducía en los campos escénicos de provincia.

El colectivo Teatro del Bardo, con sede en Paraná, Entre Ríos, y el grupo de teatro El Séptimo Fuego, de la ciudad de Mar del Plata, Buenos Aires, pueden relacionarse por

implementar una lógica símil en la producción de conocimiento. Si bien constituyen dos territorialidades disimiles entre sí, como se mencionó anteriormente, comparten una idéntica tradición en la producción artística que no es incorporada en la teoría teatral nacional. Como primera medida, se expone la historiografía del teatro en cada región, a fin de visibilizar la existencia de la mencionada tradición de prácticas teatrales y la presencia o ausencia de elementos artístico-experimentales en las territorialidades abordadas.

La región Centro: el caso de Mar del Plata

Cabrejas (2016b), en sus estudios doctorales, aporta conocimiento histórico regional al área del arte dramático marplatense. En sus investigaciones, da cuenta de la particularidad del contexto territorial y define a Mar del Plata como una ciudad intermedia, pujante, superpoblada, con un balneario que, en sus inicios, “fuera creado para recreo exclusivo o *country vacacional off shore* de la oligarquía agroganadera argentina [que desde los años 40] se convirtiera en enclave turístico de masas, siendo su temporada teatral un rasgo único en la historia del país” (Cabrejas, 2016a, p. 2). La profusa propuesta escénica ofrecida en el verano por compañías locales y forasteras genera una dicotomía con la reducida oferta invernal y engendra, a su vez, una relación conflictiva con Buenos Aires, ya que los lineamientos estéticos que produce se toman como ejemplo imitativo y como autodesprecio hacia las propuestas locales. Hacia la década de 1960, queda configurado el subsistema teatral marplatense con una polaridad traumática entre las puestas localistas y las visitantes, pero donde se ofrecen, además, las “clases y puestas de Oscar Ferrigno y su compañía Fray Mocho en 1952 y los seminarios dictados por Alejandra Boero en 1978 que inspiraron la creación mediante ordenanza de la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático) en 1979” (Cabrejas, 2016a, p. 4). Esta iniciativa permite un abordaje distinto sobre la práctica teatral que ofrecía parámetros claros para el teatro amateur del barrio y para el teatro comercial de temporada. Asimismo, la consolidación del teatro independiente local es producto de la migración o el exilio interno de artistas argentinos como Gregorio Nachman, un director teatral porteño que arriba a la ciudad en 1961, mentor de jóvenes marplatenses entre los que se destaca a Viviana Ruiz.

Estos grupos se adhieren a poéticas de neovanguardia europea y americana e imparten la formación del método de Stanislavsky a los actores. Afincados en un centro cultural, producen desde la lógica de la empresa cultural que busca la autofinanciación mediante la oferta de espectáculos pluridisciplinarios, exposiciones, certámenes y que persigue fines sociales.

En los años 70, el teatro independiente marplatense ya se conforma por microempresas culturales y elencos escolarizados, que producen poéticas nuevas. Con un público poli-

tizado, pequeñoburgués y universitario, se destaca la tendencia del teatro argentino de Nachman, que crea su propia genealogía. Cabrejas (2016b) propone la siguiente periodización: 1) ingenua, de *El debut* a *Las aguas sucias*, el sainete festivo y el trágico, el costumbrismo y la familia de la elite decadente; 2) crítica, el teatro sobre la problemática de la clase media y sus sucesivas crisis, desde *Cuatro paredes* a *Una ardiente noche de verano*; 3) refinada, la sociedad en el contexto político y el teatro como prisma de la militancia: *La cama y el emperador* hasta *Samka Cancha* (Raúl García y Jorge Acha). Con Nachman trasciende en Mar del Plata, al fin, la personalidad del *metteur*, el puestista adaptador que no se limita a concretizar las didascalías: las recrea (Cabrejas, 2016b, p. 468).

En la segunda mitad de la década de 1970 se intensifica el estancamiento laboral y la persecución política, lo cual repercute en una escasa oferta de producciones teatrales locales y foráneas; el secuestro y desaparición de artistas marplatenses como Gregorio Nachman, Luis Conti y Carlos Waitz, que concluye con el silencio y el exilio de los artistas (Fabiani y Brutocao, 2007, p. 189). Más tarde, el teatro de posdictadura evidencia una historia compleja, con producciones que, despojadas de trastos escenográficos y artificios, valorizan el cuerpo del actor y la creación del conflicto escénico. Puede establecerse un paralelismo con la realidad del campo marplatense, también despojado de salas, de autores y de sus representantes, desaparecidos en la dictadura militar; todo ello en un contexto de crisis financiera como producto de las políticas implementadas en el tercer peronismo.

Cabrejas (2016b) piensa la década de 1970 desde la idea de campo incompleto que apunta a la carencia de una dramaturgia nativa capaz de generar buenas producciones. Sin embargo, esta situación es subsanada en los años 80 por la aparición del reconocido Marcelo Marán, un laureado dramaturgo y director, gestor del teatro independiente marplatense.

Para 1990, la profesión/oficio de los artistas marplatenses sigue fuera del marco legal. Aun así, se los considera actores profesionales porque, luego de cumplir su jornada laboral en otro oficio, reciben formación específica y orgánica sobre métodos de actuación y producen espectáculos, prácticamente, sin recibir remuneración. En palabras de Cabrejas (2016b), “pocos entonces logran ser actores *puros*, excepto Mónaco y Perelló, desde Buenos Aires; Torres Garavat, en Tucumán, Guimet, en Tandil, y Ruiz en Mar del Plata, pero recién en los 90” (p. 463).

En la citada introducción al teatro regional marplatense (Cabrejas 2016a, 2016b) se identifica una primera fase científicista durante los años 60, cuando Nachman se afianza en la ciudad de Mar del Plata y replica las propuestas estéticas y los modos de producción de la neovanguardia europea y americana, reflejada en la libertad para concebir el texto dramático y su adaptación al llevarlo a escena, tanto en la estructura literaria como en las secuencias de los actores, por ejemplo: con las obras *Jettatore* (1965) y *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère (1961), dirigidas por Nachman. Ya para la siguiente década, se visibiliza una

producción que busca formas propias del decir teatral, mediante la hibridación estética que exacerba el simbolismo, y se cita como evidencia *Los prójimos* de Carlos Gorostiza (1968), dirigida por Nachman. Las características mencionadas permiten enmarcar las producciones dentro de la definición de una experimentación cerrada al campo teatral.

En el transcurso de 1980 y hasta los años 2000, la propuesta teatral se abre al diálogo con el contexto social y político que atraviesa la ciudad, buscando recursos poéticos propios, nuevas estructuraciones y contaminaciones de otras disciplinas para expresar, de modo crítico, una mirada particular sobre esa realidad geolocalizada; ejemplo de ello son las obras de Marcelo Marán que se caracterizan por crear mundos ficcionales con personajes excluidos de la sociedad y emplear elementos de la ironía, la sátira y la parodia. La acción es impulsada por la pasión y el anhelo de recuperar una realidad que se perdió.

La región Centro Litoral: el caso de Paraná

Guillermo Meresman, como integrante del Grupo de Investigación de Teatro Argentino (GETEA) dirigido por Osvaldo Pellettieri, trabaja en el proyecto de historia del teatro argentino y recupera un patrimonio fundamental de la historia del teatro de Entre Ríos. Su cartografía destaca la influencia del subsistema teatral de nacionalización, los campos intelectuales, la modernización teatral, la formación profesional de autores y elencos, la producción de grupos filodramáticos y la existencia de un subsistema teatral moderno entrerriano con diferentes estéticas que proyectan las innovaciones de la segunda mitad del siglo XX.

Se evidencia, en primera instancia, la producción de textos dramáticos nativista-cosmbristas en transición hacia el realismo social influenciado por el teatro del Río de la Plata, donde prepondera una postura clara respecto de aquella actualidad entrerriana: a través de la obra *Gloria y miseria* de Antonio Medina se denuncia la “ingratitude del Estado con aquellos héroes de la guerra que habían luchado en la Batalla de Caseros contra las tropas de Juan Manuel de Rosas y exhibía la miseria de los soldados criollos, víctimas de la Ley diferencial” (Meresman, 2020, p. 72). Luego, se menciona la producción del Conjunto Vocacional de la Escuela de Bellas Artes, dirigido por Isidoro Rossi, “que se asignó circunstancialmente la denominación de experimental” (Meresman, 2020, p. 89), y que pone en escena textos de Francisco Defilippis Novoa, autor que incorpora en el realismo-naturalismo las tendencias europeas de la primera posguerra y estructura las obras con la técnica del encuentro personal. El recorrido teatral descrito anteriormente permite formular una idea de creación teatral cerrada al campo, influenciada por las búsquedas de teatros foráneos y basada en trabajar la relación pura entre elementos dramáticos.

Meresman (2020) fija en el año 1948 el inicio del subsistema teatral moderno entrerriano, que coincide con la fundación del Teatro-estudio Casacuberta en Paraná, en alusión al actor entrerriano Juan Casacuberta, reconocido por sus formas actorales locales y valorado sobre los actores españoles hacia mediados del siglo XIX. Este colectivo es, además, integrante del movimiento de Teatros Independientes de Entre Ríos, que se caracteriza por ser un grupo de formación experimental, vocacional y libre. Dirigido por Héctor Santángelo (1909-1976), funcionó hasta 1955 cuando él asumió la dirección del Teatro Municipal. Es importante remarcar que este director acciona en la órbita del Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta. Desde donde se promueve una concepción del teatro “como compromiso, como forma de conocimiento de la realidad social y política” (Meresman, p. 90), tiene preponderancia la comunicación por sobre la expresión al concebir el teatro como hecho fundamentalmente didáctico “orientado a promover el progreso del hombre y privilegiar una moderada investigación de formas y procedimientos en la enseñanza teatral” (Meresman, p. 91). Este periodo de modernización teatral representa una continuidad en el modo de producción, con una creación cerrada al campo que recupera e incorpora formas actorales y concepciones teatrales populares que reivindican la cultura local.

Meresman (2010) aclara que la época entre 1960 y 1980 no fue la más floreciente, ya que los gobiernos inconstitucionales, con la violencia y persecución social, significaron interrupciones en la historia del teatro nacional y entrerriano. Es por ello que el investigador asegura que, hasta bien entrados los años 80, el teatro entrerriano no adquirió madurez que lo enalteciera en el teatro nacional; Dubatti (2008), por su parte, lo caracteriza como “canon de la multiplicidad de la posdictadura [con las obras] continuadoras de la tradición teatral local, provenientes de los Microsistema del realismo, Microsistema del absurdo y la neovanguardia y Microsistema del intercambio de procedimientos o neoindependiente” (p. 34).

Es por ello, que el investigador asegura que hasta bien entrados los años 80 el teatro entrerriano no adquirió madurez que lo enalteciera en el teatro nacional. Dubatti (2005), conceptualiza a este teatro nacional como “canon de la multiplicidad de la posdictadura continuadoras de la tradición teatral local, provenientes de los Microsistema del realismo, Microsistema del absurdo y la neovanguardia y Microsistema del intercambio de procedimientos o neoindependiente” (p. 34). Es principalmente la producción teatral de los años 90, la que se caracteriza con el trauma de la dictadura, que se perpetúa en el presente, y propone reformular y discutir el concepto de país afirmando que, “desde 1983 existió una constante función social del teatro, es decir, un teatro que convertía en poética y tematizaba los problemas de la comunidad y se preocupaba por incidir recursivamente en la sociedad” (Dubatti, 2005, p. 143). Entre 2000 y 2010, se destaca la producción polifónica y la diversidad estético-ideológica, junto a la presencia de teatristas multifuncionales que

se desempeñaron como actores, directores, autores, técnicos, gestores y/o productores de espectáculos.

Los referentes entrerrianos son Carlos Miggioni hijo, en Concordia; Daniel González Rebolledo, en Gualeguay; Gerardo Dayub, Carlos Bastida y Gabriel Cosoy, en Paraná (Dubatti, 2005, p. 34). Todos adoptan formas de vida para ocupar espacios sociales y tener voces críticas ante el gobierno neoliberal, influenciados por tendencias latinoamericanas y europeas, como la práctica de Augusto Boal, Tadeusz Kantor y Eugenio Barba, que modifican la manera de hacer y entender las artes escénicas al incorporar técnicas de improvisación, de creación colectiva, una estética contestataria, la impronta de la neovanguardia y la experimentación.

En síntesis, la renovación generada en la producción teatral de posdictadura con la apertura del campo hacia las problemáticas sociales, locales y regionales y la interacción con otras corrientes de pensamiento teatral, propician ver esta fase desde la perspectiva de experimentación entendida como un espacio de creación expandida: un espacio de creación artística desarrollado a través de la indagación con distintos materiales del medio escénico, social y territorial, que generan una filosofía particular de asumir la actividad teatral creando nuevas técnicas de producción, una nueva estructuración de la obra y una nueva configuración poética.

La experimentación teatral en la región Centro y Centro Litoral

Hacia fines del siglo xx, luego de sancionada la Ley Nacional del Teatro N°24.800 en el año 1997 en Argentina, se crea el Centro de exposiciones artísticas y culturales El Séptimo Fuego, en agosto de 1998, en la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, una redesignación del Centro de actividades artísticas y culturales Utopía (julio de 1997); también se funda el grupo Teatro del Bardo, en abril de 1999 en Villa Domínguez, provincia de Entre Ríos, consolidado en 2001 en la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos.

Con una trayectoria destacada en el ámbito local e internacional, se han seleccionado estos colectivos teatrales porque, cada uno por separado y desde motivaciones y perspectivas diferentes, han puesto en juego, en diversas obras, acciones o prácticas, un uso consciente de la experimentación teatral.

El Séptimo Fuego

Para comprender la concepción de experimentación teatral que practica y profesa el colectivo teatral de El Séptimo Fuego, se puede remitir a diferentes modos procedimentales que

permiten identificar ciertos rasgos experimentales en su trayectoria artística. Como primer acercamiento, se recupera el testimonio de Viviana Ruiz, actriz, directora y gestora cultural, fundadora del grupo El Séptimo Fuego en la ciudad de Mar del Plata, Argentina; ella explica que la experimentación es “crear, es hacer teatro y que el teatro está vivo o muerto” (comunicación personal, 6 de agosto del 2022). Con esta declaración, ya se posiciona con firmeza en una visión clara sobre la actividad teatral, no sólo en el sentido de entender el teatro como un espacio de encuentro, de convivio, en términos de Dubatti (2011, p. 45), sino con una instancia anterior, al momento de creación, en el decir de Vivian Ruiz. Ese espacio de creación es entendido como un espacio de práctica que involucra la expresión del cuerpo en su totalidad (físico, mental y sensible) y que acciona y reacciona en relación dialógica con los devenires de la escena y del contexto social y político en el que acontece. En este sentido, la directora Ruiz considera que no es posible para ella establecer acciones previas, sino que las obras se hacen en función también de lo que se tiene ganas de decir, y esto también está vinculado a los procesos particulares del grupo de teatro que está creando. En los 25 años de existencia de El Séptimo Fuego, se han probado distintas maneras de experimentar, fundamentalmente porque se atiende al momento presente como factor determinante de la creación en varios sentidos, a saber: el tiempo presente en el que transcurre la acción como modo de expresión teatral; el tiempo presente de la ficción que se crea y que dialoga con el tiempo presente del contexto real, también, el presente del grupo de actores que crean en y desde estos presentes. Por ello, afirma Ruiz, “se crea con lo que se tiene, y se tiene un grupo humano que lo acompaña, desde allí, se crea viendo que es lo mejor para cada uno de los que están” (Ruiz, V., comunicación personal, 2022).

Las experiencias de El Séptimo Fuego también fueron modeladas por la influencia de Renzo Casali (1939-2010), director y actor italiano-argentino, cofundador de la Comuna Baires (1969), de quien se tomaron muchas enseñanzas relacionadas con el modo de producción y gestión del grupo de teatro, de la filosofía del arte y de la dirección teatral. Casali partía de la estructura de obra que le brindaba el texto dramático y/o de la disposición de cada espacio particular. De manera que la metáfora siempre surgía del espacio real sobre el cual se generaba la puesta en escena, también en la adaptación de las obras que se reponían en otros espacios. Ruiz (2022) comenta que hasta la actualidad siguen tomando un texto dramático como soporte y estructura para iniciar la creación, o la disposición del espacio escénico a intervenir, porque eso ya les dice algo y con ello dialogan. Asimismo, la directora afirma que con Casali “al iniciar una obra, siempre se partía de una urgencia, pero nunca se sabía cuándo y dónde se iba a terminar” (comunicación personal). Se evidencia, aquí, que esa urgencia es el propósito que promueve la creación y la finalidad de lo que se quiere comunicar. La urgencia significa, también, la apertura del campo específico del arte teatral hacia el campo social y político del contexto geolocalizado y retoma la no-

ción del tiempo presente. Es decir, la acción que promueve la mencionada “urgencia” es la que devela lo que es importante ahora, lo que se necesita decir en el presente para generar una sociedad mejor.

La trayectoria de El Séptimo Fuego permite enmarcar su producción escénica como un espacio de creación expandida, donde la influencia, diálogo e intercambio con el campo social y, por ende, con otras disciplinas artísticas y no artísticas están en la génesis de la acción creadora; configuran el propósito y fundamento de la acción-creación que en ese devenir temporal se complejiza en función de las características del espacio escénico que interviene.

La formación de Viviana Ruiz con Gregorio Nachman y el trabajo conjunto con Mario Moyano, Marcelo Romer y Renzo Casali, aportaron a la consolidación de una artista de estirpe, con una gran convicción artística y política que produce obras teatrales para promover una transformación social. Es en este sentido que Ruiz entiende el teatro como una práctica interdisciplinaria y lo plasma en la propuesta de formación de actores del Instituto de Educación Actoral de El Séptimo Fuego donde, además de las materias propias de la actuación, se incorporan otras del campo de la historia, la filosofía y el análisis del arte y del teatro. Y explica: “mi compañero (Marcelo Romer), acá en la Escuela, daba la historia del teatro desde una perspectiva filosófica” (Ruiz, V., comunicación personal, 2022). Con esto se da cuenta de la formación integral que necesita recibir un actor en su recorrido inicial y, principalmente, para que continúe con la filosofía que practica el Séptimo Fuego y se sume a los distintos elencos donde presentan sus obras en el mismo centro cultural. Sobre el resultado de este cometido, Viviana Ruiz relata una anécdota de un estudiante: “Leandro dijo ‘Hacer teatro en el Séptimo Fuego es una decisión política’. Y creo que eso define todo, o sea, el que viene para pasar el tiempo va a durar diez minutos porque se va a dar cuenta que no es por acá” (Ruiz, V., comunicación personal, 2022).

Asimismo, la experiencia teatral de El Séptimo Fuego también tiene como referencia el trabajo de Gustavo Vallejos, actor y director platense, graduado en la Escuela Provincial de La Plata, autor del libro *Búsqueda del actor Cero* y fundador del grupo Devenir Teatro (1981), que produce su trabajo escénico en el marco de la experimentación optando por la corriente de la antropología teatral. Vallejos define una técnica de actuación, que denomina “el actor 0”, y explica que este nombre hace referencia a que la labor del actor siempre vuelve a empezar, es como una metáfora del comienzo de la obra; más allá de estar preparada y ensayada, cada escenificación constituye un momento impredecible, nuevo. Para desarrollar la técnica del actor 0, propone una analogía con el entrenamiento de fútbol y toma de la antropología teatral la idea de entrenamiento actoral, es decir, la necesidad de que el actor profesional se entrene en el mismo sentido que un jugador de fútbol. El director manifiesta que la técnica del actor 0 forma actores que pueden comprender las máximas posibilidades de su instrumento, o sea, el cuerpo físico, mental y sensible para adaptarse tácticamente en el momento

de plantear el trabajo en la escena, independientemente del estilo que se quiera representar. Vallejos (2003), desde esta perspectiva, le atribuye a la antropología teatral una parte etnológica que se ocupa del estudio de pueblos y culturas en cuanto a sus formas tradicionales y su adaptación a las condiciones cambiantes en el mundo moderno; y otra parte etnográfica, que es la observación y descripción de los distintos aspectos de una cultura o pueblo determinado, como el idioma, la población, las costumbres y los medios de vida (p. 47).

Vallejos (2003) afirma que tanto Renzo Casali como Eugenio Barba hablan de antropología teatral desde ángulos absolutamente opuestos, porque Renzo Casali lo interpreta desde lo lógico y Eugenio Barba desde lo bibliográfico. Esta doble mirada le permite a Vallejos desarrollar una experiencia de muchos años de trabajo e indagación con un grupo de actores en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, y concluir en un juicio diferente del que se ha tenido hasta ahora. Para Vallejos, la antropología teatral describe y define al actor 0, comprendiendo que “es el estudio del comportamiento del hombre en estado de creación y la investigación profunda de su ser físico, mental y sutil en el equilibrado momento que hace la expresión” (p. 48).

Teatro del Bardo

Los modos de producción teatral que adopta y promueve Teatro del Bardo se deben al recorrido formativo de sus fundadores, Valeria Folini y Gustavo Bendersky, exintegrantes de Viajeros de la velocidad, dirigido por Daniel Misses. En este grupo, creado en la posdictadura argentina, se reconoce su vinculación con la antropología teatral de Eugenio Barba y la reivindicación de los principios teatrales de Grotowski. Según Díaz (2019), “indiferentes a lo que constituyera la ‘moda Grotowski’, los exponentes de esta tendencia supieron leerlo exhaustivamente y poner en práctica sus concepciones estéticas y filosóficas desde un análisis profundo, que rechazaba toda copia exterior y eludía las visiones estereotipadas” (p. 43) Además, conformaron la red de teatro El Séptimo, núcleo que incluía distintos grupos de argentina con poéticas teatrales diversas, pero que coincidían en las modalidades de trabajo aplicadas y en la concepción del hecho teatral.

Estas afirmaciones también se constatan en las entrevistas realizadas a Valeria Folini y Gustavo Bendersky, cuando este último especifica que “en Viajeros siempre proponían las obras los actores, es una característica que sigue siendo absolutamente vigente en mí y en Teatro del Bardo también”; a lo que Folini agrega:

Quando fundamos el grupo con Gustavo, dijimos: “vamos a fundar un grupo”. Es un grupo de actores donde no hay director de grupo. Habrá director de obras, pero no del

grupo y donde el liderazgo no sé cómo será, pero irá circulando en relación a las necesidades que el grupo tenga en cada momento (Folini, comunicación personal, 2021).

Como premisa para la ampliación del grupo, Folini y Bendersky implementan un sistema de pedagogía teatral; es decir, un espacio de laboratorio teatral llamado “El puro error”, en 2001 y 2002, en la sala La Hendija, Paraná, Entre Ríos, donde forman a los futuros actores del grupo dentro de una filosofía teatral compartida. Esta formación es entendida en un sentido complejo, que incluye la labor sobre los distintos roles del teatro como, por ejemplo: la actuación, la dramaturgia, la técnica y la gestión cultural, e implica concebir la actividad teatral como una profesión, de tal modo que sea su único medio de subsistencia.

Los dos laboratorios de “El puro error” constituyen un espacio donde se forma gente para incorporar al grupo. Folini y Bendersky parten de la idea de no querer dar clases a cambio de dinero, como un simple servicio, sino que, según Folini, entienden la formación actoral como un proceso de transformación profunda donde “cada actor elige a sus maestros. Un poco influenciados por la antropología teatral y los encuentros de la ISTA (International School of Theatre Anthropology/ Escuela Internacional de Antropología Teatral), generamos un espacio en común donde yo tengo saberes y vos tenés saberes, y el conocimiento debe circular, no importa el rol” (Folini, comunicación personal, 2021).

Valeria Folini, actriz y directora teatral, es la maestra formadora y gestora del colectivo Teatro del Bardo, donde promueve una dinámica de trabajo horizontal y la redefinición de roles productivos para optimizar el proceso y la producción de una obra escénica. Para la directora es importante que el inicio de las producciones surja como necesidad de los actores, del posicionamiento crítico que ellos tienen respecto de la sociedad en la que viven. Es decir, un actor o actriz quiere hacer una obra y busca otros actores para conformar un núcleo que lleve adelante un proyecto para decir lo que ellos necesitan, y después buscan un director. “El director dirige, dice Folini; no es, ni siquiera, el líder de ese subgrupo que hace ese espectáculo, ni es el encargado de la producción. La mayor responsabilidad de la obra es de quien convoca al resto a hacerlo” (Folini, comunicación personal, 2021). Son los actores los que empiezan a montar la obra y lo hacen durante los ensayos. Muchas veces, cuando el director se incorpora al proyecto, ya tienen dos meses ensayando. Entonces, lo primero que se ofrece al director es una propuesta concreta, con objetos y elementos de la estética que puede o no respetar. “El director dialoga con algo que el otro ya elaboró. Nunca va a llegar y decir lo que se tiene que hacer en el primer ensayo” (Folini, comunicación personal, 2021).

Esta manera de involucrarse genera en los actores un sentido de pertenencia que les permite sentirse parte de una comunidad, donde todo se construye de manera colectiva y, por ello, resulta fundamental desarrollar una buena dinámica vincular. Folini reflexiona

sobre el modo de abordar la acción creativa y explica que de todos los elementos que trabajaron en aquellos laboratorios de “El puro errar” lo que sigue perdurando es, simplemente, el hecho de hacer funciones y llamar a maestros para que les enseñen elementos que la mayoría quiere aprender como danza y mimo. Desde la creación de la Escuela del Bardo en 2019, los integrantes del grupo entrenan cuando dictan las clases con los estudiantes, usando ejercicios muy viejos como “la danza del viento”, “el saludo al sol” o “las caminadas guiadas” y otros inventados recientemente que surgen de combinar secuencias de yoga o relajación. Eso es lo “más parecido que tenemos a un entrenamiento, sobre todo en los ensayos que suceden en el contexto de un espectáculo o en las acciones que hacemos solos Gabriela Trevisani, Juan Konher o yo” (Folini, comunicación personal, 2023).

Existen muchas apropiaciones del Odin Teatret, que en Teatro del Bardo se refuncionalizan a través de su propia estética, y que construyen una poética en función de un público adolescente. Para ellos, el teatro sucede en el imaginario de ese espectador y, en consecuencia, son permeables a las condiciones de producción y de socialización de sus puestas en escena. Además, si bien las temáticas surgen sobre el interés de los distintos actores, siempre se dan en relación a lo que acontece en la vida cotidiana, en el contexto contemporáneo, aunque no sea intencional, es algo que se filtra. “Nunca están atravesados antes ideológicamente, pero en cuanto nos ponemos a armar los materiales, esas cosas que están resonando en nuestra vida cotidiana se meten” (Folini, comunicación personal, 2021). Es decir, que no producen los espectáculos en función de lo que sucede, sino que, una vez montada la obra, toman lo que sucede en el contexto para enriquecer los acontecimientos.

Todos los testimonios recuperados, referidos a la producción del espectáculo en sí mismo, dan cuenta que Teatro del Bardo promueve la dramaturgia del actor (Argüello Pitt, 2009; Manzone, 2021) a partir de creaciones que tienen como disparadores distintos elementos, a saber: tragedias griegas, sucesos históricos de la región, obras literarias como poemas y/o cuentos que, en su mayoría, se fusionan con temas contemporáneos vinculados a una perspectiva crítica y un posicionamiento político que reivindica la lucha social. Es por ello que se define esa práctica teatral como un espacio de creación expandida, donde la influencia, diálogo e intercambio con el campo social y, por ende, con otras disciplinas artísticas y no artísticas configuran el espacio de la acción creadora.

Configuración del nodo poético regional de experimentación teatral

Aquí, se propone identificar la configuración del nodo poético regional de experimentación teatral que agrupa los colectivos teatrales El Séptimo Fuego y Teatro del Bardo, en una lógica similar sobre la producción de conocimiento, que permita identificar elementos

estructurales dentro de la matriz de cada grupo y abordarlos en clave de solidaridades o anudamientos, a fin de conformar una red y materializar el mencionado nodo.

El estudio comparado de los modos de producción teatral adoptados por ambos grupos de teatro independiente, como la recuperación historiográfica sobre distintas nociones de experimentación teatral vinculadas a las regiones abordadas, refuerzan las solidaridades mencionadas y propician diseñar una serie de tres anudamientos:

1. El primero es determinado por la noción de experimentación teatral, entendida como un espacio de creación expandida, influenciada por el campo social y en diálogo con otras disciplinas artísticas y no artísticas, que es identificada en la dramaturgia desarrollada por cada colectivo teatral: El Séptimo Fuego, con obras de dramaturgos argentinos contemporáneos, obras del ítalo-argentino Renzo Casali y algunas creaciones colectivas; Teatro del Bardo, con obras de autoría propia, en su mayoría de Valeria Folini, creaciones colectivas y adaptaciones de tragedias griegas. Estas dramaturgias materializan lineamientos poéticos relacionados a la perspectiva política: El Séptimo Fuego lo hace con una carga partidaria importante, que se traduce en la presencia de elementos de ideología de izquierda y anarquismo; a su vez, el Teatro del Bardo focaliza su atención en los sucesos históricos que configuran la identidad del contexto socioterritorial a través del trabajo con archivos y las relecturas de los clásicos griegos. Los dos grupos presentan propuestas escénicas abiertas a la comunidad y con un valor de entrada accesible, pero se distinguen en el tipo de espectador al que se dirigen. El Teatro del Bardo tiene una amplia propuesta para los adolescentes, con un programa específico denominado “Educación por el Arte”, destinado al entorno educativo, y El Séptimo Fuego crea propuestas para un público adulto. Respecto de los procedimientos constructivos de la escena, se infiere que también presentan rasgos identitarios que remiten a una cultura geolocalizada. El primer grupo genera *poiesis* con la presencia escénica y la acción física de los actores, en una escena en la cual sólo existen los elementos mobiliarios indispensables: como una mesa y una silla, un cubo de metal o un carro/plataforma que oficia de dispositivo escénico y emplea la estética del grotesco. Mientras que el segundo colectivo también recurre a la implementación del mobiliario esencial, pero usa una amplia cantidad de utilería, como máscaras, sombreros, valijas, utensilios de cocina que, generalmente, remiten a la estética expresionista/surrealista.

Las características mencionadas funcionan como acciones disruptivas respecto de los modos constructivos tradicionales de la escena teatral creada en las regiones estudiadas de Argentina y tienen su origen en la reapertura democrática, en 1983, con la repatriación de artistas exilia-

dos y el surgimiento de nuevas tendencias vinculadas con la antropología teatral de Eugenio Barba.

2. El segundo anudamiento se funda en el diseño de una estructura organizacional similar, a saber:
 - a. Son espacios gestionados y coordinados por una mujer formada y especializada en el área teatral y dentro del circuito de teatro independiente argentino.
 - b. Promueven la modelación del aprendiz en un actor que concibe su práctica dentro de los parámetros de una profesión. Es decir, que forman a un sujeto que se identifica y define en términos de actor conforme a sus saberes.
 - c. Los modos en los que se generan los procesos de creación teatral parten de una concepción ideológica anterior a la dramaturgia y a la acción en la escena. Es decir, que todo nace de una idea fundamental sobre el significado del teatro en relación a la vida y a la humanidad. Estos principios fueron legados, en el caso de *El Séptimo Fuego*, por Renzo Casali; mientras que el grupo Teatro del Bardo se inspira en los principios filosóficos de la antropología teatral de Eugenio Barba.

Si se atiende a los ejes fundamentales desde los cuales el Odin Teatret desarrolla el trabajo teatral, pueden distinguirse tres aspectos: 1) la preparación del actor para el proceso compositivo del espectáculo; 2) el trabajo mediante el cual el actor incorpora las reglas del modelo teatral en el que inscribe su trabajo; 3) el valor de la justificación social, adquirido mediante la profesionalización teatral. Se observa que estos tres ejes fundamentales son los que estructuran la organización de los dos colectivos que accionan desde la antropología teatral, ya que ambos tienen la actividad teatral como filosofía y sustento de vida. También coinciden en constituirse legalmente como asociaciones civiles, lo que implica tener un amparo jurídico y consolidar un espacio físico propio dotado de una sala teatral, una biblioteca especializada en teatro y una escuela de actuación organizada en tres niveles, como la Escuela de Teatro del Bardo fundada en 2019 en Paraná, provincia de Entre Ríos, y el Instituto de Arte Teatral en 1997 en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. La creación de todas sus obras, las dramaturgias y las reversiones de obras de autor son realizadas con los actores formados en sus escuelas.

3. El tercer anudamiento se basa en la temática presente en la creación dramaturgica que reflejan los discursos sociales sobre los conflictos del contexto histórico y que son creados por ambos colectivos teatrales en el desarrollo de su trayectoria. En este sentido, destacan las siguientes nociones:

- a. *Identidad*: se ponen en discusión temas referidos a la historia de la región que habitan, en diálogo con la historia de nuestro país y la negación, privación y desaparición de personas por parte de organismos del Estado y fuerzas paramilitares. Además, estas acciones se enraízan en la clasificación social sobre la idea de raza y, por ello, ubican distintos sectores en situación de otredad, lo cual se ejemplifica en producciones como *Gurka. Un frío como el agua seco* de Zito Lema (2004); *Maximiliano, diez años después* de Renzo Casali (2007); *Esperando a Margot* de Casali (2010); *Legítima indefensa* de Cristina Strifezza (2023) de El Séptimo Fuego; y *Plan reservado* (2016), *5438: Un policial bien argentino* (2017), *El hombre acecha* de Valeria Folini y Gabriela Trevisani (2001 y 2021), así como *Otra vez Rosaura* (2021) una creación colectiva de Teatro del Bardo y la Zancada.
- b. *Teatro político*: se recuperan las luchas obreras de anarquistas y distintos sectores partidarios que se manifestaron en el siglo XIX y XX en la región Centro y Centro Litoral de Argentina, con obras como *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun (2009), *El cardenal* de Eduardo Pavlovsky (2003), *Moreira, la sombra de un hombre* de Eduardo Gutiérrez (2013), *Línea de tres* de Marcelo Marán (2012) de El Séptimo Fuego; y *Artigas, el otro* de Gabriela Trevisani, Juan Kohner y Andrés Main (2019), *Pánfilos*, una creación colectiva (2018), *Extrangueros, diario de un inmigrante* de Kohner y Main (2007), *Jacinto Rojo* de Nadia Grandón, Walter Arosteguy y Valeria Folini (2013) de Teatro del Bardo. Parafraseando a Verzero (2013), son producciones que funcionan como formas de resistencia a los discursos hegemónicos, y que contienen elementos presentes en el estudio de lo político, como el pasado, que habilita el pensamiento crítico y el ejercicio de la memoria, así como el análisis del presente, asumido como tiempo histórico (p. 1).
- c. *Reversión de los clásicos*: fundamentalmente de las tragedias griegas, con obras como *Antígona* de Sófocles (2004), *Los siete contra Tebas* de Esquilo (2002), *Cassandra* de Blanco (2021), *La Orestíada* de Esquilo (2016), *Lisístrata* de Aristófanes (2007) de El Séptimo Fuego; y *Antígona, la necia* de Folini (1998), *Fedra en karaoke* de Folini y Kohner (2011), *Amarillos* de Folini (1999), *Amarillos hijos* de Bendersky y Folini (2005), *La otra* de Folini (2001), *Bienvenida, Cassandra* de Folini y Grandón (2016) de Teatro del Bardo.

Estas últimas propuestas teatrales se alinean a la teoría de Sanchis Sinisterra (2002) que explica que la obra de teatro clásica se convierte en el testimonio de las contradicciones que constituyen la historia humana, y que se hacen presentes en distintas formas de lucha social. “Actualizar una obra clásica es, pues, para Brecht, conservar y destacar lo que ella contiene de revelador para la problemática fundamental del hombre contemporáneo”

(Sanchis Sinisterra, 2022, p. 97). Con una postura similar, pero ahondando en la cuestión relacional, De Toro (2004) manifiesta que reversionar una tragedia clásica se trata de iniciar una búsqueda, un entrelazamiento de diversas líneas en puntos de superposición y cruces, que posibilita la materialización de relaciones transversales entre distintas disciplinas o sistemas de la sociedad (p. 112).

Por lo expuesto en los anudamientos –creación dramaturgica, estructura organizacional símil y temática– y la consolidación del nodo poético regional de experimentación teatral, se considera que las acciones y las creaciones teatrales de El Séptimo Fuego y de Teatro del Bardo constituyen un fundamento de valor, es decir, un modo específico de abordar la profesión teatral y de organizar los procedimientos constructivos de la obra, cargados de rasgos identitarios que remiten a una cultura geolocalizada. Es por ello que tanto su práctica como sus dramaturgias pueden entenderse como un conjunto diferenciado del sistema teatral regional argentino, en contraste con el sistema teatral canónico sedimentado en las regiones Centro y Centro Litoral del país. Estas diferencias se visibilizan también como distinciones y permiten encontrar “aires de familia” (Barale, 2002, p. 8) entre los grupos teatrales seleccionados para ubicarlos en una misma red de producción poética.

Fuentes consultadas

- Argüello Pitt, Cipriano. (2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Cuaernos de Picadero*, 23, 3-5.
- Barale, Griselda. (2002). Wittgenstein y Kant. Aires de familia en el pensamiento estético. *Estudios de Epistemología*, 4(4), 7-23. <https://estudiosepistemologia.ct.unt.edu.ar/article/view/1>
- Borello, José Antonio y González, Leandro. (2021). *Distribución geográfica de la actividad económica en la Argentina: Revisión bibliográfica y perspectivas*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
- Cabrejas, Gabriel. (2016a). Apuntes para una historia del Séptimo Fuego (1997-2017). (pp.125-140). En Nicolás L. Fabiani (Cord.), *Anuario de Estética y Artes*, 7(7). Universidad Nacional de Mar del Plata-Editorial Martin.
- Cabrejas, Gabriel. (2016b). *Historia y estética del teatro marplatense (1940-1979)* [Disertación doctoral]. Humadoc, Repositorio Institucional de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/246>
- Díaz, Silvina Alejandra. (2019). La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina. *Investigación Teatral, revista de artes escénicas y performatividad*, 10(16), 29-53. <https://doi.org/10.15445/it.v10n16.12345>

org/10.25009/it.v10i16.2604

- Dubatti, Jorge. (2005). *El teatro sabe: la relación escena/conocimiento en once ensayos de teatro comparado*. Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2008). *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- Dubatti, Jorge. (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- Dubatti, Jorge. (2018). Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad. *Investigación Teatral, revista de artes escénicas y performatividad*, 9(14), 6-29. <https://doi.org/10.25009/it.v9i14.2564>
- Fabiani, Nicolás Luis, y Brutocao, María Teresa. (2007). *Estética e historia del teatro marplatense*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Latour, Bruno. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Lavatelli, Julia. (2008). Los confines al centro. Estudio sobre la nueva dramaturgia en las provincias. *Cuaderno de Picadero*, 15, 4-12.
- Manzone, María Verónica. (2021). La función autoral: debates acerca de la pertenencia del sentido en las prácticas dramáticas actuales. *Revista de Literaturas Modernas*, 51(2), 29-46. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas/article/view/5490>
- Meresman, Guillermo. (2010). *Teatro entrerriano en posdictadura, variedad, dolor y balbuceo*. I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, Argentina.
- Meresman, Guillermo. (2020). *Entre ríos y teatros*. Azogue Libros.
- Mignolo, Walter. (2013). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. *Revista de Filosofía*, 30(74), 7- 23.
- Paoletta, Anabel Edith. (2023) “Concepciones sobre la experimentación escénica contemporánea. Una introducción a sus abordajes nocionales y reapropiaciones en el campo teatral de Buenos Aires”, en *Question/Cuestión*, 3(75), e799.2023. <https://doi.org/10.24215/16696581e799>
- Pellettieri, Osvaldo. (1998). La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998). O. Pellettieri y E. Rovner (Comps.), *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica* (pp. 17-82). Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias* (tomo II). Galerna; Instituto Nacional del Teatro.

- Piva, Adrián. (2018). Política económica y modo de acumulación en la Argentina de la posconvertibilidad. *Perfiles Latinoamericanos*, 26(52), 1-26. <https://doi.org/10.18504/pl2652-006-2018>
- Pradilla Cobos, Emilio. (2014). La ciudad capitalista en el patrón neoliberal de acumulación en América Latina. *Cadernos Metrópole*, 16(31), 37-60. <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/19892>
- Sanchis Sinisterra, José. (2002). *La escena sin límites: Fragmentos de un discurso teatral*. Ñaque Editora.
- Toro, Alfonso de. (2004). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. (pp. 105-159). A. de Toro (Ed.), *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual*, Iberoamericana Vervuet.
- Tossi, Mauricio. (2015). Los estudios del teatro regional en la postdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 11, 26-42. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.226>
- Tossi, Mauricio. (2019). Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20), 45-65. <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.03>
- Vallejos, Gustavo. (2003). *En búsqueda del actor 0 (Una visión diferente de la antropología teatral)*. Cooperativa Gráfica Los Tilos.
- Verzero, Lorena. (2013). Políticas de la investigación en el teatro político. *Revista Territorio Teatral*, 9, 1-8. http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_04.html
- Williams, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.