

Juan Santilli, un dramaturgo excepcional en Necochea. Notas sobre tres dramas

Jorge Dubatti

Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, FFyL, UBA

No dudamos en afirmar que Juan Santilli (Necochea, 1964) es uno de los dramaturgos más originales del teatro argentino contemporáneo. Los lectores lo ratificarán al tomar contacto con las obras incluidas en el volumen publicado por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro: *La Excelsa* (1999), *La canción del arroz* (2012) y *Como volver a ser niña otra vez* (2015). Su singularísima poética, territorial¹ a un extremo radicalizado, se funda –como analizaremos enseguida– en una apropiación de procedimientos expresionistas, potente eslabón en una tradición del expresionismo teatral nacional. Por otra parte, estas piezas evidencian que los saberes de la escritura dramática de Santilli provienen de su experiencia integral como teatrista, tienen tanto textura escénica como literaria. Confluyen (o han confluído) en su trayectoria de autor dramático múltiples labores teatrales: director, músico, actor y *performer*, titiritero, artista multimedia, lector y adaptador, poeta y narrador, docente teatral (especialmente en el Profesorado de Teatro de la Escuela Provincial de Arte de Necochea).

En una entrevista² Santilli nos dijo sobre el origen de su vocación teatral y sus primeros pasos artísticos:

El impulso de hacer teatro nace durante mi adolescencia, fruto de una difusa necesidad de expresión personal que yo reconocía política. Me atraía mucho más la música, soñaba más con ser un [Serguéi] Prokófiev que un [Konstantin] Stanislavski (a quien, por cierto, ni siquiera había escuchado nombrar). Pero el teatro se presentaba como más apto para expresar ideas, de modo que hacia allí fui, con una enorme carga de musicalidad pero volcada a la escena.

En el quinto año de la secundaria participé de una puesta de *Saverio, el cruel* [de Roberto Arlt] que dirigió la profesora de Literatura. Seguramente era mala, y nuestro trabajo más malo aun; pero en mi interior recuerdo esa experiencia como algo profundamente misterioso y revelador. Algo profundamente teatral.

Mi casa de infancia y adolescencia estaba plagada de libros. Mi madre ama de casa leía todo el tiempo; mi padre, carpintero, también. Crecí, también mis dos hermanos y mi hermana, entre decenas y decenas de libros. A los doce leí el primer libro de “grandes”: *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway. Esa familia siempre vio con buenos ojos nuestra opción por el arte; allí se alentaba, se acompañaba y se financiaba arte. Sin condiciones, y no sin esfuerzo.

¹ La territorialidad (Dubatti, 2020) entendida como geografía subjetivada, coordinadas geográfico-histórico-culturales necochenses, bonaerenses, argentinas. Lo que no quita su universalización.

² Realizada por e-mail en octubre-noviembre de 2019. Todas las declaraciones del autor en adelante corresponden a esta entrevista.

Santilli integró varias formaciones teatrales: Compañía de Teatro de Arte Popular de La Plata, Pequeño Teatro de Marionetas de Necochea, El Cenáculo Teatro-Taller, Compañía de Teatro de Vecinos de Quequén, y ha participado en diversas actividades artísticas y académicas de/con la Facultad de Arte de la UNICEN. En su amplia trayectoria –que suma unos treinta espectáculos– pueden distinguirse al menos dos etapas, como él mismo observa:

Ahora [octubre de 2019], a la distancia, puedo ver claramente dos momentos bien demarcados en mi producción personal. Pasado el primer impulso adolescente (que íntimamente catalogo como “prehistoria”), identifico una larga e intensa primera etapa marcada por el gesto de adaptar literatura a la escena. Podría decir que fue así como aprendí a escribir teatro: llevando cuentos, novelas y poemas a la escena. Leyendas anónimas, [Edgar Allan] Poe, [Osvaldo] Svanascini, [Charles] Bukowski, [William] Faulkner, [Truman] Capote, [Raymond] Carver, [Martin] Amis, [Ray] Bradbury, [Leonardo] Sciascia, [Nicolái] Gógol, entre otros. (Todos hombres, ahora veo la lista. Alguna autora, Laura Devetach; franca minoría, todo un dato). La escritura de *La Excelsa* marca el comienzo de la segunda etapa, influenciada por otras dos pasiones literarias: la no ficción de [Rodolfo] Walsh y Capote, y el policial negro norteamericano. La matriz de periodismo policial estará presente a partir de allí en mi producción, casi infaliblemente.

Además de sus obras aquí publicadas, hay que destacar en su ininterrumpida producción, entre otras: *Trasumanto (brumosos recuerdos en litigio)* (2004, sobre la Guerra de Malvinas), *Caballadas* (2008), *El Museo de la Piedra* (2011), *Tragicomedia del niño sojero* (2012, seleccionada por el CPTI para representar a la región en la Fiesta Provincial de Teatro Independiente, en Lincoln, 2013), *La añoranza de algo perdido* (2014, sobre textos de Salvadora Medina Onrubia), *EcosDestilado / Manifiesto del Elemento Mecánico* (obra multimedia: impresos, video, música, intervenciones, distribuida en mano y por correo electrónico) (2013-2016), *Elementos* (espectáculo inaugural del 58° Festival Infantil de Necochea, 2019). Realiza además performances individuales (la serie “Soy rebelde, ay”, 2016-2018) en fiestas y varietés de Necochea. Ha publicado los libros *Elogio de la gordura / Escatología del bonvivante* (poemario, FOCUN Fondo de Cultura de Necochea, 2003) y *Ciudad y Poética / Escobar Destilado* (Necochea, El Barquero Ediciones, 2018). Entre otras distinciones, recibió el Primer Premio Desfile Inaugural del Festival Infantil de Necochea (1998) por el diseño y co-realización de *El vuelo*, pasacalle para actores, máquinas y muñecos; por *La Excelsa*, la Segunda Mención en el concurso “Nuevas Obras de Teatro de Autores del Mercosur” (organizado por el Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires, con un jurado integrado por Marta Bianchi, Diana Raznovich, Eduardo Rovner, Ernesto Schóo y Agustín Alezzo, 1999) y una Mención Especial en el Premio Nacional de Teatro 2000 (Secretaría de Cultura de la Nación, jurado: Ricardo Monti, Mauricio Kartun y Eduardo Rovner). Resultó finalista del Primer Concurso Nacional de Novela Corta, S.E.G.A, con su novela *La imagen de un hombrecito parado en una esquina* (2016).

Vinculada a su territorialidad, junto a la matriz del periodismo policial, otra constante transversaliza la obra de Santilli según sus palabras:

El otro elemento-tópico-tema que rondará obsesivamente mi escritura será la ciudad. Mi ciudad, Necochea, y también otras que son parecidas: esos pueblos grandes en los que los límites reales y simbólicos con el campo se mueven todo el tiempo; pueblos anclados en densos pasados rurales, en tensión con sus ansias cosmopolitas y modernas. Con [Ezequiel] Martínez Estrada como espejo deforme, la vida de los pueblos de la llanura es, debo reconocerlo, una obsesión que ya no me discuto.

Su poética es automodélica³ y en cada texto se muestra diferente, pero con una recurrencia en variación: el expresionismo. Aún está pendiente una lectura sistemática de la productividad del expresionismo en el teatro argentino desde inicios del siglo XX, con nítida presencia en la dramaturgia desde Francisco Defilippis Novoa, Elías Castelnuovo y Roberto Arlt (décadas de 1920 y 1930) hasta hoy (pasando por Eduardo Pavlovsky, Griselda Gambaro, Javier Daulte, etc.), así como en la puesta en escena, la actuación y los diversos rubros creativos del texto espectacular.

El expresionismo, una clave

Para comprender la dramaturgia de Juan Santilli tenemos que comprender la clave expresionista. Tensión entre subjetivismo y objetivismo, la visión subjetiva expresionista se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “mundo común” y “nuestro marco conceptual común” (Cabanchik, 2000: 111), es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. La poética del expresionismo considera que estas concepciones objetivistas son insuficientes (por externas, superficiales, epidérmicas) para dar cuenta del meollo de la experiencia humana, amasada desde el protagonismo interno del sujeto. La realidad se constituye en la experiencia interior del sujeto. Para el expresionismo, una fotografía “externa” del mundo no devela en profundidad la complejidad de la cartografía subjetiva de lo real.

En este sentido la visión subjetiva del expresionismo sólo es perceptible por el contraste, de diverso grado y calidad, que establece con las coordenadas objetivas. No hay expresionismo sin contraste con el objetivismo, de allí que el expresionismo se piense como reacción y fricción con el realismo objetivista. El teatro argentino funda una tradición vernácula del expresionismo para polemizar y superar críticamente la tradición realista-naturalista-costumbrista.

En términos procedimentales, el principio constructivo fundante de la poética teatral expresionista radica en la objetivación dramática y/o escénica de los contenidos/formas de la conciencia (anímicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.), y en un sentido más amplio, de los contenidos/formas de la subjetividad (en su doble dimensión consciente e inconsciente). Por extensión, el expresionismo trabaja con la objetivación escénica de la visión subjetiva como alternativa al objetivismo empírico

³ Sus textos no siguen modelos teatrales externos, sino que proponen combinatorias únicas, irrepetibles, en cada caso diferentes, adecuadas a la búsqueda particular de cada experiencia (Dubatti, 2015).

realista (Dubatti, 2009). Llamamos subjetividad a las formas humanas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de sentar/producir sentido de dichos sujetos. Subjetividad es un concepto más abarcador que el de ideología (programa eminentemente consciente), en tanto involucra o atraviesa todas las dimensiones de la vida humana (incluso las no concientizadas) porque opera como “la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.” (Guattari-Rolnik, 2006: 41).

Se pueden distinguir un *expresionismo subjetivo o de personaje*, cuando se trata de objetivaciones escénicas de la conciencia/subjetividad de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo en que intervienen; y un *expresionismo objetivo o de mundo*, cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, las relaciones intersubjetivas de los personajes, a veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del artista u otros sujetos externos a la obra.

Ya en configuración visual, sonora o literaria, la imagen expresionista se diferencia de la realista y la impresionista (de acuerdo con las observaciones de Elise Richter, 1936) y es útil confrontarlas por la manera en que articulan las tensiones entre objetivismo y subjetivismo. En la imagen realista se impone la instancia objetiva, percibida por el sujeto en tanto contemplador que deja prioritariamente protagonismo al objeto. La imagen impresionista equilibra la presencia de la instancia objetiva y de la subjetiva, ambas se hacen presentes, a través de estructuras que favorecen la comparación, la semejanza, la analogía explicitada, el paralelismo: “como”, “semejante a”, “parecido a”, “igual a”. En la imagen impresionista aparecen tanto los datos de la contemplación como de la conmoción interna del sujeto. En la imagen expresionista, se impone una nueva objetividad generada por el sujeto, quien objetiva su régimen de experiencia emocional y desplaza la instancia objetiva externa; ya no se trata de un sujeto que contempla el objeto que está fuera de su conciencia, sino del creador de un nuevo objeto que da cuenta, a través de éste, de la experiencia subjetiva que aquel objeto externo le ha producido. Una nueva objetividad subjetiva.

También puede distinguirse un *expresionismo figurativo* de un *expresionismo abstracto*. En el primero las objetivaciones escénicas de la conciencia/la visión subjetiva permiten reconocer objetos de la realidad material, que establecen un enlace con los objetos y las representaciones de la vida cotidiana, pero en su figuración dichos objetos se manifiestan alterados, perturbados, distorsionados en mayor o menor medida, en muchos casos atravesados por una presencia siniestra o deformante que remite a la subjetividad y marca una fricción, una relación de conflicto con la percepción del “mundo común” propia de la visión objetivista. Pero a pesar de ello podemos reconocer los rasgos de esos objetos, su representación. En el expresionismo abstracto la representación figurativa se ausenta para dar paso a la abstracción: se enfatizan los aspectos cromáticos, puramente formales y

autónomos, la construcción de intensidades emocionales al margen del reconocimiento mimético de modelos o formas naturales y realistas (especialmente a través de la iluminación, el diseño espacial, la musicalización o la violencia de las situaciones).

Tres piezas magistrales

La Excelsa (1999) parte de una historia policial real acontecida en un burdel del puerto de Quequén en 1978: el caso del marinero yugoslavo Milivoje Pesic, quien pasó cinco años preso por un crimen que no cometió.⁴ Pero Santilli elige contarla en fricción contrastante con el realismo, desde el sentimiento de opresión de una pesadilla. Hace *expresionismo de mundo*: la alteración estructural de la historia que se cuenta objetiva, dramática y escénicamente, la experiencia subjetiva del horror que se vivía en la dictadura. Santilli logra magistralmente convertir el horror, la corrupción, el asesinato, el abuso de poder, el crimen base de la sociabilidad, en estructuras teatrales al mismo tiempo elípticas y condensadas: compone una narrativa teatral de intensidades (de allí tal vez la división musical en “movimientos”). *La Excelsa* construye una cartografía subjetiva de la violencia, de las relaciones desiguales de poder, de los vínculos brutales de género, que el realismo o el naturalismo o el costumbrismo no podrían expresar con sus artificios ilustrativos. La dedicatoria a “don Florencio Sánchez” se convierte, al mismo tiempo, en un homenaje y en una política de la diferencia: ya no podemos escribir como el autor de *Los muertos*, Sánchez es una medida de nuestras transformaciones. Teatro de los muertos, en *La Excelsa* el viejo Dos Guerras testimonia desde la muerte, y habla a un interlocutor ausente (como en *Gran sertón: veredas*, de J. Guimaraes Rosa, donde el interlocutor invisible e inaudible parece ser el Diablo). ¿Acaso un doble de los mismos espectadores? La prostituta Godoy baila el “viacrucis”, la coreografía de su muerte, y el niño en sus brazos se transforma en un pescado de utilería. También testimonia después de muerta. Dos Guerras define la ominosidad del asesinato como “un estado de ánimo. Del alma, exactamente”, y así percibe el espectador *La Excelsa* desde la poética de la obra. En la entrevista Santilli nos dijo:

El Caso Pesic, como se conoció periodísticamente aquella historia criminal, se me presentó como la metáfora perfecta, local y universal a un tiempo, de la dictadura militar y sus consecuencias. La imagen acabada de La Violencia, así, con mayúsculas y sin especificar. Supe que podía contar *eso*: un estado de violencia general, social, sexual, cotidiana, política, económica, de discursos, de acciones, de miradas, de solo estar. Causa y consecuencia al mismo tiempo; víctimas y victimarios embrollados más allá de las razones del Capital (que al final lo explican todo, que es como decir que no explican nada). Y una violencia muy propia de estas tierras, a cara descubierta, sin más recaudo que el ejercicio, apenas, de alguna picardía cada tanto.

⁴ Para una síntesis periodística del caso, véase la nota “Historias del crimen. El Caso Pesic. Un inocente, cinco años preso. Fue a un cabaret y lo desmayaron. Al despertar, lo acusaron de un asesinato”, *Clarín*, 4 de diciembre de 2003, disponible en https://www.clarin.com/policiales/inocente-anos-presos_0_HkwxqgkGAKe.html

Sobre la génesis del texto observó:

Eso [la escritura] fue hace mucho; vivía en una casa pequeña, suburbana, con mi compañera y mis dos hijas pequeñas. Y esto es importante, porque escribía entre medianoche y seis de la mañana, porque a las siete había que ir las niñas al jardín y uno a trabajar, y entonces también la escritura era violenta, forzada, de extranoche, a veces con sustancias que ayudaban a aguantar. *La Excelsa* fue escribir en los '90. Éramos pobres, y brillábamos con un brillo orgulloso y resistente.

Finalmente, sobre el principal procedimiento compositivo:

Técnicamente, detecté un problema de inmediato (que es el que cuento en la nota final que acompaña al texto): el hecho real era tan esperpéntico que atentaba contra el esperpento. Había que encontrar una forma y un lenguaje para hacer verosímil lo real. En eso consistió la escritura de *La Excelsa*.

En *La canción del arroz* (2012) Santilli profundiza su investigación en la objetivación dramática y escénica de las estructuras de la subjetividad. Propone una historia de ficción especulativa (o ciencia-ficción) vinculada con el horror del campo, los mercados y la participación cómplice de la ciencia en grandes negociados, nuevamente basado en una noticia real. Un experimento transgénico monstruoso cruzará doblemente vegetales y humanos: el arroz recibe genes de personas y viceversa. Otra vez Santilli apela al expresionismo de mundo: altera la estructura realista para expresar formalmente el sentimiento del “caos”, su emoción, su experiencia. Pero aquí aparece algo nuevo, más radicalizado aún: trabaja con “puras formas” (los vacíos que generan los “elementos estructurantes”, los “panes de texto” y sus títulos, la “cronología rota”, los “faltantes”) que despliegan un expresionismo abstracto, no figurativo. Hay que semantizar esas formas. Por un lado, esa estructura formal busca no imponer una narrativa ni una clausura de los sentidos, que quedarán abiertos y a cargo de los futuros realizadores escénicos (y de los espectadores): la puesta futura será la objetivación de los contenidos de su subjetividad artística. Como afirma Catherine Bouko (2010), directores y espectadores harán su propia dramatización de un texto que no se propone como prescriptivo. Por otro, instala otra vez la ominosidad de lo inefable, de lo que no puede ser representado porque no hay palabras con qué decirlo. Entre los fragmentos textuales y su extraña articulación circula la energía subjetiva de quien completará lo no-dicho o proyectará su propia experiencia de lo no-decible. ¿Por qué *La canción del arroz* diseña el mito de un “Prometeo confundido”? ¿Qué mayor potencia podemos pedirle al teatro que conectarnos con la inefabilidad como revelación de lo social dislocado, del horror de la violencia? La dramaturgia como dispositivo de estimulación sensible y múltiple para la observación de nuestra propia experiencia de mundo, especialmente de aquellas zonas donde no hablamos. Eso que sabemos pero no podemos hablar.

Sobre la génesis de la pieza, Santilli nos señaló:

En este caso hay, en el origen, una inequívoca imagen visual. Muy concreta aunque, en principio, ambigua y misteriosa: *Un sujeto que espía desde lejos a otro que, en apariencia, habla con una pequeña planta. Está oscuro, y sólo la planta irradia un poco de luz.* Esa imagen, cruzada con un tópico que venía trabajando por entonces en otros formatos y

materiales, que es el de los alimentos transgénicos y su relación con la vida humana, dieron *La canción del arroz*.

En cuanto al proceso de escritura:

El primer proceso de escritura fue un ejercicio constante de rodear de una pequeña trama a esa imagen primera; y construirle un sentido y un contexto que la contuvieran. Fue un proceso de descubrir, más que de postular. Una vez más, la crónica policial fue la fuente de información. La primera versión del texto (que se llamaba *El lotecito*), tenía una forma más clásica, y pretendía acercarse al lenguaje del *culebrón*. Luego, mucho de eso se perdió en el proceso de rehacer el texto y darle la forma que aquí presenta.

Finalmente, sobre el principio procedimiento de composición:

Lo que me resulta interesante es que, en este caso, el procedimiento compositivo central fue, más bien, un procedimiento des-compositivo. Porque de eso se trató finalmente: de descomponer el texto primero, y reagrupar las partes sobrevivientes en una estructura menos “teatral” y más lúdica; reponiendo grandes espacios de indeterminación y proponiendo otro protagonismo a las/los realizadores de escena. Creo que, en última instancia, *eso* es hacer dramaturgia: proponer una serie de elementos irreductibles que puedan estructurar y sostener la construcción de escena. El resto –y no es burla–, es literatura. Bueno, aquí jugué a llevar ese juego un poquito más lejos.

Detengámonos, por último, en *Como volver a ser niña otra vez* (2015), que incluye las variantes expresionistas más numerosas, nuevamente a partir de la alteración de una noticia policial. Desde el expresionismo de mundo, el espacio de la cárcel será nueva objetivación subjetiva por la concepción con que lo permea Santilli: “Nadie puede mirarse reflejado en la cárcel argentina, aunque la cárcel argentina es como los ojos de la patria: un espejo del alma de su puto pueblo”. La cárcel no es espejo de la vida exterior, sino “espejo del alma”, objetivación de la deplorable subjetividad de la patria, del pueblo (sin duda duramente cuestionado). Según Santilli, hay un elemento común en las tres obras, y una diferencia:

En principio, hay una suerte de idea-tesis-certeza que sobrevuela los tres textos: *En estas tierras, el crimen es un modo de existencia*. En el caso de *Como volver...*, tras la lectura de la crónica policial se instaló en mí una imagen fuerte y nítida: *El campo argentino es pura ilusión; detrás de su apariencia laboriosa y bucólica se esconde una cárcel infinita, sin paredes, sin guardianes y sin esperanzas. La única salida, si es que hay alguna, está en la ejecución del crimen justo*. Un pibe puto del campo que asesina a su familia abusadora no sólo acaba con el escarnio: pone en discusión las relaciones capitalistas de producción, las tradiciones patriarcales, los mandatos históricos y las verdades inmutables de todo un país y una sociedad. Y cuando luego en la cárcel asume su identidad de chica trans, nos indica un posible camino de redención. Eso era lo que me propuse desplegar en la escritura.

La cárcel, al mismo tiempo, es el infierno de la violencia contra el género, contra la libertad y la disidencia. Por otra parte, aparece aquí el expresionismo subjetivo: Marilyn sueña a su padre, y el espacio de la prisión objetiva escénicamente ese sueño. Finalmente, destaquemos una suerte de expresionismo metateatral, de segundo grado, en la representación dentro de la representación: el curso de carnaval. Aquí se exageran los procedimientos teatrales expresionistas (que detallaremos en breve en un trabajo más extenso), al mismo tiempo que la pieza representada

porta en su concepción un expresionismo de mundo. Martín, a manera de personaje-delegado de la subjetividad del autor, explica brillantemente que

la última dictadura cívico militar se prolonga en el campo: ahí está el huevo de la serpiente. En el campo. En Oliden, en Necochea, en Tres Arroyos, en todo el país la dictadura sobrevive en el campo. Porque el campo es el sùmmum de la mierda capitalista: propiedad privada, oligarquía, aburrimento, camionetas monstruosas y ropa cara.

Sobre el trayecto de composición, Santilli reveló en la entrevista:

El proceso de escritura estuvo marcado por una preocupación central: cómo instalar en el texto –de manera que luego pudieran ser sencillamente traducidos a la escena– marcadores de una atmósfera de no-tragedia, para contar, paradójicamente, un relato plagado de muerte, dolor y encierro. La otra preocupación que tensionó el proceso de escritura estaba resumida en una pregunta acuciante: *¿Tengo derecho yo a escribir esta historia?*

Para terminar, sobre el principal procedimiento constructivo de *Como volver...*, Santilli reflexionó:

Hubo dos elementos –que entiendo análogos entre sí, y que aparecieron a poco de comenzar el proceso–, que me resultaron reveladores y estructurantes. Uno es la superposición de máscaras y máscaras y máscaras: *lo trans* llevado hasta sus últimas consecuencias. El otro son los relatos que están dentro de otros relatos y así: esa construcción en capas, que alcanza su pico máximo en el curso de carnaval.

En suma, tres piezas notables que constituyen hitos en la apropiación territorial de la poética expresionista en el teatro nacional. Cartografías subjetivas de la violencia: el burdel, la plantación transgénica y la cárcel, en sus conexiones con la ciudad bonaerense y el campo, se transforman en nuevas objetividades subjetivas que retratan, en su monstruosidad, el repudiable espíritu de algunos sectores de la sociabilidad argentina.

Bibliografía

- Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Peter Lang.
- Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la Filosofía*, Barcelona, Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2009). “Expresionismo, concepción de teatro subjetivista y drama moderno”, en *En torno a la convención y la novedad*, ed. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 53-66.
- Dubatti, J. (2015). “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, compilador, *La cultura argentina hoy. Tendencias!*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.
- Dubatti, J. (2020). “Teatro y territorialidad”, en *Articulaciones interdisciplinarias y socio-territoriales*, Diana Barreyra y Gabriela Piñero, comps., Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 369-406.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.

- Richter, E. (1936). *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires.
- Santilli, Juan (2020). *La Excelsa, La canción del arroz, Como volver a ser niña otra vez*, Universidad Nacional del Centro, Facultad de Arte.