

La dramaturgia en la destotalización de los teatros argentinos

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires - Instituto de Artes del Espectáculo

La dramaturgia argentina en su conjunto a través de los procesos históricos, y especialmente el de la Posdictadura y en el canon de multiplicidad,¹ constituye un corpus patrimonial que dialoga por relaciones y diferencias con las otras formas discursivas de la literatura. Las “letras teatrales” despliegan un territorio de subjetivación (Guattari y Rolnik *Micropolítica* 43-50) relevante en la cultura argentina contemporánea. En estudios recientes propusimos algunos lineamientos de análisis de la escena entre 2001 y 2017 (“La escena” 151-96 y “Contemporaneidad” 161-77). Se puede establecer una periodización interna en los procesos de Posdictadura (iniciada en 1983 y continuada hasta hoy), y advertir ciertas constantes e intensificaciones a través de las décadas. Ya en los primeros años, entre 1983 y 1990, se advierte en el teatro nacional el efecto –a nuestro juicio mal llamado “posmoderno”–² de la caída de los grandes discursos de representación y la proliferación de micropoéticas y micropolíticas. En los noventa el estallido se acentúa y va ampliando sus límites, como una suerte de *big bang* que marca la expansión del canon de multiplicidad. Aumenta el número de autores, y cada uno escribe siguiendo sus propios parámetros. El periodo entre 2001 y 2017 marca una ampliación cada vez mayor del arco de proliferación de poéticas: el paisaje teatral incrementa más aún la proliferación de mundos y poéticas ya característica de los años anteriores. En 2015 se estrenaron solo en Buenos Aires 2300 espectáculos, y, en 2016, otros 1800. Entre los estrenos figuran varios centenares de textos muy diversos de artistas nacionales. La desdelimitación

¹ Sobre los conceptos de Posdictadura y canon de multiplicidad, ver mi *Cien años de teatro argentino*, en especial los capítulos VI y VII.

² Creemos que debería optarse por teatro de la Modernidad Crítica.

y multiplicidad de las dramaturgias se advierte hoy acentuadamente en las prolíficas prácticas de los artistas menores de 35 años.³

En Posdictadura, tanto en la dramaturgia como en la dirección, la actuación, el trabajo grupal, la escenografía y el diseño espacial, la música, el vestuario, etc., incluso en la actividad de los espectadores, en su forma de relacionarse con los acontecimientos escénicos, se produce un “gran estallido” poético, de dimensiones artísticas excepcionales. El teatro nacional se moleculariza, se produce un fenómeno histórico que hemos llamado de diversas maneras: desdelimitación, destotalización, canon de la multiplicidad, canon imposible (ya que en él no podrían estar representadas todas las expresiones micropoéticas y micropolíticas), conquista de la diversidad (Dubatti J. *El nuevo teatro, El teatro y Mundos teatrales*). Para Laura Cerrato, a partir de su lectura de Hans Ulrich Gumbrecht, “la destotalización surge de percibir el mundo como un fenómeno múltiple, no como algo que encaja en un sistema o una superestructura. [...] Lo plural y lo subjetivo son llevados a sus potencialidades extremas” (“Lo posmoderno” 155). Dejan de imponerse regulativamente los modelos de autoridad antes vigentes, se instala en la creación el “cada loco con su tema”. La desregulación es la norma del campo, o, paradójicamente, la nueva implícita regulación consiste en desregular. Un ejemplo de esta actitud puede verse en el “Breve Manifiesto Caraja-jí” incluido en los cuatro tomitos publicados por la Universidad de Buenos Aires:

Esto no es un manifiesto. / Pero existe una intención grupal indefinida. Más aún: menos. / Por lo tanto, esto sienta ningún precedente. Se trata tampoco de un primer paso. / La finalidad de CARAJA-JI es llenar vacío alguno. Aunque no es un punto. (punto) de llegada. [sic] / Los integrantes de CARAJA-JI: Arrieta, Tantanian, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo escriben esto. (AAVV “Breve” 4, en cursiva en la edición).

En dirección contraria a la creciente homogeneización globalizadora, cobran auge las poéticas elaboradas en coordenadas singulares, irrepitibles, únicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados ni a moldes de mercado, es decir, las micropoéticas. Se internacionaliza –otra vez paradójicamente– lo regional y lo local en las formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos. Ya no hay creadores “faro” teatrales

³ Puede comprobarse esta afirmación consultando los seis volúmenes de “novísima dramaturgia argentina” coordinados por Ricardo Dubatti entre 2013 y 2018.

internacionales de recurrencia unánime, como aquellos referentes a los que antes nadie podía ignorar y a los que se debía seguir según las tendencias hegemónicas: Henrik Ibsen, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Arthur Miller... Ninguna micropoética es igual a la otra y hay que comprender a cada una en su singularidad.⁴ Comparten sus diferencias. No se puede comprender a uno con los mismos parámetros que al otro: son ciertamente creaciones micropoéticas, productos de proyectos, subjetividades, deseos y circunstancias de producción singulares. Exigen evitar las generalidades y producir conocimiento sobre/desde lo particular, teniendo en cuenta, como dice Peter Brook en diálogo con su hijo, “el detalle del detalle del detalle”, o lo que Nicolas Bourriaud llama el ejercicio de una actitud “radicante” (como el título de su libro). Imponen al lector, al espectador, al crítico y al investigador operar como el “matemático loco” del que habla Beckett en la “Carta alemana de 1937”: “Por lo tanto hagamos como aquel matemático loco (?) que solía usar un principio de medición diferente para cada etapa del cálculo” (91).

Hay ilimitados mundos poéticos y su percepción depende de la mirada filosófica del pluralismo, aquella que “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik *Introducciones* 100). Los dramaturgos actuales trabajan con procedimientos diferentes, no proponen los mismos imaginarios ni referentes, despliegan concepciones (de mundo, de arte, formas de comprender la función del teatro y el rol del creador) y vínculos diversos con el pasado teatral que no pueden homogeneizarse en una misma y única perspectiva. Justamente se trata de leer los trazos de esas diferencias. El tesoro cultural responde al pluralismo de mundos diversos, que nos lleva a pensar la Posdictadura como auténtica época de oro del teatro argentino (tal como lo argumentamos en “Das Theater” 403-28). La dramaturgia micropoética, o dramaturgia singular de cada

⁴ Como lo muestra la reciente antología de la revista *Gramma*, que incluye textos de Ariel Barchilón (*Cartas de la ausente*), Javier Daulte (*Clarividentes*), Eva Halac (*Café irlandés*) y Mariano Tenconi Blanco (*Las lágrimas*), entender las claves de *Clarividentes* de Javier Daulte no sirve directamente para entender las de las obras de Ariel Barchilón, Eva Halac y Mariano Tenconi Blanco. Dramaturgia topológica en *Clarividentes*, de Daulte; observatorio ontológico en *Café irlandés*, de Halac; juegos de ausencia y metateatro, convivio y tecnovivio en *Cartas de la ausente*, de Barchilón; búsqueda de otros procedimientos poéticos para la representación del horror, en *Las lágrimas* de Tenconi Blanco.

creador, es sin duda la más extendida en la Argentina y la más impulsada por los maestros (por ejemplo, por Mauricio Kartun, referente en la docencia). Esto favorece, sin duda, el efecto de proliferación y desdelimitación. Por el contrario, las prácticas de dramaturgia de género o dramaturgia de búsqueda de impacto transnacional (es decir, dramaturgias de globalización, aquellas que son pensadas para su inserción en un mercado internacional que incluye campos teatrales en diversos países y lenguas) en nuestro contexto casi no acontecen, salvo contadas excepciones.

Nueva cartografía de los teatros argentinos

En Posdictadura se ha redefinido el diseño cartográfico del “teatro nacional”. Se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: se problematizan la diversidad intra-nacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales, así, en plural, de la misma manera que Luis Villoro habla ya desde el título de su libro de los estados plurales. Ya no se piensa en “un” teatro nacional, sino en muchos “teatros nacionales” o teatros argentinos. Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar prácticas teatrales “nacionales” fuera del mapa geopolítico de la nación (por circulación, viajes, exilios, migraciones y radicaciones de artistas argentinos fuera del país). Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). Junto a lo intra-nacional y lo argentino fuera de la Argentina (es decir, fuera de las fronteras geopolíticas del país), se formulan otras problematizaciones. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional, con qué parámetros? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional cerrada en sí misma y no abierta, porosa, integrada a la multiplicidad de relaciones con el mundo? ¿Cómo no concebir el vínculo del teatro argentino con otros mapas culturales: la Hispania, Europa, Occidente, la Rumania, más allá de las relaciones con una cultura nacional europea particular, por ejemplo, a través de la lengua? ¿Cómo no pensar los vínculos con las culturas originarias anteriores a la colonización occidental? ¿Cómo pensar el teatro nacional en relación con la globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o la planetarización? ¿Son los teatros nacionales argentinos,

a su manera, una región del teatro occidental con características singulares? ¿Cómo articular al mismo tiempo una mirada crítica decolonial sobre estos fenómenos (tal como propone Zulma Palermo “¿Por qué..?” 126-36)?

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos para los estudios de literatura y teatro argentinos, pero la disciplina Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. Así, en una segunda teorización, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad, supraterritorialidad e intraterritorialidad, más abarcentes que los de lo nacional, internacional y supranacional. En esta nueva etapa de representación de los teatros argentinos, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales, supraterritoriales y/o intraterritoriales. La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y, que *mutatis mutandis* sigue vigente para el eje de la comparación). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana (como en el libro de Hiernaux y Lindón) pero es también espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intra-territoriales, dentro de un mismo territorio (nunca monolítico y homogéneo). Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden; a la interterritorialidad, aquellos que conectan dos o más territorialidades.

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica, histórica y culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no necesariamente se superponen con los mapas políticos: la territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la

Geografía Política, y dialogan con ellos por su diferencia. También los fenómenos suprateritoriales permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta, o de fenómenos semejantes sin conexión genética). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.⁵ En el siglo XXI los teatros argentinos constituyen un mapa multicentral y multiterritorial. En suma, el *big bang* de las poéticas dramáticas no es solo porteño, sino que afecta a los teatros nacionales. Los trabajos de Mauricio Tossi y Margarita Garrido sobre las dramaturgias de la Norpatagonia, o las antologías recientes de la dramaturgia en la ciudad de La Plata (Urman; Radice) son expresiones de estas tendencias.

Prácticas dramáticas en el estallido

En este contexto se clasifican las formas dramáticas de acuerdo a diversos parámetros. Uno de ellos es la relación con el acontecimiento teatral: hay una dramaturgia pre-escénica (escrita *a priori*, antes e independientemente de la escena); hay otra directamente escénica (que acontece en el escenario); hay otra post-escénica (que surge de la notación y transformación del texto escénico en otra clase de texto verbal), tal como propusimos en otro trabajo (“Filosofía” 31-66). Se abandona la vieja definición reduccionista y excluyente de “texto literario para ser representado en escena” o la identificación del drama sólo con el texto escrito y de estructura aristotélica, con la idea de contar una historia. El texto escénico y el post-escénico se manifiestan hetero-estructurados: los constituyen tanto la literaturidad de la escritura dramática, como la teatralidad de la experiencia de la escena con los actores, el tiempo y el espacio, íntimamente fusionadas. En el caso post-escénico el drama incluye como referencia, a la vez interna y externa,⁶ el espectáculo del que proviene. No

⁵ Para una tipología de mapas teatrales (de localización y distribución, circulación, irradiación, sincronía, concentración, de zonas o áreas de extensión, mapas administrativos o geopolíticos, de circuitos, cualitativos, de flujos, históricos, cuantitativos, etc.), ver Dubatti *Introducción* 105-25.

⁶ Llamamos referencialidad interna al sistema de referencias en el mundo de la ficción (o mundo representado); referencialidad externa, al sistema de referencias que el texto establece con el mundo externo al texto (la sociedad, la cultura, la política, etc., incluido el acontecimiento teatral concretado en los ensayos y las funciones con público que se realizaron antes de la fijación del texto dramático).

quiere esto decir que no pueda ser leído sin el conocimiento del espectáculo y no pueda generar nuevos espectáculos en manos de otros directores que monten este texto.⁷ Sostenemos que, aunque el lector no lo advierta, porque no ha tenido contacto con el espectáculo, éste forma parte del subtexto, está en el sistema referencial, en la matriz de este texto, y de alguna manera los acontecimientos escénicos son leídos en / con los textos. Al referirse a su texto *Carne de juguete*, el dramaturgo y director rosarino Gustavo Guirado explica, en la entrevista que realizamos en la Escuela de Espectadores de Santa Fe,⁸ que la pieza es resultado de un largo proceso de búsqueda con los actores:

Yo había escrito una obra. Pero mis actores saben que el texto que les doy al comienzo es una mentira, que es solo un ‘va de esto la obra’, para entusiasmarlos. Ellos saben que eso es provisorio. Yo voy reescribiendo sobre el proceso de trabajo en los ensayos. Hay textos de la obra que siempre estuvieron en el texto original. Pero además en los ensayos surge tanta escritura que la obra duraría cuatro horas. El espectáculo tiene que ver con un largo proceso de año y medio, casi, de ensayos, improvisaciones, de trabajar mucho con el imaginario de los actores, sus resonancias en relación a ese universo, a ese caudal de fuerza que significa Malvinas.(4)

Guirado concluye sobre las tensiones internas a su doble condición de dramaturgo-director: “Siempre en las obras que escribo y después dirijo trato de que el director se venga del autor y haga otra cosa. Tiene que ver con los actores, siempre el teatro tiene que ver con los actores” (5).

Un caso particular en el que es difícil precisar categorías es el del actor porteño Alejandro Urdapilleta. También brilló como escritor. Fue un escritor insólito, porque no quería ser escritor, no se reconocía como escritor, y sin embargo escribía todos los días, a mano, en cuadernos en los que también dibujaba. “Escribo para conocerme, porque soy solitario. Escribir es un vicio. No escribo jamás para que se lea después. Escribo para mí. Necesito escribir para conocerme a mí. Me miro en lo que escribo”, nos dijo alguna vez.⁹ Publicó tres volúmenes: *Vagones transportan humo* (2000), *Cuaderno Legión Religión* y *La poséida* (así, acentuado sobre la e), que hoy son conside-

⁷ Todo lo contrario: la literatura dramática post-escénica se convierte en pre-escénica de segundo grado en las operaciones de recepción y de nueva puesta en escena (como proponemos en el mencionado estudio sobre las nuevas formas de la dramaturgia).

⁸ Entrevista realizada en la Escuela de Espectadores de Santa Fe, en el Centro Cultural Provincial Paco Urdondo, el 10 de junio de 2017.

⁹ Entrevista realizada en Buenos Aires en 2000.

rados libros esenciales para comprender la literatura y el teatro argentinos de Posdictadura. Dejó decenas de cuadernos manuscritos con poemas, relatos, piezas dramáticas, reflexiones. “Mis escritos tienen que ver con el viaje mental. El viaje interno, mi mundo fantasioso, mi locura, la poesía, lo que sale solo porque debe salir, lo no dicho, lo que no puedo decir. Lo que no puedo hablar, lo incorrecto, lo que no se debe decir, lo largo ahí” (3), nos dijo en la misma entrevista.

¿Dramaturgia de autor, dramaturgia de actor, de teatrista?

Otro de los grandes logros de la Posdictadura es la consideración de la dramaturgia ya no sólo como territorio literario (lo que antes se llamaba “literatura dramática”, eventualmente representable), sino como producción específica y diferenciable marcada por el hacer teatral, que surge del riñón mismo del acontecimiento escénico, de los cuerpos produciendo estructuras rítmicas y relatos de intensidades en el espacio. Se suma a esto una multiplicación categorial por la consideración de la instancia de producción: dramaturgia de autor (o de gabinete), de adaptador o versionista, de actor, de director, de grupo o de equipo, de iluminador, etc.

También se atienden rasgos discursivos vinculados a poéticas antes no reconocidas o también de circuitos específicos: dramaturgias del relato, del circo, del teatro comunitario, de la “escena muda”, del *kamishibai* (teatro de papel), del movimiento y la danza, de teatro de calle, de clown, dramaturgias performativas, biodramáticas, de no-ficción, nuevo teatro documental, escena neotecnológica (con relevante presencia de la tecnología en la escenotecnia y el trabajo con la sustracción parcial del cuerpo del actor), de *stand up*, de títeres u objetos,¹⁰ de teatro musical, de teatro para niños y teatro para bebés, de “impro”, de payadores, etc. Ya no se habla sólo de puesta en escena de estas dramaturgias, sino también de escritura escénica y de reescritura, incluso de dramaturgias argentinas a partir de la reescritura del repertorio teatral universal, por ejemplo, las reescrituras de los textos de Shakespeare, como en *Hamlet la metamorfosis* de Carlos Rivas o *Sueño de una noche guaraní* de Mauro

¹⁰ Véase la antología de Antoaneta Madjarova y Nora Lía Sormani, compiladoras, *Títeres en palabras. Obras para niños y adultos. En ocasión del Premio Nacional Javier Villafañe* (2016).

Santamaría (Dubatti, J. *Apropiaciones*). Se reconocen dramaturgias verbales y no-verbales, de matrices de representación abiertas o cerradas.

La dramaturgia ya no se hace sólo con modelos teatrales: se inspira en el cine, la televisión, la plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, la física cuántica, los manuales de buenas costumbres, los museos, la historieta, la fotografía... Se reconocen múltiples liminalidades, con la vida o con otras artes y disciplinas. La creación dramática se rige por nuevas cartografías del deseo, funda micropolíticas, es decir, territorios de subjetividad alternativa a los grandes discursos de representación. El teatro se transforma radicalmente en una forma de vivir, en una biopolítica, en un medio de construcción de la realidad y subjetivación del mundo más que en una representación especular y objetiva de la realidad. La imagen que resulta de la distribución cartográfica de las poéticas ya no es piramidal ni jerárquica, sino horizontal y comunitaria: a manera de islotes en red, las distintas micropoéticas y micropolíticas conviven en el mismo nivel. La proliferación de mundos poéticos genera la ilusión de que es posible cualquier tipo de expresión, formas híbridas y liminales, transversalidad con otros campos artísticos y extra-artísticos (Dubatti *Textomatrix*).

No hay líneas internas que se sigan orgánicamente salvo en el planteo micropoético, sino más bien molecularización y red de vínculos que conectan los “fragmentos” incontables del campo teatral estallado. Justamente en la compilación *Poéticas de liminalidad en el teatro*, un amplio grupo de investigadores¹¹ estudia dramaturgias del *site-specific*, el café-concert, el periodismo, la moda, las instalaciones, los recreacionistas medievales, las reescrituras escénicas de textos poéticos, las corpopolíticas, las *performances*, el biodrama, la magia, la titiritesca, etc. Sin duda las dramaturgias argentinas no pueden ser pensadas al margen de las nuevas teatralidades: la posdramática, las poéticas de lo real, el teatro de la transteatralización, el teatro de estados, la escena neotecnológica, que además implican grandes desafíos a la disponibilidad del actor, una suerte de actor en la “sopa cuántica”, que al mismo tiempo puede participar en un drama tradicional, en publicidad, cine, televisión, biodrama

¹¹ Incluye trabajos del equipo de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional del Centro (Tandil) integrado por Paula Ansaldo, María Fukelman, Bettina Girotti, Ignacio González, María Natacha Koss, Ezequiel Obregón, Gisela Ogás Puga y Grisby Ogás Puga, Ariana Pérez Artaso, Carla Pessolano, Nora Lía Sormani, Jimena Trombetta, Rocío Villar, Mina Bevacqua, María Belén Landini, Nara Mansur, Gabriela Pérez Cubas, Federico Picasso, Ludmila Barbero, Lydia Di Lello, Ricardo Dubatti, Mariana Gardey, Eugenio Scholnicov.

(Aguilar Zinser y Dubatti). Por otra parte, en la Posdictadura la dramaturgia empieza a enseñarse sistemáticamente en espacios institucionales terciarios o universitarios, de grado y posgrado, y proliferan los talleres, los concursos, los encuentros y festivales. Se multiplican también las ediciones en libros y revistas, en papel y formato digital.

Esta nueva situación del funcionamiento de los campos teatrales en la Argentina, nueva también en la historia del teatro occidental a partir de la Posguerra de 1945, adelgaza paradójicamente la percepción de novedad y originalidad. Lo nuevo parece definirse como aquello que es necesario o inexorable para las búsquedas de expresión en cada proyecto anclado históricamente en una nueva estructura de subjetividad, experimentación y coordenadas de trabajo. De esta manera los campos teatrales se han complejizado. La diversidad asiste también a las trayectorias internas de los artistas que, aunque manifiestan líneas de continuidad de una obra a otra, han acentuado su dinámica de metamorfosis.

Este nuevo funcionamiento del campo teatral ha generado cambios en la crítica y en la expectación. Se ha construido un espectador-modelo abierto a la diversidad, dotado necesariamente de las competencias de la amigabilidad, el dialogismo, la disponibilidad y el compañerismo frente a la multiplicidad de expresiones y concepciones que se despliegan ante sus ojos. Un espectador pluralista, “politeísta”, que puede relacionarse con distintas concepciones de teatro. El canon imposible exige en los críticos profesionales un reposicionamiento de sus prácticas respecto del pasado. En cuanto al crítico especializado, ha desaparecido la figura del “experto” que puede ver “todo” o que puede filiar las manifestaciones escénicas a tendencias binarias *a priori*. Finalmente, este estado de las dramaturgias argentinas problematiza los soportes: ¿todas estas dramaturgias son susceptibles de edición literaria, de inclusión en libro, de soporte papel y grafismo lineal? El gran estallido involucra múltiples desafíos a la archivística, la ecdótica y la búsqueda de nuevos medios audiovisuales y digitales.

Bibliografía

- AAVV. “Breve Manifiesto Caraja-ji”. *Caraja-ji*. Tomo 4 Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 1996. 4.
- Aguilar Zinser, Luz Emilia, y Jorge Dubatti. *Soluciones actorales ante las nuevas dramaturgias*, México, UNAM, Cátedra Bergman. En prensa, 2018.
- Beckett, Samuel. “Carta alemana de 1937”. *Beckettiana* 5. Trad. Ana María Cartolano. Buenos Aires, 1996. 89-95.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Brook, Peter y Simon Brook. *Brook par Brook. Portrait intime*. París: Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères, 2005.
- Cabanchik, Samuel. *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Cerrato, Laura. “Lo postmoderno en la literatura de habla inglesa”. *Doce vueltas a la literatura*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1992. 153-69.
- Dubatti, Jorge. “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino: las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”. María Ester Gorleri y Marisa Budiño. Eds., *Actas XIX Congreso Nacional de Literatura Argentina “La Literatura Argentina en el Bicentenario. Balance del sistema y diálogos con el mundo”*. Universidad Nacional de Formosa, Facultad de Humanidades. En prensa. 2017.
- . *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- . “Contemporaneidad y territorialidad: pensar el teatro de Buenos Aires en el siglo XXI”. José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano. Eds. *Teatro hispánico y su puesta en escena: estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2017. 161-77.
- . “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”. Luis Alberto Quevedo Comp. *La cultura argentina hoy. Tendencias*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 2015. 151-96.
- . “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática” Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba. Comp. *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 2013. 31-66.
- . *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- . Coord. *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2011.
- . Coord. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Posdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002.

- . Coord. *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Editorial de la ENSAD, 2017.
- . Comp. Revista *Gramma* N° 58 (número especial dedicado al teatro). Universidad del Salvador (USAL), en prensa 2017.
- . Coord. *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2003.
- . *Teatro-matriz, teatro liminal. Nuevas perspectivas en Filosofía del Teatro*. México DF: Editorial Paso de Gato, 2017.
- . “Das Theater in der Postdiktatur (1983-2009): “Goldenes Zeitalter”, Enttotalisierung und Subjektivität”. Peter Birle, Klaus Bodemer y Andrea Pagni. *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt: Vervuert, 2003. 403-28.
- Dubatti, Ricardo. Coord. *Experimentalismo y tradición. Novísima dramaturgia argentina*: Buenos Aires: Ediciones del CCC / Universidad de Buenos Aires, 2018.
- . Coord. *Futuros contemporáneos. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC / UBA, 2017.
- . Coord. *Jóvenes. Novísima Dramaturgia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2015.
- . Comp. *Nuevas Dramaturgias Argentinas. Obras de autores nacidos entre 1981-1990*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, EdiUNS, 2014.
- . Coord. *Los Nuevos. Novísima Dramaturgia Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2016.
- . Comp. *Off! Novísima Dramaturgia Argentina*, Buenos Aires, Interzona, 2013.
- Garrido, Margarita. Dir. *La dramaturgia de Neuquén en el desafío*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue-EDUCO, 2012.
- . Dir. *La dramaturgia de Neuquén en la resistencia. Cutral Có y Plaza Huincul (1934-2010)* Neuquén: Universidad Nacional del Comahue-EDUCO, 2011.
- . Dir. *I Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue-EDUCO, 2010
- . Dir. *II Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, EDUCO, 2011.
- . Dir. *III Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue-EDUCO, 2012.
- . Dir. *IV Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue-EDUCO, 2013.
- Guattari, Felix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. La Habana: Fondo Editorial de Casa de las Américas, 2015.
- Guirado, Gustavo. “Carne de juguete”. Ricardo Dubatti. Comp., *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017. 103-28.

- . “En las obras que escribo y después dirijo siempre trato de que el director se venga del autor y haga otra cosa”. Entrevista con Gustavo Guirado por Jorge Dubatti. Escuela de Espectadores de Santa Fe. 10 de junio 2017. 10 páginas. Inédita.
- Hiernaux, Daniel y Alicia Lindón. Dir. *Tratado de Geografía Humana*. México DF: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- Madjarova, Antoaneta y Nora Lía Sormani. Comp. *Títeres en palabras. Obras para niños y adultos. En ocasión del Premio Nacional Javier Villafañe*. Buenos Aires: Ediciones del CCC-UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo y UNIMA, 2016.
- Palermo, Zulma. “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”. Adriana Crolla. Comp. *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. UNL, 2011. 126-36.
- Radice, Gustavo. Comp. *Cartografías de la fragmentación. Teatro posdramático platense*. La Plata: Malisia, 2016.
- Tossi, Mauricio. “Coordenadas dramaturgias (o el esbozo de un estudio preliminar)”. Comp. *Antología de teatro rionegrino en Posdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2015.
- Urdapilleta, Alejandro. *Legión Re-ligión. Las 13 oraciones*. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- . *La poséida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- . *Vagones transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- . “Me miro en lo que escribo”. Entrevista con Alejandro Urdapilleta por Jorge Dubatti. Buenos Aires, 2000. 6 páginas. Inédito.
- Urman, Andrea. Comp. *Futura. Dramaturgias platenses*. La Plata: Malisia, 2014.
- Villoro, Luis. *Estado plural, pluralidad de culturas*. Buenos Aires: Paidós-UNAM, 1998.