

---

PALABRAS CLAVE: TEATRO – LA PLATA – MASCULINIDADES – GÉNERO  
KEYWORDS: THEATER – LA PLATA – MASCULINITIES – GENDER

## **Teatro, género y diversidad: la indagación de la(s) masculinidad(es) en *Con el cuchillo entre los dientes* (2018-2020, La Plata), de Diego de Miguel**

Jorge Dubatti<sup>1</sup>

*Con el cuchillo entre los dientes*, dramaturgia y dirección de Diego de Miguel. Elenco: Juan Felipe Hernandorena, Mauricio Serrano, Pablo Nakandakare, Claudio Cogo, Niem Nitai, Diego Ratti, Juan Pablo Juárez, Bruno Mux, Fabián Andicoechea, Edgardo Desimone. Escenografía e iluminación: Claudio Cogo. Sala: Centro Cultural Viejo Almacén “El Obrero”, Av. 13 1900 Esquina 71, La Plata, Provincia de Buenos Aires. Se estrenó el 10 de noviembre de 2018, y tuvo reposiciones en 2019 y 2020.

La relación género-diversidad constituye una de las problemáticas que se ha acentuado, de manera transversal, en los teatros (y las teatrologías) argentinos del siglo XXI.<sup>2</sup> Focaliza analítica y/o críticamente en los roles socialmente construidos,

---

<sup>1</sup> Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2019-2021) “Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro/educación artística en la Argentina”. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta con 340 alumnos. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir 48 escuelas de espectadores en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, España, Francia, México, Panamá, Perú, Polonia, Santo Domingo, Uruguay, Venezuela. Participa en el Projeet ESNA-École du Spectateur de Nouvelle Aquitaine (Francia) para la creación de la primera escuela de espectadores digital. Su libro más reciente: *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena* (coordinador y editor, Lima, ENSAD, 2020). Mail de contacto: [jorgeadubatti@hotmail.com](mailto:jorgeadubatti@hotmail.com)

<sup>2</sup> Sobre el deliberado empleo del término “teatros y teatrologías argentinos”, así, en plural, véase nuestra fundamentación en: Dubatti, Jorge (2020). “La territorialidad y la destotalización de los teatros nacionales: micropoéticas, micropolíticas, dramaturgias”, en su *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción, 165-185. E-book.

comportamientos, actividades y atributos que la sociedad considera como apropiados para “hombres” y “mujeres”. La perspectiva de género se propone:

llevar adelante un proceso de desarticulación (como intervención contrahegemónica) y de rearticulación discursiva (como intervención hegemónica): una postura reflexiva y crítica que mantiene siempre vigente una pregunta: ¿en qué términos, en interés – y en desmedro– de quién o qué se realiza esta dereconstrucción? (Arnés 2015: 217).

Al inscribir en sus poéticas el campo de género-diversidad, el teatro cumple con la función social por la que “la ‘perspectiva de género’ debería no ser meramente un protocolo de lo políticamente correcto en la inclusión de cupos en los programas oficiales, sino una problematización política de la trama ideológica de construcción de los géneros, históricamente naturalizada” (valeria flores 2013: 312).<sup>3</sup>

Cuando se revisa la cartelera de estrenos nacionales y los discursos críticos (periodísticos y académicos), se advierte que los espectáculos vinculados a género-diversidad atienden mayoritariamente las perspectivas del feminismo, del movimiento de mujeres y de personas o grupos lgbtiq+. Menos frecuentes son los que, programáticamente, indagan desde la escena en la perspectiva de la(s) masculinidad(es) (Bourdieu 2006). Mark Fortier escribe al respecto:

*Of course, it is also possible to make masculinity in general, rather than queer masculinity, the object of study, and masculinity can be dealt with in many of the same ways that gender is dealt with in feminism and queer theory: one can attempt to understand traditions of masculinity, either to celebrate or criticize them; one can explore masculinity in the past and in the present; one can seek to liberate men who have been or continue to be oppressed in their masculinity* (2002: 137).<sup>4</sup>

En una reseña anterior, en esta misma revista, nos detuvimos en *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad*, del marplatense Federico Polleri, como exponente relevante de esta tendencia de la escena contemporánea (Dubatti 2020b: 84-92). En esta ocasión queremos destacar otro caso notable, con el que tomamos contacto en febrero de 2020, poco antes de las restricciones que la pandemia impuso a la

<sup>3</sup> Al poner el nombre de la autora valeria flores en minúscula respetamos su voluntad, ya que ella deliberadamente lo escribe así para no jerarquizarlo por sobre el resto del texto.

<sup>4</sup> “Por supuesto, también es posible hacer de la masculinidad en general, no solo de la masculinidad *queer*, el objeto de estudio, y la masculinidad puede ser tratada en muchas de las mismas formas en que se trata el género en el feminismo y en la teoría *queer*: uno puede intentar comprender las tradiciones de masculinidad, ya sea para celebrarlas o criticarlas; se puede explorar la masculinidad en el pasado y en el presente; se puede buscar la liberación de hombres que han sido o continúan siendo oprimidos en su masculinidad” (nuestra traducción).

actividad teatral: *Con el cuchillo entre los dientes*, dramaturgia y dirección del platense Diego de Miguel, estrenado en 2018 (y repuesto en 2019-2020) en La Plata (provincia de Buenos Aires), con producción del grupo Viejo Almacén “El Obrero”. Llegamos a analizar el espectáculo en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, con la presencia de Diego de Miguel y beneplácito de las y los 340 alumnas y alumnos, el lunes 2 de marzo de 2020, una semana antes del imprevisto cierre del ciclo convivial y la reconfiguración de las clases en formato tecnovivial.



*Con el cuchillo entre los dientes*. Fotografía: Diego de Miguel

A manera de breve presentación de Diego de Miguel, señalemos que es actor, dramaturgo y director. Estudió actuación en la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP) y dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Es docente de la ETLP, donde dicta las materias *Historia del Teatro I*, *Análisis del Espectáculo*, *Teorías y Tendencias Teatrales Contemporáneas* y *Dramaturgia*. Entre sus obras se cuentan *Tres, tres, tres* (2002), *Lo que trae la lluvia* (2005), *La bestia que habita la noche* (2009), *El país de los muertos* (2013) y *El Perdido* (2016). En tres oportunidades ganó la Fiesta Provincial de Teatro con *Mirapampa* (2013), *La revoluta* (2017) y *Con el cuchillo entre los dientes* (2019). En cuanto al Viejo Almacén “El Obrero”, es un grupo y espacio teatral fundados el 12 de abril de 1996 en la ciudad de La Plata.<sup>5</sup> Tiene actualmente diez integrantes y ha producido sin interrupciones más de una veintena de espectáculos, que han participado de numerosos festivales nacionales e internacionales. Con *Mirapampa*

<sup>5</sup> Centro Cultural Viejo Almacén “El Obrero”, Av. 13 1900 Esquina 71: <https://web.facebook.com/vaelobrero/>

y *La revoluta*, representaron a la provincia de Buenos Aires en las Fiestas Provinciales de Teatro (Venado Tuerto, 2013, y Mendoza, 2017, respectivamente). Con *Con el cuchillo entre los dientes* participaron de la Fiesta Provincial de Teatro (Pergamino, 2019), de la Fiesta Nacional del Teatro 2019 (Posadas, provincia de Misiones) y del Festival Internacional de Buenos Aires 2020. Estaban presentando funciones de *Con el cuchillo...* en la sala El Extranjero, de CABA, con éxito de convocatoria, cuando debieron interrumpir la temporada por la cuarentena.

La carpeta de prensa<sup>6</sup> con la que se presenta *Con el cuchillo...* se abre con un epígrafe de Pierre Bourdieu de su libro *La dominación masculina* (2006): “Las manifestaciones (legítimas o ilegítimas) de la virilidad se sitúan en la lógica de la proeza, de la hazaña, que glorifica, que enaltece”. Inmediatamente el equipo brinda la siguiente editorialización,<sup>7</sup> que evidencia cómo piensa el espectáculo:

Género: Drama.

Público al que va dirigido: Adultos (mayores de 16 años).

Síntesis argumental: un equipo de fútbol queda atrapado en el vestuario visitante de una cancha en un barrio violento. Terminó el primer tiempo y van ganando 1 a 0. En esa situación de encierro se pone en juego su lealtad, su valor y su “hombría”. Para salir habrá que entregar al débil, al manso. Una gesta apoteósica de machos.

Sobre el espectáculo: el espectáculo aborda el tema de género desde la perspectiva de la construcción social de la masculinidad. Con una comicidad que va poniéndose cada vez más sórdida, se constituye desde un teatro físico, de mucha violencia, con gran proximidad entre actor y espectador.

A lo aportado por la “síntesis” de la editorialización, agreguemos que se trata de un equipo de fútbol y un campeonato no profesionales. Por las características del habla de los personajes en escena (todos hombres: ocho jugadores, un director técnico y un representante), por las referencias socio-culturales, por la precariedad económica y la peligrosidad social, la localización de la acción correspondería a la territorialidad bonaerense en algún barrio marginal. Se habla de “estos barrios de mierda”, barrio de “negros de mierda”, “negros de la villa, negros de acá [la cabeza]”, con los que los jugadores no se identifican porque

<sup>6</sup> Facilitada, así como el registro en video del espectáculo, por Diego de Miguel. Ambos materiales están disponibles en nuestro archivo.

<sup>7</sup> Llamamos editorialización a la literatura con la que el espectáculo elige presentarse ante el público y las instituciones mediadoras (periodismo, crítica, festivales, salas, productores, organismos oficiales, etc.). Dicha literatura puede estar incluida en carpetas de prensa, páginas web de grupos y carteleras, programas de mano, etc. Por su síntesis y voluntad comunicativa, por su búsqueda de capturar la atención y movilizar a las/los lectores a tomar contacto con el espectáculo, suelen ser metatextos clave que merecen ser estudiados detenidamente. Véase Dubatti, Jorge (2020d). “Las literaturas del acontecimiento teatral”, *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, 4 (en prensa).

“nosotros somos clase media”. De Miguel inscribe en las relaciones entre los personajes diversos órdenes: el mundo del fútbol *amateur* y sus reglas; el endogrupo masculino, permanentemente confrontado con el femenino, en sus invariantes ahistóricas y en su contemporaneidad; los hábitos singulares de la clase media y la clase baja, así como su relación con la sociedad y el país en su conjunto; los vínculos con el discurso de la iglesia católica. De esta forma la representación de la(s) masculinidad(es) adquiere un espesor de multiplicidad fascinante, en la superposición y cruce de lo específicamente futbolístico, las formas de asociación entre varones fuera del deporte, los rasgos de pertenencia de clase y las diversas escalas territoriales (lo bonaerense, lo nacional, lo latinoamericano), etc. Este pequeño y al mismo tiempo vasto pluriverso masculino, encerrado en el vestuario de un club de barrio (pero conectado con el afuera del vestuario), se transforma en metonimia (por contigüidad) y en metáfora (por su dimensión simbólica) del país, del mundo y de la virilidad en un sentido general. Hay que aclarar que ciertos rasgos negativos de estos hombres (el sexismo, el racismo, el clasismo, el exitismo, la violencia y la brutalidad, el culto a la razón del más fuerte, el odio, el enmascaramiento en la religión, la degradación del habla y el doble discurso, la contradicción entre la palabra y acción, la irresponsabilidad, el recurso de la traición como salvación, la solución por el sacrificio del chivo expiatorio, el abuso al débil y su humillación, la exclusión, así como las múltiples ambigüedades de sexo y género), en tanto compartidos y practicados socialmente, no son solo atributo de los varones. Si bien en varias ocasiones los mismos personajes afirman que “hay que hacerse hombre”, que “hombre no se nace, hombre se hace”, al mismo tiempo –y con mucha inteligencia– De Miguel trabaja una zona de la representación patriarcal desde la infrascencia: sustrae información, apela a la existencia de códigos no explicitados, construye acción interna inaccesible al público, desplaza acciones fundamentales a la extraescena, y así los personajes saben más sobre las reglas de su mundo que los espectadores (quienes deben completar esas vacancias y lagunas deliberadas buscando en sus propios saberes y experiencias). Nos referimos a los episodios finales de “entregar a la nena” y hacer “la del muertito en la ducha”, que sugieren un componente relevante de homosexualidad y de fascinación por la violación y la violencia física en la compleja subjetividad de los “machos”. La fisicidad del espectáculo, que compromete la acción corporal de los actores, incluye una escena de desnudo parcial, de espaldas, de los jugadores, cuando se bajan los pantalones para “mear” una de las paredes del vestuario del club.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> No es esta escena, sin duda, la que hace que el equipo recomiende este espectáculo para “adultos (mayores de 16 años)”, sino la violencia simbólica que despliegan los personajes y sus acciones.

En setiembre de 2020 entrevistamos a Diego de Miguel<sup>9</sup> y le preguntamos cómo nació dramáticamente el mundo de *Con el cuchillo...*, cuál fue su imagen o idea generadora. Nos contestó lo siguiente:

Habitualmente con el grupo trabajamos con una dramaturgia mixta, que se va escribiendo y ensayando al mismo tiempo. No fue el caso de este espectáculo, que surge primero como texto en el marco del Taller de Dramaturgia de la EMAD, coordinado por Mauricio Kartun. Partí de varias imágenes, algunas de ellas quedaron en la obra: un equipo de fútbol que mea el vestuario “enemigo”, una horda que lleva a alguien desnudo a la rastra, unos tipos que se miden las pijas en las duchas... Yo jugué al fútbol de chico: conozco ese mundo de canchas de tierra, mate y tortas fritas.

La reflexión de De Miguel resulta fundamental para comprender la propuesta poética del espectáculo: desautomatizar, distanciar (en términos brechtianos) el efecto de naturalización de la masculinidad, pero sin demonizarla, mostrándola desde su propio e interno ángulo de afecciones, desde la cosmovisión de los “machos”. (Un procedimiento que tiene sus antecedentes en el teatro argentino, por ejemplo, en Eduardo Pavlovsky: en *El Señor Galíndez o Potestad* muestra la subjetividad del torturador o del cómplice en la dictadura desde su propia manera de estar en el mundo). Un magnífico ensamblaje de extrañamiento e identificación, de exposición realista sin intervención autoral moralizadora y, al mismo tiempo, de apertura crítica no condicionada por una lección impugnadora. Empatía y distanciamiento entretreídos, tal vez la forma más plena y productiva del *Verfremdungseffekt* según los más recientes análisis de la praxis brechtiana (Dubatti 2013: 104-113). De Miguel muestra los acontecimientos en su brutalidad, su violencia y sus contradicciones, pero a la vez en su adhesión social: no establece cómo deben interpretarse, ni ofrece alternativas o salidas pedagógicas. No hay aquí personajes positivos, ni personajes-delegados del autor, ni personajes-testigos representantes de lo políticamente correcto. Se construye un espectador implícito que, habilitada su elocuencia frente a los hechos, deberá tomar su posición. De Miguel confía en que, por la potencia del espectáculo, el público no quedará indiferente y propondrá, desde su propia interpretación, cómo deberían ser las cosas. Expone una situación distópica y estimula a imaginar, por la ausencia o vacío de discurso alternativo, qué debería sustituirla, estableciendo así un grado cero de la utopía que invita a pensar otra masculinidad, otra sociedad, otro país. Teatro político de exposición, no de imposición, al mismo tiempo que “ladrillazo a la vidriera”, como ha reflexionado Mauricio Kartun sobre *El niño Argentino*

---

<sup>9</sup> Todas las declaraciones de Diego de Miguel, en adelante, corresponden a esta entrevista que realizamos por *e-mail* el 15 de setiembre de 2020.

(Dubatti 2010). Le preguntamos a De Miguel por su interés en la problemática de género y en la perspectiva de las masculinidad(es), y observó:

Fui criado como un machito de barrio, con el culto al coraje y el mandato de no arrugar. Y eso puede ser una carga bastante pesada, sobre todo si uno entra en crisis muy temprano con ese paradigma. Esas imágenes que tenía se proyectaron sobre el mundo de lo masculino: la violencia como única estrategia ante el conflicto, la emoción y la afectividad como algo vergonzoso, la degradación de la mujer. Como señala [Pierre] Bourdieu, los hombres piensan su virilidad bajo la forma de una gesta heroica, una proeza, una hazaña. Pero esa gesta solo parece heroica *desde adentro*; vista desde afuera, *extrañada*, es una gesta cobarde y un poco patética. Me parece que eso es lo que hace la obra: extraña la masculinidad.

De Miguel entretene la visión desde “adentro” y desde “afuera”. Esa estimulación de las/los espectadores desde un teatro de exposición de la masculinidad desde su propio ángulo de afecciones le plantea la posibilidad de distinguir dos zonas diversas en el público:

Durante los ensayos nos planteamos algunas hipótesis de trabajo: ¿cuánta testosterona soporta la escena?, ¿hasta dónde es posible cargar al escenario de violencia física y simbólica?, ¿puede producirse una división del público en géneros, de modo tal que las mujeres perciban más rápida y nítidamente esa violencia, mientras que los hombres la acompañen empáticamente por más tiempo?

Lo cierto es que tanto en la función a la que asistimos, como en aquella de la que conservamos registro en video, resuenan marcadamente las risas femeninas. El patetismo de los “machos” en confianza en su endogrupo, da para reír a las mujeres.

Indagamos cómo fue el proceso de escritura para llegar al texto representado, a la dramaturgia escénica registrada en video, y De Miguel señaló:

Yo formo parte de un grupo que es el Viejo Almacén “El Obrero” desde hace 24 años. Salí de la Escuela de Teatro [de La Plata] con 20 años y me puse a trabajar acá. Así que no sé hacer teatro sin ellos. Los grupos de teatro se han transformado en algo poco habitual. Pero cuando uno trabaja en grupo no hay dramaturgia textual, la dramaturgia es siempre escénica, porque aunque la escritura se realice fuera de la escena, en tu casa, uno escribe para un cuerpo y una sensibilidad específicos, uno escucha las voces de esos actores y actrices, ve accionar a esos cuerpos y escribe para esa forma particular de respirar la escena que tiene cada compañero y compañera. Es una escritura que sabe del lenguaje de la escena, que contiene años de ensayos en común. Uno entiende a Shakespeare, que escribía en condiciones parecidas. Por otra parte, cuando escribo, trato de producir una escritura que contenga, aunque sea en forma latente, el lenguaje de la escena: un espacio sugestivo y cuerpos que son atravesados por afectaciones diversas. No quiero que la palabra prevalezca.



*Con el cuchillo entre los dientes.* Fotografía: Diego de Miguel

En este caso, existió un texto anterior a la escena (o texto pre-escénico, de gabinete, el escrito en taller con Kartun),<sup>10</sup> que según De Miguel contribuyó a concentrarse en el proceso escénico:

El tener el texto escrito previamente, como en este caso, permite que cuando vamos a ensayar podamos concentrarnos completamente en los problemas escénicos, sin necesidad de andar preocupándonos por el problema narrativo. A mí, que cumplo las dos funciones (director y dramaturgo), me ordena mucho la cabeza.

Artista-investigador (téngase en cuenta, además, su referido trabajo como docente de historia y teoría del teatro en la ETLP), De Miguel sintetizó en la entrevista mencionada los que considera los principales procedimientos constructivos de la obra:

En cuanto a los procedimientos, hay cuatro o cinco que constituyen los principios constructivos del espectáculo. El primero es la *animalización*, la construcción de una corporalidad salvaje (en la obra los personajes tienen apodosos de animales). Puede

---

<sup>10</sup> Para la distinción entre dramaturgias pre-escénica, escénica y post-escénica, ver: Dubatti, Jorge (2020). "Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: su inclusión en el corpus de estudios de los teatros argentinos", en José Maristany, Mariano Oliveto, Daniel Pellegrino y Nilda Redondo (eds.), *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas Argentinas*, Universidad Nacional de La Pampa, TeseoPress, Tomo 2, 331-339.

parecer paradójico pero, aunque el machismo es una construcción cultural, el macho aspira a lo salvaje.<sup>11</sup>

El segundo es el procedimiento *manada*: en ese vestuario hay una colectividad que funciona junta, como una masa, pero que está conformada por sutiles relaciones de jerarquía, actos de disciplinamiento, complicidades culturales. La manada premia al hijo pródigo y castiga al descarriado.

Tercero: tratamos de traducir eso en relaciones espaciales que construyeran una especie de orden pictórico y configuramos la sala con mucha anchura y solo cuatro o cinco metros de profundidad. Esto ayuda en dos sentidos: por un lado, colabora plásticamente en la construcción de una especie de escena en *cinesmascope*, épica; por otro lado, pone a los espectadores muy cerca de la escena, lo que multiplica la violencia y hace que se torne vívida y no meramente intelectual.

Por último, cuarto: tratamos de que la escena *se cargue de a poco*. La obra arranca como una comedia y va poniéndose más espesa a medida que avanza. En general, el espectador se resiste al pasaje de género y trata de sostener la comedia todo lo que puede. El problema es que, para sostenerla, debe ignorar momentos cada vez más violentos y lidiar con otra parte del público para la cual la obra dejó de ser una comedia. Esto, creo, genera una especie de tensión política, que atraviesa el espectáculo.

Hablamos de masculinidad(es) porque, en la sinergia del grupo, la virilidad que encarna el Rata es muy diferente a la del Perro. Por otro lado, porque la complejidad de aspectos e ingredientes que hacen al “ser hombre” o al “hacerse hombre” no permite pensar la masculinidad como un todo, único, monolítico y homogéneo, sino como una suma de diversidades, incluso contradictorias y al mismo tiempo complementarias. En su particular visión, simultáneamente “desde adentro” y “desde afuera”, identificada y extrañada, de la(s) masculinidad(es), Diego de Miguel propone con esta valiosa pieza un dispositivo poético para pensar (cuestionar, y acaso transformar) ciertos rasgos negativos de la sociabilidad argentina, también occidental y, tal vez, mundial.

---

<sup>11</sup> Efectivamente, los personajes de los jugadores tienen sobrenombres de animales: Topo, Perro, Gato, Rata, Burro, Oruga, Mono, Liebre.



*Con el cuchillo entre los dientes.*

Fotografía: Instituto Nacional del Teatro. Fiesta Nacional del Teatro 2019.

## Referencias bibliográficas

Arnés, Laura A. (2015). “Ficciones del género: modos de leer, modos de enseñar, modos de escribir”. *Exlibris*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 4, 215-219.

Bourdieu, Pierre (2006). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Dubatti, Jorge (2010). “*El Niño Argentino* de Mauricio Kartun y la producción de sentido político: el teatro como ‘ladrillazo a la vidriera’”. *Latin American Theatre Review*, The University of Kansas, 43, 2 (Spring), 5-23.

\_\_\_\_ (2013). “O teatro de Bertolt Brecht na Argentina: observações sobre o Teatro Comparado”. En João Pedro Alcantara Gil, Marta Isaacsson, et al. (eds.), *O Espectador Criativo: Colisão e Diálogo*, Porto Alegre, AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, 104-113. En portugués. [Volumen que recoge las conferencias dictadas en el 14° *Simposio da International Brecht Society*.]

\_\_\_\_ (2020a): “La territorialidad y la destotalización de los teatros nacionales: micropoéticas, micropolíticas, dramaturgias”. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción, 165-185. *E-book*.

\_\_\_\_ (2020b): “‘Éxodo’, de Federico Polleri, notable expresión del nuevo teatro documental argentino contra los mandatos de la masculinidad”. *Reseñas CELEHIS*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Centro de Letras Hispanoamericanas, 7, 18, abril – agosto, 84-92. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/issue/view/212/showToc>

\_\_\_\_ (2020c). “Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: su inclusión en el corpus de estudios de los teatros argentinos”. En José Maristany, Mariano Oliveto, Daniel Pellegrino y Nilda Redondo (eds.). *Literaturas de la Argentina y sus fronteras:*

*tensiones, disensos y convergencias. Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas Argentinas*, Universidad Nacional de La Pampa, TeseoPress, Tomo 2, 331-339.

\_\_\_\_\_ (2020d). “Las literaturas del acontecimiento teatral”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, 4 (en prensa).

flores, valeria (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. Neuquén: La Mondonga Dark.

Fortier, Mark (2002). *Theory / Theatre. An Introduction*. London-New York: Routledge.