



*Barranca Sánchez de Florencio Abajo*

Autor y director: Diego Scarpellino

Elenco: Mario Clavin, Elena Boggan, Pablo Durán, Gina Tosiani, Lucía Fracchia, Lucía Cantero, Andrea Fassio

Vestuario: Rosina Ballvé

Música original: Agustín Barbieri

Asistente de dirección: Rosina Ballvé

Producción: Grupo Teatral Independiente TRAC, Chivilcoy, provincia de Buenos Aires

Estreno: 31 de agosto de 2019, en la Sala TRAC

(Chivilcoy). Reposiciones en Sala TRAC y en

giras (Mar del Plata, entre otras ciudades): 2022,

2023, 2024, 2025. Seleccionado en la Fiesta

Regional del Teatro 2023, en Chivilcoy. Elegido

Primer Suplente en la Fiesta Provincial del Teatro

2023, en Mercedes, Provincia de Buenos Aires.

PALABRAS CLAVE: POÉTICA – METATEATRO – HISTORIA DEL TEATRO – GAUCHESCA – MODERNIZACIÓN TEATRAL

KEYWORDS: POETICS – METATHEATER – HISTORY OF THEATER – GAUCHESCA – THEATRICAL MODERNIZATION

**“Un teatro de la extensión”: investigación-creación sobre Florencio Sánchez y el pasado escénico desde Chivilcoy**

Jorge Dubatti<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Buenos Aires, 1963. Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA) y Profesor Titular Interino de Teoría y Análisis del Teatro (Carrera de Letras, UCA). Obtuvo por concurso la cátedra “La Expectación Teatral” en la Escuela de Teatro “Gilberto Meza” de Junín, Provincia de Buenos Aires. Es Director por concurso público (2015, renovado por concurso en 2022) del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 2025 es Secretario de Investigación, Creación Artística y Posgrado del Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), Gral. Roca, provincia de Río Negro, Norpatagonia. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega), donde coordina el Seminario de Historia del Teatro Argentino. Se desempeñó como subdirector del Teatro Nacional Cervantes (2021-2023). Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 98 escuelas de espectadores en diversos países. Su libro más reciente: *Artes conviviales, tecnoviviales, liminales. Estudios de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (Coimbra, Portugal, Imprensa da Universidade de Coimbra, Col. Humanities).

Ningún espectáculo más adecuado para la apertura del *Congreso Internacional Florencio Sánchez (1875-1910)* que este *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*, presentado por el grupo TRAC de Chivilcoy (Provincia de Buenos Aires) en el Espacio Experimental Leónidas Barletta de CABA. Sucede que este encuentro investigativo-teatral (que duró nueve intensos días, entre el 20 y el 28 de julio de 2025, y del que se publicará un volumen de actas con novedosos aportes)<sup>2</sup> tuvo como objetivo volver a pensar y a poner en escena a Sánchez, volver a preguntar qué significa Sánchez hoy y qué hacemos con su obra, en absoluta coincidencia con el eje central que articula el espectáculo escrito y dirigido por Diego Scarpellino.

Basta con leer la editorialización<sup>3</sup> que autopresenta *Barranca Sánchez de Florencio Abajo* a la prensa y las/los espectadores para constatar esa conexión por la que la obra también podría llamarse “Buscando a Florencio Sánchez” o “Siete actores en busca de *Barranca abajo*”:

Vagando por la pampa infinita en un carromato de trastos y utilería, siete personajes buscan incansablemente a Florencio Sánchez y a *Barranca abajo*. ¿Quiénes son? No lo saben. Tantos años intentando y fallando, que ya no es posible saber quién es quién; ya no es posible distinguir entre actores y personajes. A fuerza de padecer la incertidumbre, han construido un aparato: la Máquina Sánchez, para tratar de comunicarse con Florencio. Pero Sánchez es esquivo, no es claro. O no hay señal, o el autor prefiere permanecer en silencio. Quizás, enojado porque los actores le “exageran la gauchesca” o “le parodian el melodrama”, ni siquiera les habilita la totalidad del libreto. Preferirían hacer el *Moreira*, pero Florencio les salió culto. Preferirían que Sánchez fuera argentino, pero les nació uruguayo.<sup>4</sup>

Otra editorialización, más breve, en un portal de venta de entradas, señala:

Los personajes de la obra vagan por la pampa infinita arrastrando un carromato y unos cuantos trastos. Llevan más de cien años buscando a Sánchez y a “Barranca Abajo”. ¿Quiénes son? Ya no lo saben. Tantos años intentando y fallando que ya es

---

<sup>2</sup> Para un registro audiovisual de este Congreso organizado por la Academia Argentina de Letras y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires, consúltese la Playlist de 48 videos (conferencias, mesas redondas, ponencias, presentaciones de libros, diálogos, desmontajes) disponible en el canal de Youtube del IAE, UBA: [https://www.youtube.com/playlist?list=PL4DR6HFXStLY\\_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a](https://www.youtube.com/playlist?list=PL4DR6HFXStLY_xOXmJbD1qeWPOpLGqa2a)

<sup>3</sup> Para el concepto de editorialización (en tanto literatura del acontecimiento teatral), véase Dubatti 2023a.

<sup>4</sup> Editorialización reproducida en el programa del Congreso.

imposible saber quién es quién, ya no es posible distinguir entre actores y personajes. Buscan a Florencio y a “Barranca Abajo” “pa’descular el misterio argentino”.<sup>5</sup>

### “Máquinas Sánchez”

Tanto el espectáculo *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*, en su poética, como el Congreso fueron “máquinas Sánchez” en busca del “misterio argentino”. Dispositivos contruidos para hacer contacto con el “esquivo” Sánchez. Articulan una estructura en abismo borgeana, el todo inscripto en la parte: la Máquina Sánchez de escena (foto), dentro del espectáculo-máquina Sánchez, dentro del Congreso-máquina Sánchez.

La pregunta por Sánchez fue, por extensión, enlace metonímico con interrogantes mayores. Por un lado, la pregunta por el pasado teatral argentino y su “misterio”. ¿Qué hacemos con la historia del teatro nacional, cómo la concebimos, dónde la iniciamos, qué acontecimientos y artistas consideramos más relevantes en su devenir, cómo está presente ese pasado en el presente y cómo influye en el futuro de la escena argentina, qué dinámicas propone el campo teatral argentino para religar con el pasado lejano e inmediato?

Por otro, la pregunta por el país, la historia, la cultura argentina. Descifrar a Sánchez es descifrar la nación. El espectador implícito de *Barranca Sánchez...* debe establecer esas continuidades, como el mismo texto lo explicita en la escena “Dejavú”:

ROBUSTIANA: Buscando a Sánchez.

ACTOR 1: Y a *Barranca abajo*.

TODOS MENOS RUDECINDA: Pa’ descular el misterio argentino...

RUDECINDA: (*Desinflando la mística.*) Pero Sánchez era uruguayo, yo no sé....  
(*La chistan para que se calle.*)

ACTOR 1: (*Retomando.*) ... el misterio argentino, la argentinidad, el ser nacional, la pampa infinita, el gaucho perseguido, el peón de estancia (*Dirigiendo la mirada hacia Don Zoilo.*), el gaucho manso. (Scarpellino, 2019: 14)

---

<sup>5</sup> Editorialización disponible en Alternativa Teatral:

<https://www.alternivateatral.com/obra96051-barranca-sanchez-de-florencio-abajo>



La Máquina Sánchez en escena.

Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Agustín Manavella

Instado por algunas preguntas que le enviamos sobre el espectáculo, el dramaturgo-director Diego Scarpellino escribió el metatexto “*Barranca Sánchez de Florencio Abajo. Algunas ideas*”, del que reproduciremos algunos fragmentos en diálogo con nuestras observaciones. Notable artista-investigador,<sup>6</sup> que conecta el teatro con la filosofía y produce una lúcida filosofía de la praxis teatral, Scarpellino brinda en sus reflexiones valiosas claves sobre la poética de la obra, su proceso de composición y su producción de sentido territorializado.<sup>7</sup>

Un grupo de actores quiere interpretar *Barranca abajo* y, frente a las resistencias y opacidad tanto del texto como del pasado teatral, que nos resulta cada vez más inapresable desde la cultura actual (especialmente en sus modos de actuación), invocan a Sánchez, intentan comunicarse con el dramaturgo, en un rito espiritista que lo transforma en personaje presente-en-ausencia, desde la extraescena. *Barranca Sánchez...* religa así con la tradición argentina del teatro de los muertos (Dubatti, 2014).

Uno de los procedimientos constructivos fundantes de esta poética es la desdelimitación de las fronteras entre actores reales (Clavin, Boggan, etc.), actores de ficción (la compañía errante por la Pampa) y los personajes de Sánchez (salvo en

---

<sup>6</sup> Sobre la categoría de artista-investigador, en el marco de la investigación-creación, véase Dubatti, 2020b.

<sup>7</sup> Sobre el concepto de territorialización, Dubatti 2020a.

el caso de don Zoilo, como veremos). Enunciado y enunciación teatral se fusionan liminalmente. Sánchez también: es el autor real y el personaje de la pieza, unidos por la invocación de los actores reales y ficticiales, e incluso por sus mismos personajes.

Scarpellino realiza así, al mismo tiempo, una puesta en escena fragmentada de *Barranca abajo* (su texto aparece, en momentos radiantes, encarnado en escena) y una nueva dramaturgia cuyo tema es la búsqueda, la investigación-creación teatral y la indagación acuciante del pasado. Esa nueva escritura-dramaturgia es una reenumeración, una reescritura de Sánchez, que implementa sobre el clásico políticas tanto de la diferencia como de la revelación (Dubatti, 2022). Scarpellino y el grupo TRAC no van solo a la búsqueda (en línea asintótica) del “corazón” de *Barranca abajo*; también se apropian desde una nueva identidad, se valen del texto de Sánchez como instrumento para trazar el propio retrato. El título del espectáculo inscribe esta problemática en el título a través del quiasmo (disposición en órdenes inversos de los miembros de dos secuencias consecutivas). Ya desde el título como etiqueta semántica Scarpellino parece indicar un tercero incluido: esto es y no es *Barranca abajo*; esto es y no es Florencio Sánchez. En el nuevo orden del quiasmo se sintetiza un tercer territorio: el de la reescritura.<sup>8</sup>

Le preguntamos a Scarpellino por su relación con Sánchez y específicamente por la elección de *Barranca abajo* entre toda la dramaturgia del autor y escribe:

*Barranca abajo* fue parte del canon escolar, al menos en mis pagos y en mis tiempos de estudiante, y en alguna medida, también es parte de un canon de tópicos de conversación teatral. Son esas obras que todos hemos leído alguna vez, pero que raras veces hemos visto representadas. En mi memoria, producto de esa lectura juvenil, *Barranca abajo* era una especie de tragedia familiar gauchesca de escaso interés contemporáneo. Recordaba sí, como muy atractivo, el lenguaje de los personajes, los modismos gauchescos, algunas expresiones. A la dimensión social de la tragedia de Sánchez llegué mucho después. En alguna tarde de relecturas, buscando material para clases reencuentro la obra y la obra se encuentra con otros ojos, otra realidad política, otras ideas y, sobre todo, otras necesidades. Mi reencuentro con *Barranca abajo* resultó, entonces, a partir de esos nuevos ojos que leen la vieja obra, de la confluencia de tres elementos. Elementos, que a su vez resultaron ser los articuladores de la escritura y puesta en escena de *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*. El primero, la cuestión vinculada al fracaso social del Zoilo, relacionado fuertemente al conflicto de la propiedad agraria y su progresiva concentración. El segundo, la disputa por los sentidos y las estéticas teatrales entre

---

<sup>8</sup> Teorizamos al respecto en el capítulo de IV “Reescrituras teatrales, territorialidad y políticas de la diferencia”, en Dubatti, 2020b: 187-211.

el teatro ya consolidado de los Podestá y el teatro emergente de Sánchez. Y finalmente, la posibilidad de explorar el formato “teatro dentro del teatro”.

Sobre la singularidad de la reescritura que Scarpellino imprime a *Barranca abajo*, reflexiona el dramaturgo-director en su metatexto citado:

Siempre me resultaron sumamente arbitrarias esas distinciones entre: “adaptación”, “basada en...”, “versión libre de...”, etc. Pienso que toda puesta en escena es necesariamente algo nuevo, que si fuera el caso son siempre “versión de...”, son siempre actos enunciativos y como tales imprimen a lo textual innumerables nuevos sentidos. Pienso que el título *Barranca Sánchez de Florencio abajo* tiene en parte la fuerza de problematizar el vínculo con el texto original sin necesidad de más aclaraciones. Se aparece como algo no resuelto, como una maquinaria que se desarma y cuando se vuelve a armar sobran piezas. Creo que fusiona esos sentidos: dice que de fondo están los textos de Sánchez, pero dice también que no es eso mismo. Dice que Florencio es autor, pero también personaje. Dice algo del género teatral, quizá diga que no es una estética del realismo y, sobre todo, no tiene que explicar ni meterse en el embrollo de si es una adaptación, “versión libre de”, etc.

Al mismo tiempo se develan el Sánchez “eterno” y el Sánchez contemporáneo, resonante en el presente. Pero por sobre todo esta poética cifra una identidad territorial. En Chivilcoy la referencia a *Juan Moreira* tiene un anclaje particularmente histórico, ya que fue en dicho pueblo, en 1886, cuando se estrenó la versión hablada, según recuerda Podestá en sus memorias. *Barranca Sánchez...* discute (como retomaremos enseguida) la polémica entre moreirismo y modernización agitada por el autor de *En familia*.

Para un teatrero chivilcoyano la tradición de los Podestá es una tradición mítica, fundacional. *Barranca abajo* también fue una forma de dialogar críticamente y estéticamente con esa tradición mostrando esa disputa, pero cuidando de no “resolverla” en escena sino todo lo contrario, llevarla bien lejos al punto incluso de parodiarla. Ni el texto ni la puesta en escena de *Barranca Sánchez de Florencio Abajo* son una tesis acerca de cómo representaban los Podestá a Sánchez en el teatro porteño. Como ya dijimos, Florencio Sánchez pertenece a esa nueva dramaturgia rioplatense que ha dado en llamarse “teatro culto” y que vino a traer al mundo teatral de Buenos Aires nuevas estéticas y nuevos temas. Sus textos son sin duda fiel reflejo de la nueva dramaturgia. Pero el mundo teatral no textual que lo recibe, los actores y actrices nacionales, pertenecen a la vieja escuela, la del circo criollo de los Podestá, largamente denostada por Florencio. Sin embargo, en los hechos, Sánchez tuvo que “negociar” con esa estética, puesto que la compañía que lo representó más de una vez

y en más de una obra traía todas las herramientas poéticas, actorales y técnicas del circo criollo.



De izquierda a derecha: Pablo Durán, Elena Boggan, Andrea Fassio y Lucía Cantero. Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Mariano Bossareli.

En este sentido, la imagen de la compañía errante en su carromato en la pampa-laberinto evoca ancestralmente a los antepasados Tespis y los actores “de la legua”, a los Podestá cargando su carpa de circo de pueblo en pueblo, y también a los cirqueros de *Mascaró, el cazador americano*, de Haroldo Conti. Al respecto reflexiona Scarpellino en su metatexto sobre un “teatro de la extensión”, nuevamente por adscripción territorial:

La pampa se manifiesta así, como un extraño laberinto sin cruces ni intersecciones. A la usanza sarmientina, aparece como extensión infinita, como horizonte inalcanzable, incierto: “*el mar en la tierra*”. Y como perderse en la extensión es permanecer en el círculo, no se puede atribuir el extravío a la mala decisión en un cruce, porque no lo hubo. Lo que no se supo hacer es romper el círculo de la repetición, circularidad que repetimos “*ya sin saber si lo hacemos por actores o por argentinos*”. La pampa se presenta como extensión, como puro horizonte. Sin embargo, ese horizonte, por infinito, carece de futuro. No hay un recorrido escatológico que culmina en la salvación. El Misterio de estos trashumantes es circular, terminan como arrancaron, vuelven al inicio, repiten como la historia argentina y repiten como los actores repiten una escena. Otra vez Sarmiento: la

pampa, que es horizonte, tormenta, muerte violenta es, por eso mismo, fondo poético. Alterando las valoraciones sarmientinas, me gusta pensar a la pampa como territorio de identidad, desde donde emanan sentidos políticos, ideológicos, pero también estéticos, teatrales: un teatro de la extensión.

### **Invariante transhistórica: la concentración agraria**

Retomemos los tres “elementos” constitutivos de la poética que destaca Scarpellino en su metatexto. Realiza, en cuanto al primero, una relectura de *Barranca abajo* territorializada en la situación agraria de la región donde vive (Chivilcoy está ubicada en una zona privilegiada de la pampa húmeda bonaerense). Establece un puente transhistórico, de invariantes (o constantes con variaciones), entre la realidad argentina de principios del siglo XX y la de finales del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI, esta última consecuencia de los años de neoliberalismo en los noventa:

De la problemática asociada a la propiedad de la tierra resultó el vínculo que posibilitó la encarnadura de *Barranca abajo* en nuestra contemporaneidad y nuestra territorialidad bonaerense. De repente la obra original de Sánchez comenzó a darme material para poder hablar del proceso paulatino de concentración de la propiedad agraria en nuestra región. Fue desde esa idea que se hizo la selección de textos y que empecé a apropiarme de la obra de Sánchez. Enfoqué principalmente en un diálogo del Zoilo, que en la escritura de *Barranca Sánchez...* el personaje, en una especie de mantra, repite una y otra vez a lo largo de la obra:

*DON ZOILO - Un día se les antojó que el campo no era mío, me metieron ese pleito [...] yo me defendí, las cosas se enredaron como herencia de brasilero y cuando quise acordar, amanecí sin campo, ni vacas ni ovejas, ni techo pa' amparar a los míos.*

Montado en este conflicto es donde se encuentran las razones para representar a Sánchez, en nuestro territorio y en nuestro tiempo. A partir de esa progresiva concentración de la propiedad agrícola que vivió nuestra región, sobre todo a partir de los 90, es que pude conectar con “ese viejo Zoilo” fracasado, ninguneado por su familia y su entorno al punto de perder hasta el apellido. Encontrada esa coyuntura todo adquirió un nuevo sentido, al menos desde el punto de vista del contenido: “*Acá lo tenés al Zoilo este –dice Robustiana– que se cree del 1900 pero tiene más olor a década del noventa que Menem y Cavallo juntos. Endeudamientos, remates, ventas forzadas y poco a poco tenés unos pocos tipos que se van quedando con la tierra de los otros*”.

La actriz (la real o la ficcional) que encarna a Robustiana, derivando en una suerte de “señorita” maestra ante sus alumnos, opera en la escena “Ayer y hoy” del texto de Scarpellino como personaje-delegado<sup>9</sup> que explicita el sentido de la obra, la conexión entre Sánchez y el presente. Mientras Prudencia y Rudecinda tienden la ropa en una cuerda, en las prendas desplegadas aparecen cuadros y gráficos impresos que apoyarán, como en una clase con láminas y pizarrón, la exposición de Robustiana:

ROBUSTIANA: Considérese la Región Pampeana como la sumatoria de los distintos partidos y departamentos “específicamente pampeanos”, es decir, no a las provincias completas que la conforman sino a la región geográfica.

*(Tienden el mapa de la región pampeana.)*

ROBUSTIANA: En dicha región, según podemos observar en el cuadro (*Muestra el cuadro.*), la superficie total de tierras destinadas al agro en el año 1988 era de 42.493.323 hectáreas mientras que en el año 2002 nos encontramos con 44.516.498 hectáreas, es decir, hubo un incremento de tierras trabajadas de 2.023.175 hectáreas. Como veremos a continuación, las EAP...

PRUDENCIA: ¡Señorita! ¡Señorita! ¿Qué es EAP?

ROBUSTIANA: Las E-A-P son las Explotaciones Agro Pecuarías.

PRUDENCIA: *(Que no entiende.)* Ah...

ROBUSTIANA: *Sobre explicando-* Cada una de las unidades productivas de la región, que tiene base territorial y forma jurídica. Es lo que solemos llamar, chacra, o campo, o estancia, etc.

PRUDENCIA: Ahhh...

ROBUSTIANA: La EAP...

PRUDENCIA: *(Como alumna comedida.)* ¡Las Explotaciones Agropecuarias!

ROBUSTIANA: *(Empezando a cansarse.)* Sí. Las Explotaciones Agropecuarias en 1988 eran en total unas 126.494 mientras que en 2002 tenemos 100.970 Unidades Productivas. Y aquí va la pregunta alumnos. Si aumentó la cantidad de tierra trabajada, pero disminuyó considerablemente el número de Explotaciones Agropecuarias...

PRUDENCIA: ¡EAP!

ROBUSTIANA: ¡Sí!... entonces... Si hay más tierra trabajada pero menos unidades productivas esto quiere decir que... *(Estira las vocales para que los alumnos contesten.)* ... esto quiere decir que...

PRUDENCIA: Pará pará, lo tengo en la punta de la lengua...

ROBUSTIANA: que... *(Estira las palabras esperando que los alumnos contesten.)* hubo... co.... Con.... concen... concentraci... ¡concentración! ¡Concentración de la tierra! ¡Mierda! ¿Cómo puede ser tan difícil de entender? Si hay más tierra y menos

---

<sup>9</sup> Un procedimiento que Sánchez utiliza con pericia en sus dramas modernos *Los muertos*, *Los derechos de la salud*, *Nuestros hijos* (véase Dubatti 2024).

chacras es porque algunos se están quedando con la tierra de otros. Y eso se llama concentración de la propiedad agraria, acá y en la China. En Uruguay y en Argentina. ¡En el 1800 y pico... y en el 2000! Y acá lo tenés al Zoilo este, que se cree del 1900 pero tiene más olor a década del 90 que Menem y Cavallo juntos: endeudamiento, embargos, remates, ventas forzadas y tenés unos pocos tipos que poco a poco se van quedando con todo. (Scarpellino, 2019: 12-13)

Sin duda es este uno de los ángulos más vitales del espectáculo, porque pone en evidencia el sentido originario de *Barranca abajo*, su dimensión de alegato político, así como la vigencia actual del texto de Sánchez en una Argentina que no parece haber cambiado demasiado.

### La “polémica” Sánchez-Podestá

El segundo “elemento” corresponde a la “guerra de los teatros”: la supuesta discusión entre una escena de modernización (europeizante / internacional) impulsada por Sánchez en las prácticas de su escritura y sus matrices de representatividad (Ubersfeld, 1993: 16) (y explicitado en su conferencia “El teatro nacional”, Sánchez, 1968), y la presunta resistencia (actoral, expectatorial) en los viejos modelos del criollismo, el sainete y el melodrama y sus correspondientes estilos de actuación defendidos por los Podestá. Como explica José J. Podestá en *Medio siglo de farándula*, respeta esos modelos porque tiene en cuenta los reclamos del espectador de principios de siglo y su interés por “lo nuestro”, en un creciente afianzamiento y expansión del nacionalismo.<sup>10</sup> Escribe Scarpellino:

La segunda cuestión, llamémosla “poética”, vino dada por el cruce con los Podestá y las disputas entre el “moreirismo” y el nuevo teatro que pregonaba Sánchez. Podríamos decir que a partir de allí es que encontré el “género” de la obra, su encrucijada estética. El tono de las escenas, el manejo del vocabulario que Sánchez configura para esos personajes, la paleta de colores del vestuario, incluso el relato articulador de la fábula.

Tener una disputa irresoluble como *background* en la composición es lo más interesante que puede sostener el proceso creativo para una puesta en escena. Sánchez despreciaba profundamente al nativismo y enfocaba particularmente su desprecio en los Podestá. Sin embargo, fueron los Podestá quienes lo llevan a lo más alto del teatro porteño. Fueron los Podestá quienes ubican a Sánchez en las carteleras, fue Pablo Podestá quien según la crítica “encarnó a su mejor don Zoilo”.

---

<sup>10</sup> Hemos estudiado el pensamiento de Podestá (sin duda articulado y relevante, integrado a su praxis teatral) sobre las/los espectadores en Dubatti, 2023b y 2025a.



De izquierda a derecha: Pablo Durán, Andrea Fassio, Elena Boggan y Gina Tosiani. Foto gentileza Grupo Trac. Crédito: Mariano Bossareli.

La obra de TRAC vuelve sobre la polémica como una invitación a repensarla: ¿realmente los Podestá plantearon una tensión conservadora contra la modernización? ¿O favorecieron la modernización estrenando los textos de Sánchez y otros autores, y buscando otras innovaciones escénicas en la dirección, la puesta, la actuación, el diseño escénico? ¿Acaso la acusación de Sánchez en su conferencia “El teatro nacional” no es sino otro hito del depreciacionismo al que hace referencia Podestá en los capítulos “Analfabetos... pruebistas...” y “De los autores” (Podestá, 1930: 145-151)? Llama la atención que en sus memorias Podestá no refiera a la discusión con Sánchez en términos de polémica o enfrentamiento. En las prácticas ni Sánchez parece tan contrario a mantener procedimientos del teatro anterior y su legado, ni los Podestá se cierran a las transformaciones. Scarpellino agrega:

Categoricamente ni la obra ni la puesta en escena de *Barranca Sánchez de Florencio Abajo* pretenden hacer una reconstrucción museológica de los modos de representación de la puesta original, sino más bien captar la metafísica del encuentro entre el circo criollo y el nuevo teatro. Se trata de explorar las implicaciones metafísicas de ese encuentro, como si asistiéramos al choque de dos espíritus, el de Sánchez y el de la gauchesca. Espíritus que se repelían en apariencia pero que en los hechos cruzaban lenguajes, modos y saberes. Espíritus que necesitaron uno de otro para poder realizarse.

Insistimos en el valor territorial desde Chivilcoy, donde la gauchesca ha hecho historia imborrable.

### **Metateatro, teatro dentro del teatro**

El tercer “elemento” que Scarpellino subraya en la poética de *Barranca Sánchez...* es el metateatro: no solo dentro de la obra se representan escenas de *Barranca abajo* (teatro dentro del teatro: *Barranca abajo* dentro de *Barranca Sánchez...*), sino que además, en un sentido más amplio de lo metateatral, se discute actuación, formas y sentidos de representación, así como la intriga, el sentido y las características de los personajes de Sánchez.<sup>11</sup>

Lo último en confluir fue la idea del “teatro dentro del teatro”. Con ello, las cuestiones de cómo abordar a Sánchez, cómo dialogar desde nuestro mundo con el suyo, cómo vincularnos con sus textos, cómo desarrollar los personajes, etc. dejaron de ser una cuestión heurística y pasaron a ser parte de la escena, es decir, se transformaron en parte del conflicto de los personajes. Actores y personajes comenzaron a mezclarse, incluso el propio Sánchez sube a escena. Aparecieron tres niveles: los actores reales, los personajes actores de la compañía que van por la pampa con el carromato buscando a Sánchez, y los personajes del propio Sánchez. Propuse que esos actores que hace años están intentando poner en escena *Barranca abajo*, en una noche de mucho frío, usaron los vestuarios para abrigarse, que eso se tornó costumbre y que a la larga las barreras comenzaron a ser más y más transparentes, al punto que diferenciar entre actores y personajes se transformó en una distinción, no solamente difícil, sino además innecesaria.

Scarpellino trabaja con un concepto metateatral abarcador, y es aquí donde cumple una función central la “máquina Sánchez”:

Los actores reales y los ficticios cargan con la historia argentina tan fuertemente como los personajes. Pero los dos primeros comparten algo más: los misterios de la representación, de la teatralidad, del método, de la verosimilitud, del estilo, etc. Se preguntan cómo representar a Sánchez, cómo transitar determinado conflicto. ¡Piden a gritos más didascalías! Pero Sánchez está enojado, desconfía del tufillo a circo criollo de esa compañía. A fuerza de padecer la incertidumbre, estos actores han construido una máquina: La *Máquina Sánchez*, para tratar de comunicarse con Florencio. Máquina Moderna, a lámparas y transistores, pero mística también, con

---

<sup>11</sup> Para la distinción entre un concepto más amplio del metateatro y su inclusión del procedimiento del “teatro dentro del teatro”, seguimos a García Barrientos (2003).

portavelas, para prenderle una velita a la foto de Florencio, “*A ver si se pone güeno y responde*”. Máquina para comunicarse mediante una manivela, pero también para rezarle o reclamarle, o maldecirle. Imagen para cargarla en procesión a través de la pampa.

La “Máquina Sánchez” se vincula así con la “polémica” teatral, pero al mismo tiempo la excede. La invocación a Sánchez reclama respuestas teatrales, pero también respuestas sobre el país y la incertidumbre de la contemporaneidad. Reaparece en *Barranca Sánchez...* el *pattern* sarmientino del *Facundo*, donde se invoca al riojano para pedirle que le explique “el secreto” del rosismo: “¡Sombra terrible de Facundo! Voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, ¡te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo!” (Sarmiento, 1961: 9). Florencio: revelanos el secreto, parece reclamar *Barranca Sánchez...* El gesto de Scarpellino y el grupo TRAC dignifican a Sánchez, valorizado como intelectual que puede explicar pasado, presente y futuro de la Argentina. Legitimación de Sánchez como dramaturgo y pensador, contra la imagen depreciadora del pobre muchacho con el labio caído que hacen circular muchos coetáneos... El espectáculo diseña un espectador implícito que conecta temporalidades y descubre constantes históricas; que frente al silencio o las reticencias de Sánchez, sale a construir sus propias conclusiones orientado por *Barranca Sánchez...*

La Máquina Sánchez no es más que un intento desesperado por saldar la distancia entre estos actores de la gauchesca y el teatro culto. Intento escénico además de “hacer aparecer” a Florencio. Intento además de mostrar el proceso mismo de creación de una obra teatral, que dialoga con una obra y un autor de hace más de cien años para decir algo que no sabemos si el autor quiso decir. Intento vano por encontrar respuestas, por saldar el espacio entre dos procesos creativos, dos mundos, dos territorios. Los actores del carromato piden una y otra vez a Sánchez más didascalias, más letra, un prólogo largo que les explique el sentido de cada escena. Pero Sánchez es esquivo, no es claro. O no hay señal, o prefiere permanecer en silencio, o peor que el silencio, hablar en código. Quizá enojado porque los actores le “exageran la gauchesca” o “le parodian el melodrama”, o porque adivina las afinidades *moreiristas* del elenco, ni siquiera habilita la totalidad del libreto. Por eso estos personajes no saben qué hacer. Inmersos en la lógica del nativismo, se las tienen que ver con un nuevo modelo teatral que los perturba. Preferirían hacer el *Juan Moreira*, pero ya no les alcanza para describir a la nueva Argentina. Preferirían que Sánchez fuese argentino, pero les nació uruguayo. Preferirían un libreto con las indicaciones y didascalias que expliquen palmo a palmo qué hay que hacer, qué hay

que sentir en cada texto, en cada acción. Pero Sánchez se esconde, no explica. Y así, el pasado va y viene, pero no logra describir el futuro, y mucho menos, alcanzarlo. Como dice la Doña Martiniana de este carromato de actores: “*Cien Años viajando y vagando ¿y pa qué? Ya no sabemos ni quién somos ni a dónde vamos, ni dónde está el bien, ni dónde está el mal*”.



De izquierda a derecha: Gina Tosiani y Mario Clavin. Foto gentileza Grupo Trac.  
Crédito: Mariano Bossareli.

A la manera pirandelliana, son los mismos personajes los que también buscan a Sánchez para que les revele el secreto. En la escena “Los personajes se presentan” del texto de Scarpellino invocan a su autor:

ROBUSTIANA: (*Tosiendo.*) Cien años buscando a Florencio Sánchez, y lo único que hace es esquivarnos. ¿Sánchez dónde te escondés?

ANICETO: (*Al micrófono de la máquina.*) Sánchez, acá Aniceto. Atento Sánchez. Cambio. (*Espera y ante el silencio.*) Nada.

MISIA DOLORES: (*A Prudencia, que obedece.*) Prendele una velita queré, por ahí se pone güeno y responde. ¡Ay María de los Dolores cómo tengo esta cabeza!

ROBUSTIANA: (*Tosiendo.*) ¡Sánchez! ¡Florencio! ¡Que no me queda cuerda carajo! (*Tose mucho.*)

RUDECINDA: (*A Robustiana.*) Che, princesa de chimango, podés ir a tender la cama si te parece. ¿O esperás que las sirvientas lo hagan? Pronto es mediodía y todo está sucio. ¡Movete Pues!

ROBUSTIANA: (*En la máquina.*) Sánchez contestá, que no queda más cuerda...

ANICETO: Paciencia m'hija, paciencia. (Scarpellino, 2019: 7)

### Otro código para Don Zoilo, el “gaucho manso”

Como adelantamos, en el sistema de personajes de *Barranca Sánchez...* Don Zoilo tiene un lugar peculiar: no se desdobra liminalmente en el actor real (Clavin) o el ficcional que supuestamente lo encarna, no integra la compañía errante. Es el personaje de Sánchez y, a la par, cualquier chacarero “real” que ha perdido o le han robado las tierras en la constante transhistórica de concentración explicada por Robustiana. Escribe Scarpellino al respecto:

Existe además otro nivel en los personajes: el del Zoilo. Él no pertenece a la compañía de actores. Es uno de los tantos chacareros de la amplia región pampeana que este trashumar de la compañía de cirqueros va encontrando y usando para contar su historia y con ello “*repetir el Misterio argentino*”. Zoilo no le reclama a Sánchez recursos textuales o escénicos, le reclama que le hayan embargado las tierras, que lo hayan dejado en la calle y que, sobre postre, su propia familia lo trate ahora de “*cuatrero sinvergüenza*”, despojándolo de “*su honor, que es su reliquia*”. Mientras los otros personajes (sean actores/personajes, sean personajes de *Barranca Abajo*) transitan la pampa como en un Misterio, representando como pueden *Barranca Abajo*, llevando en procesión piadosa la vida, pasión y muerte de Florencio Sánchez, el Zoilo es pura realidad: no conoce a Pablo Podestá, no conoce al tal Sánchez, lo único que sabe es que ya no tiene tierras, ni ovejas ni vacas para amparar a los suyos. Desde el punto de vista de este Zoilo, ajeno a esa teatralidad, el propio Sánchez, Dios creador, es responsable de sus despojos y desgracias.

Resulta fundamental la relectura que *Barranca Sánchez...* practica sobre este personaje. Por su condición trágica (el suicidio final como tragema, variante del tópico del crimen dentro del clan de sangre, según la teoría de Jan Kott, 1974), y por el conflicto social del injusto despojamiento de las tierras, Sánchez borra toda huella de nativismo abuenado y plantea un alejamiento de la gauchesca ingresando en la problematización de un nuevo drama social. La composición de Don Zoilo se vincula con el criollismo, pero en su línea trágica (no melodramática, ni cómica ni dramática, variantes que también se registran en el teatro argentino de la primera década del siglo).<sup>12</sup> Scarpellino reflexiona:

---

<sup>12</sup> Cerrado el ciclo principal de la gauchesca con *Martín Fierro* en 1879 y el folletín *Juan Moreira* en 1879-1880, el criollismo se intensifica como poética a partir de los años ochenta: plantea una idealización del habitante rural, ya no desde la armonía social abuenada (nativismo), sino desde la representación del conflicto (en su multiplicidad: con el gobierno, con la justicia y la policía, con el poder abusivo de los patrones, con la inmigración, con la naturaleza, etc.). El personaje rural del

Don Zoilo ya no es un gaucho. Es otra cosa. No está fuera del sistema, como es el caso de Moreira. No es el arquetipo del gaucho de Sarmiento que no puede hacer caso omiso de su lógica bárbara y por ello se niega al “progreso” que le viene a vender el estado liberal moderno. Don Zoilo es un excluido del sistema. Es alguien que intentó pertenecer y fracasó o, mejor dicho, lo fracasaron. Es el paisano pequeño propietario que se ve (aparato judicial, policial y económico mediante) despojado de todas sus riquezas. Intentó ser parte de la lógica liberal capitalista, pero no le alcanzó porque lo que tenía enfrente era demasiado poderoso como para poder siquiera pretender salir hecho. Por eso, cuando en la obra de Sánchez el Zoilo dice:

*¿Sabe lo que debí hacer? ¿Sabe lo que debí hacer? Buscar a los jueces, a los letrados, juntarlos a todos, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, ¡pa escarmiento de bandoleros y salteadores! ¡Eso debí hacer! ¡Eso debí hacer! ¡Coserlos a puñaladas!...*

... lo que está diciendo es: ¡Yo no soy Moreira! Ya no hago eso. Mi mundo es otro. Por eso los Podestá le recriminan a Sánchez el suicidio del Zoilo, porque para la gauchesca el gaucho no se rinde, pelea hasta morir en el tapial. Pero ese gaucho ha desaparecido (incluso para Sánchez nunca existió). Por eso a la clase alta porteña del centenario le es tan fácil festejar al criollismo y a la gauchesca, porque el gaucho, como sujeto problemático, y exótico para la lógica del capitalismo, ya ha desaparecido. Queda el pequeño chacarero y el peón de estancia; el primero reducido a pequeñísimo burgués siempre a punto de perder su *status*, y el segundo a proletario superexplotado. En este sentido, ya no importa si lo que llamamos gaucho tiene sangre india e hispana. Lo que importa es su lugar en la estructura: o es dueño de una porción ínfima de tierra o es peón de la gran propiedad, suerte que les cayó tanto a los criollos como a inmigrantes en la campaña bonaerense.

Esta última reflexión de Scarpellino sobre la causalidad social que tanto afecta a nativos como a inmigrantes aparece reforzada por el “physique du rôle” o apariencia física que Mario Clavin le otorga a Don Zoilo, que hace pensar en un colono de origen extranjero o descendiente de inmigrantes. Scarpellino reflexiona la importancia que tuvo, a la hora de armar el elenco, elegir a Clavin por sus saberes de trabajo y cosmovisión de “hombre de campo”, chacarero:

Los “zoilos” de mi zona no se distinguen por su color de piel o de ojos. Se distinguen por “estar corriendo la coneja” día a día. Para el papel de Don Zoilo, a la hora de

---

criollismo, que va asumiendo una carga simbólica vinculada a la identidad territorial y nacional, puede presentarse en diversas intrigas: cómicas, dramáticas, melodramáticas, trágicas. A diferencia de la gauchesca (que fue alegato coetáneo y estuvo vinculada a la acción social sobre la discusión del presente inmediato), el criollismo que prolifera en ámbitos urbanos sirve como elaboración metafórica de múltiples problemas sociales. Véase Dubatti, 2025b.

conformar el elenco sólo pretendía una cosa: Verdad. Con el resto del elenco buscaba forma, estilo. Con el Zoilo verdad. Verdad paisana, verdad pampeana. Quería que al agarrar el rebenque traiga consigo esa sabiduría que da el trabajo... Que no tenga que investigar, como algo ajeno, la forma de hablar o el modo sentarse en una cabeza de vaca. Quería que fuese capaz de sentir el valor de la tierra que se cultiva, que se trabaja con las propias manos. Necesitaba manos que tengan esa memoria. El rebenque que se usa en escena, por ejemplo, es del mismo actor que hace de Zoilo [Mario Clavin]. La rastra, era de su abuelo. Ojo, que no se confunda, es también un actor, con oficio y años de teatro independiente. Pero por sobre eso (o a la par, o mezclado ahí ¡quién sabe!) está su sabiduría de la tierra, del caballo, de las vaquitas que se mueren en la inundación, del horizonte de la pampa.



**Mario Clavin y la Máquina Sánchez. Foto gentileza Grupo Trac.  
Crédito: Mariano Bossareli.**

### **Teatro independiente y territorialidad**

Otro de los componentes pregnantes de *Barranca Sánchez*... está en su trabajo territorial, que inscribe las condiciones de su producción en su poética de teatro independiente. Se transforman la precariedad y la falta de recursos con inteligencia y creatividad, y el resultado es una poética de extrema originalidad. El espectáculo tematiza esta cuestión: en la escena “Ordene didascalía” se problematiza todo lo que “no hay” para cumplir con las acotaciones originales de Sánchez y cómo se encuentra

el camino óptimo para resolver por sustitución. Dice la actriz que encarna a Ña Martiniana: “¡Las podemos hacer! Seguramente haya maderas y palos por algún lado. Un poco de clavos podemos conseguir, algo de papeles tenemos, podemos hacer engrudo con la harina que queda, pintar con pigmentos de las piedras de la zona y hacer un fondito de cartón pintado...” (Scarpellino, 2019: 5).

Cuando a comienzos de los noventa, gracias a mi tarea crítica en los medios, empecé a ver en Buenos Aires espectáculos teatrales que venían de las provincias, experimenté un deslumbramiento: tomaba contacto con un teatro de nivel internacional, de calidad artística excepcional y alta potencia creativa, que nada tenía que envidiarle al mejor teatro de la metrópolis en la que yo vivía, y que a la par se mostraba muy diferente en sus poéticas, técnicas, imaginarios, formas de actuación respecto del de la ciudad de Buenos Aires. Un teatro “salvaje”, como lo llama el artista-investigador santafesino Jorge Ricci (1986); una dramaturgia y una escena con “voluntad de otredad”, como las califica en su tesis doctoral el tucumano Mauricio Tossi (2023).

Recuerdo mi admiración frente a mis primeras experiencias con el teatro del “interior” (como se le decía entonces): *Actores de provincia*, del Equipo Teatro Llanura (Santa Fe); *Choque de cráneos*, de La Cochera (Córdoba); *Cháneton*, de Río Vivo (Neuquén); *El bumbún*, de Manuel Chiesa (La Rioja)... Estos descubrimientos, hitos en mi historia de joven teatrólogo, me llevaron a cultivar sistemáticamente, a partir de entonces, el conocimiento de la escena de las provincias y a percibir su riqueza y diversidad. Pronto concluí que, en la vastedad de los territorios argentinos, no hay “un” teatro nacional, sino muchos: hay teatros nacionales, teatros argentinos, así en plural (Dubatti, 2012). Hay teatros de la pampa, del río, de la montaña, de la selva, de la meseta, del mar, del hielo... Debemos inteligir, promover y disfrutar esa multiplicidad, como propone el comparatista Claudio Guillén (1998) respecto de la literatura.

Este mismo impacto me produjo el contacto con *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*. Sabía del grupo TRAC de Chivilcoy, pero no había visto antes sus espectáculos. Entre las preguntas que le envié a Scarpellino, le pedí que sintetizara un perfil y una historia de su grupo, y contestó con estas palabras:

El Grupo Teatral TRAC es un teatro independiente de Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires, fundado en 1997, que desde entonces trabaja en forma ininterrumpida. Está integrado por personas de distinta procedencia (varios con formación académica, muchos con amplia trayectoria en el teatro independiente). Desde el 2016 cuenta con sala propia. El grupo Trac se ha propuesto desde sus inicios mantener vivos ciertos valores del teatro independiente: construir desde una identidad colectiva; asumir el compromiso social, político e ideológico del teatro; tender a la

innovación estética en nuestro medio; y sobre todo crear desde nuestro territorio, participando de las discusiones estéticas desde nuestra particularidad. En los últimos años TRAC ha puesto en escena obras tanto de autores nacionales como extranjeros, con una fuerte presencia de obras escritas por integrantes del grupo. Sus últimas producciones fueron: *Habemus papam*, *Las aventuras espaciales del mono Juan* y *Papando estrellas*, las tres de Diego Scarpellino; *La niña que fue Cyrano* de Guillermo Baldo, *En alta mar* Slawomir Mrozek y *Hagamos la Odisea* de Adela Basch. Contamos además con una organización institucional que nos ha permitido crecer sosteniendo hasta cinco elencos simultáneos, la sala principal, sala de ensayos y una biblioteca teatral a disposición de la comunidad. Estamos en una ciudad chica de unos 60 mil habitantes, pero sumamente teatral, que nos permite hacer temporadas largas con cada obra (por ejemplo, *Barranca Sánchez...* lleva poco más de 60 funciones). El grupo además tiene llegada y reconocimiento regional. Desde sus orígenes, hemos construido una red de salas amigas de otras localidades que reciben todos los años nuestros espectáculos. Esto resultó en una dinámica en la que simultáneamente el grupo tiene funciones en la sala y elencos en gira.



**Lucía Cantero, Pablo Durán y Lucía Fracchia. Foto gentileza Grupo Trac.  
Crédito: Mariano Bossareli.**

## Referencias bibliográficas

- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J., coord. y ed. (2020b). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro". <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Dubatti, J. (2022). “Café de lobos (1998), de Jorge Ricci: intratextualidad, políticas de la diferencia y de la revelación”. En Aldo Rubén Pricco, comp., *Un inmenso hombre de teatro: celebración a Jorge Ricci*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editora, pp. 153-168.
- Dubatti, J. (2023a). “El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (LXXXIII), 367-368 (julio-diciembre). En prensa.
- Dubatti, J. (2023b). “Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá”, [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, Año XIII, N° 35 (agosto), pp. 62-69.
- Dubatti, J. (2024). “Drama moderno, construcción de la tesis y espectador implícito en *Los muertos* (1905) y *Los derechos de la salud* (1907), de Florencio Sánchez”. *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, segunda época, N° 22 (enero-junio), pp. 143-157. [www.academiadebuenasletrasdegranada.org](http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org)
- Dubatti, J. (2025a). “Leer como espectador: José J. Podestá, *Sobre las ruinas* de Roberto J. Payró y la encuesta de la revista *Ideas* (1904)”, *Actas del XXII Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina. Territorialidades fronterizas y transgenéricas*. Universidad Nacional de Misiones. En prensa.
- Dubatti, J. (2025b). “Gauchesca, nativismo, criollismo”. Ficha didáctica del Seminario Historia del Teatro Argentino, Academia Argentina de Letras. Inédito.
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Guillén, C. (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Kott, J. (1974). *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. New York: Vintage Books Edition.
- Podestá, J. J. (1930). *Medio siglo de farándula. Memorias*. Río de la Plata. Hay edición facsimilar: Provincia de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1986.
- Ricci, J. (1986). *Hacia un teatro salvaje*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, Centro de Publicaciones, Cuadernos de Extensión Universitaria, 6.
- Sánchez, F. (1968). “El teatro nacional”. En su *Obras completas, tomo 1*. Buenos Aires: Schapire, pp. 168-173.
- Sarmiento, D. F. (1961). *Facundo*. Prólogo y notas de Alberto Palcos. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Scarpellino, D. (2019). *Barranca Sánchez de Florencio Abajo*. Texto dramático inédito.

Scarpellino, D. (2025). “*Barranca Sánchez de Florencio Abajo*. Algunas ideas”. Texto inédito.

Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*, Buenos Aires: Editorial Biblos.

Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.