

Sobre maestros y discípulos: Una conversación con Mauricio Kartun*

Milena Bracciale Escalada**

Universidad Nacional de Mar del Plata/CELEHIS–CONICET

Resumen

Entrevista al dramaturgo y director teatral Mauricio Kartun, acerca de sus inicios teatrales y de su vínculo con el brasilero Augusto Boal, creador del Teatro del Oprimido, en la década del setenta, en Buenos Aires.

Palabras clave

Mauricio Kartun — Augusto Boal — teatro político y popular — experimentación — estética

About masters and disciples: a conversation with Mauricio Kartun

Abstract

Interview with playwright and theater director Mauricio Kartun, about his theatrical beginnings and his link with the Brazilian Augusto Boal, founder of Theatre of the Oppressed, in the seventies, in Buenos Aires.

Keywords

Mauricio Kartun — Augusto Boal — political and popular theater — experimentation — aesthetics

Mauricio Kartun, prestigioso dramaturgo y director teatral argentino, se vinculó de manera directa con el brasilero Augusto Boal –fundador del *Teatro do Oprimido*–,¹ durante los años setenta. Primero formó parte de uno de sus talleres de actuación y luego, mientras participaba de muchas de sus experiencias de teatro popular, fue actor en la obra *Revolución en América del Sur ¡Ay! ¡Ay! No hay Cristo que aguante no hay*,² escrita por Boal en Brasil y escenificada bajo su dirección en Buenos Aires, en 1973, durante su exilio político. La extensa trayectoria teatral de Kartun y su relación con Boal motivaron los deseos de establecer un diálogo con él, en el que relatara aquella experiencia. Con suma amabilidad, Mauricio recibió a Milena Bracciale Escalada, dedicada a la investigación teatral en el marco del área de Literatura Argentina de la UNMDP, el 26 de noviembre de 2010, en el mítico Teatro del Pueblo,³ mientras se llevaba a cabo una función de *Ala de criados*. Ofrecemos aquí ese encuentro aún inédito, a través del cual es factible conocer detalles de trascendencia acerca de la obra de

1 Augusto Boal (1931-2009), dramaturgo y director teatral nacido en Río de Janeiro, es el gestor del Teatro del Oprimido, teoría y práctica de un tipo de teatro popular y político, cuya influencia se extendió por numerosos lugares del mundo: comienza a experimentarlo entre Brasil y Argentina, recinto este último de su primer exilio político; continúa en Lisboa, donde vive unos años al exiliarse de Buenos Aires por la irrupción de la dictadura; luego en París, donde funda en 1979 el CTO (Centro de Teatro del Oprimido); y, finalmente de nuevo en Brasil, cuando puede regresar tras su extensa emigración en 1980 gracias a la amnistía promulgada por los militares en 1979. La teoría a la que arribó luego de esos años de experimentación puede leerse en el libro de ensayos *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (Río de Janeiro, Civilização Brasileira: 2005), que reúne una serie de ensayos originados entre 1962 y 1973, algunos en Brasil, específicamente en San Pablo, y otros ya en Buenos Aires.

2 Boal 1973.

3 Fundado en 1930 por Leónidas Barletta, el Teatro del Pueblo dio origen al movimiento de teatro independiente en nuestro país. Actualmente está ubicado en la Avenida Roque Sáenz Peña 943, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Kartun y de sus orígenes como dramaturgo, así como también aspectos de gran significancia histórica para el desarrollo del teatro en nuestro país, a partir de la figura de Augusto Boal.

Milena Bracciale Escalada: Sé que formaste parte como actor, siendo aún muy joven, de una de las obras dirigidas por Augusto Boal durante su exilio en Argentina, en los años setenta. ¿Cómo fue que llegaste a ser parte de ese proyecto?

Mauricio Kartun: Tengo que hacer una especie de “historiado”. Conocí a Augusto a través de un espectáculo que él trajo a Buenos Aires en 1970, a un evento que se llamaba “Expo-Show”. Se hacía en La Rural, era una especie de exposición de todo lo vinculado al cine, a la tele y al teatro; y en ese marco trajeron un espectáculo de Augusto que se llamaba *Arena conta Zumbi*.⁴ Un espectáculo muy interesante por varias razones. Era teatro político, pero uno que nunca habíamos visto aquí. Un teatro político muy vital, con mucho humor, con una música muy atractiva, con actores muy expresivos y muy vitales. Yo en ese momento estaba empezando a hacer teatro, con la sensación de que el teatro que me conmovía era aquel que se vinculaba con mi actividad militante, pero con la contradicción de que todo ese teatro político que veía por aquí me resultaba aburridísimo, solemne, no tenía nada de aquello que me atraía del teatro mismo. Y este modelo de Boal fue una especie de revelación. Tanto así, que apenas vi ese espectáculo me puse a armar un grupo para hacer lo que, de haber llegado a estrenarla, hubiera sido, mi primera obra de teatro, escrita y dirigida por mí. La cosa se pinchó por falta natural de experiencia pero quedó picando.

Un par de años después, Augusto Boal se exilia en Buenos Aires y arma aquí un curso de técnicas de teatro popular,

4 Musical escrito por Gianfrancesco Guarnieri y Augusto Boal en 1965, con música de Edu Lobo, dirección de Augusto Boal y dirección musical de Carlos Castilho.

de aquellas técnicas tan suyas, en la sala del Teatro del Centro, acá a unas cuadras. Y ahí me anoté. Jamás había estudiado actuación y ni se me había cruzado nunca por la cabeza tal cosa, me veía como puro escritor, todo cabeza y nada de cuerpo, me moría de vergüenza de solo pensarlo. Pero no había otra manera. El único curso que él daba era ese. Entonces hice de tripas corazón y me anoté. Al final del curso Augusto nos propuso a algunos de los integrantes de ese grupo hacer un espectáculo, que fue éste que vos mencionás: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! *No hay Cristo que aguante no hay*. Lo estrenamos en el '73, en una sala que ya no existe, también acá a cinco o seis cuadras, Sala Planeta. Y salvo algún actor que él llamó de afuera, todos los demás habíamos sido alumnos de ese curso. Algunos con más experiencia que otros, porque asistía gente que ya tenía formación y le interesaba incorporar esas herramientas de teatro popular. Ahí formamos un grupo que se llamó “Machete”, que fue el que estrenó ese espectáculo. El nombre lo había propuesto Augusto. El machete, decía, era una mezcla de arma y herramienta de trabajo.

MBE: ¿Y vos trabajaste con él sólo en esa obra?

MK: No. “Machete” tenía, por un lado, este espectáculo, y por otro hacíamos con el grupo experiencias en algunas técnicas que él había desarrollado: Teatro Cola, Teatro Tren. Hacíamos una pequeña obra en un vagón que duraba entre una estación y otra. Éramos seis o siete actores que nos repartíamos por ese vagón; buscábamos los que estaban muy llenos y teníamos un argumento armado a partir de una situación detonante: un personaje de una muchacha embarazada. Y a partir de empezar a hablar en voz alta sobre el tema de darle el asiento a mujeres en su estado arrancaba una polémica que teníamos muy estudiada. Ese papel lo hacía una compañera del grupo, Bárbara Ramírez,⁵ que fue desaparecida pocos años

5 Bárbara Ramírez Plante. Detenida – Desaparecida el 23 de Octubre

después.

A partir de intervenciones del resto de los actores se producía una discusión desde distintos lugares del vagón y se armaba un fenómeno coral interesante.

MBE: *La gente no sabía que ustedes eran actores, ¿no?*

MK: No. Y cuando se daban cuenta ya estaba terminando. Tenía en el final una conclusión ideológica, naturalmente. Nos presentábamos y bajábamos todos juntos.

MBE: *¿Y al final pasaban la gorra o la intención era exclusivamente política?*

MK: Puramente política. Era aquel viejo concepto del teatro político del “agitprop”,⁶ de agitación y propaganda. El objetivo era puramente movilizador. Nos bajábamos, subíamos a otro tren y seguíamos. Esto lo hicimos durante un tiempo, antes de la obra en Sala Planeta.

MBE: *¿Y cómo fue el proceso con esa obra? ¿Él ya se la presentó escrita?*

MK: Sí. La tuvo que traducir del portugués. Hizo la traducción junto con su mujer, Cecilia Thumim. Con Cecilia trabajamos luego juntos un tiempo. Yo me incorporé a otro grupo de teatro político, el grupo “Cumpa”, y Cecilia vino a trabajar allí también. Fuimos compañeros en ese elenco con el que yo estrené mi primer espectáculo que se llamó *Civilización... ¿o barbarie?*

Nosotros estábamos mucho en casa de Augusto. Había mucha

de 1974. Tenía 21 años y era estudiante de 4º año de arquitectura. Fue secuestrada en la vía pública, en la ciudad de Buenos Aires, en un bar de Independencia y Entre Ríos, junto con Raúl Oxley. No hay testimonio de su paso por un campo de concentración.

6 Palabra de origen rusa, que surge de la contracción de los términos “agitación” y “propaganda”.

cercanía. Yo fui un discípulo muy cercano y muy activo en cada una de sus experiencias. Tanto es así que después, en los '80, él ya vivía en Europa, me convocó con una beca para que me vaya a estudiar con él a Holanda, a cursar allí un seminario.

MBE: ¿Cómo era el trabajo de Boal para la puesta en escena? ¿Cómo trabajaba con los actores?

MK: De una manera bastante tradicional. Augusto tenía un espíritu muy brasilero en el sentido rítmico, musical. Entonces, todo estaba muy dominado por la fiesta. Todos sus espectáculos eran muy festivos. Cosa que para nosotros, por nuestro concepto más solemne del teatro político, a veces nos resultaba difícil de incorporar. Era muy divertido trabajar con él. Siempre había música y mucho humor. Justamente antes de ayer, en una entrevista pública que me hicieron en el Centro Cultural de la Cooperación, decía yo que una gran referencia de mi teatro, si tuviese que encontrarla, sería Augusto. Yo tomé mucho de él. Pasado a un criterio personal, pero tomé algo de esto, de la irreverencia, de un teatro popular donde convivían el humor con la música, o cierta cosa del verso, que usé, por ejemplo, en *El niño argentino*. Mucho de todo eso me viene de ese espíritu popular suyo que no había encontrado en ningún otro autor o director, por cierto.

MBE: ¿Y qué rol cumplía el espectador en esta obra de Boal? Porque por momentos sus textos teatrales de aquella época parecen ser de un estilo puramente brechtiano, con lo cual el espectador, a pesar de ser motivado para reflexionar, sigue perpetuando su lugar de sujeto pasivo, uno de los aspectos más criticados por Boal. Es decir que habría allí una suerte de contradicción con la idea del pueblo que toma el teatro, se hace cargo de él y se apropia de los medios de producción teatral. Creo yo que esa contradicción es lo que lo llevó a abandonar la dramaturgia propiamente dicha, al menos durante

aquellos años, y dedicarse de lleno a la divulgación de sus técnicas de teatro popular.

MK: Puede ser. El estilo era totalmente brechtiano. Pero el espectador era muy participativo, tanto es así que había escenas donde bajábamos a la platea e interactuábamos con ellos, porque era parte de ese desafío. Es cierto. Él prácticamente dejó de escribir teatro. Bastante después, como diez o quince años más tarde, estrenó en Brasil un par de espectáculos. Pero cuando partió de la Argentina hacia Europa, creo que estuvo primero en Portugal y luego en Francia, lo que empezó a desarrollar allí fueron sus técnicas de Teatro del Oprimido. En Francia tal vez por la dificultad del idioma. Y le fue muy bien, porque se empezaron a formar muchos grupos de teatro que las practicaban. Teatro Foro, especialmente.⁷ Me llamó mucho la atención, cuando estuve con él en los ‘80—fue en un encuentro en un pueblito de Holanda, Orvelte—, porque había grupos ingleses, belgas, holandeses, franceses, brasileros, y todos trabajando ya esas técnicas. La técnica de Teatro Foro estaba muy tomada en Europa, creo yo que porque permitía instalar una especie de debate rápido sobre sucesos sociales.

Te doy un ejemplo que recuerdo, algo singular, un grupo de mujeres que trabajaban defendiendo dentro de Holanda los derechos de las mujeres separadas. Específicamente

⁷ Es uno de los tipos de teatro popular propuestos por Boal dentro de sus técnicas de Teatro del Oprimido. Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que la van dirigidas. Una vez representado el espectáculo, los espectadores pueden participar convirtiéndose en actores de la obra. El procedimiento consiste en que uno de los miembros del grupo, el “coringa”, que hace de animador de sala, cuando alguien de entre los espectadores alza la mano porque quiere expresar su punto de vista sobre la escena en curso, dice “alto”, detiene la escena e invita al espectador a sustituir al actor en el escenario. Es necesario que el público sea homogéneo para que el tema de la opresión elegido revele algún aspecto de la cotidianidad colectiva. La intención es promover el debate, activando al espectador y convirtiéndolo en “espect – actor”.

el derecho a la pensión. Hacían una obra de Teatro Foro sobre eso. Sucede que en Holanda, una pareja se separa y la mujer cobra en principio una pensión, entendiendo el Estado que parte de su economía estaba basada en la pareja y por lo tanto debe ser subvencionada hasta que ella reconstruya esa economía. Pero una de las cosas que le exigen para cobrar la pensión es que en su casa no duerma un hombre, que no haya convivencia con otra pareja. Tenían esporádicas inspecciones y si encontraban tal cosa anulaban la pensión. Ellas sostenían que un hombre durmiendo en la casa no era un nuevo marido, sino simplemente un hombre que duerme en la casa. Y que si ellas no podían llevar un hombre a su casa tenían que tener sexo solamente en las casas de los hombres y abandonar a sus hijos. Una problemática social de países desarrollados, claro, pero problemática social al fin. Otro grupo que me llamó mucho la atención fue uno que ponía en cuestión a los niños abusados por sus padres, que allí en Holanda era un problema serio, mucho abuso infantil, mucho problema de incesto.

Augusto mostró en aquel seminario muchos videos de trabajos de Teatro Foro en distintos lugares del mundo. Muy, muy interesantes.

MBE: ¿En realidad fue como que brotó más afuera que en América Latina?

MK: Recuerdo algo muy gracioso al respecto. Una muchacha que conocí allí, compañera de este curso, había hecho un doctorado con una tesis sobre Teatro Foro. Entonces, para hacerla, pidió una beca para venir a América, cuna de esa especialidad, a estudiar esa técnica en su práctica misma. Y se fue a Nicaragua a estudiar con grupos de Teatro Foro nicaragüenses, pero cuando llegó y empezó a averiguar, descubrió que no los había. No existía internet todavía, era muy difícil la comunicación por carta y cayó en un malentendido. El grupo del que le habían hablado hacía algo parecido pero no era lo de Boal. Estaba varada en Nicaragua, así que se puso a averiguar y descubrió otro

grupo en otro país centroamericano. Tuvo que rehacer las valijas y seguir rastreando en busca de lo que necesitaba. Y lo gracioso es que ellos veían que en Europa había tanto que creían que América era un bosque de Teatro Foro. Y aquí en esa época no le daban tanta bola como allí. Tal vez, pienso, porque el Teatro Foro exigía un contexto más “civilizado”, requería un espacio de debate. América, en ese entonces, estaba viviendo un momento de más batalla que debate. No resultaba sencillo instalar estos ordenados intercambios de ideas. Momentos de mucha revulsión social. En Europa siempre había una imagen ingenua en relación a eso. Augusto en París creó el centro de investigación y empezó a hacer muchas publicaciones. Yo me traje cantidad de publicaciones que sacaba en revistas, en libros. Mucha bola en Europa. Luego le ofrecieron volver a Brasil. Las condiciones estaban dadas y decidió volver.

MBE: ¿Para él, entonces, la dramaturgia y las experiencias de teatro popular eran una misma cosa? ¿No las veía como cosas separadas?

MK: No. Era todo una misma cosa. En su teatro había ya elementos de teatro popular. Augusto venía de trabajar largo tiempo en el teatro Arena,⁸ con esos espectáculos de teatro político como el que te mencioné, *Arena conta Zumbi*, o también otro anterior, *Arena conta Tiradentes*. “Arena conta” es decir “Arena cuenta”. Él siguió con su producción como dramaturgo y la fue fundiendo con esas otras técnicas.

MBE: Y Boal, ¿hablaba de su situación en Brasil, de su presidio, su persecución?

MK: Alguna vez, ocasionalmente.

MBE: ¿Y de cómo veía a la Argentina dentro de ese

⁸ En Brasil. Antes de exiliarse.

panorama?

MK: Con Augusto teníamos discusiones. Porque aunque no era un ortodoxo tenía una mirada muy marxista, en el momento donde todo el movimiento más enérgico de la izquierda aquí pasaba por el Peronismo. Y él tenía una mirada, al menos, precavida sobre el asunto. No siempre nos entendíamos.

MBE: *¿Y ellos después se van perseguidos por la dictadura de acá?*

MK: Cuando ven que se empieza a armar el quilombo pueden rajarse. Era el momento en que se empezaba a rajarse mucha gente. Yo en ese momento trabajaba con Pino Solanas. Pino se va también. Buena parte de la gente que hacía trabajo político vinculado a lo artístico, sobre todo los más “jetones”, se rajaba. Yo, en ese momento, tenía veinte y pico de años, era más inconsciente y, por supuesto, era más anónimo. Me quedé y pasé los años de la dictadura acá pero alejado de toda actividad política. Seguí haciendo teatro. Incluso, los primeros años de la dictadura hice un teatro vinculado tímidamente a lo ideológico. Hasta que descubrimos que eso también nos ponía en estado de riesgo y desarmamos el grupo “Cumpa”. Pero nos quedamos. Tuvimos suerte. Tuvimos también mucha precaución y unos cuantos sustos, pero estábamos como en una especie de estado de inconsciencia muy grande.

MBE: *¿Y cómo creés que afectó al teatro la dictadura acá en Argentina?*

MK: En dos campos fundamentales. En principio, en la desaparición obligada de toda una generación, que, o desapareció o dejó de producir el teatro que producía, como fue el caso de mi grupo, o partió al exilio. Mi generación, la generación de los que teníamos en ese momento entre veinte y treinta años, éramos el segmento más comprometido, fuimos la carne de cañón. Entonces,

lo que produce la dictadura es un gran hueco. Vos te das cuenta. La mía es una generación de muy pocos exponentes.

El segundo fenómeno, naturalmente, es la transformación estética. Esa estética de los setenta que tenía una fuerte impronta política, naturalmente se lava. Y empieza a aparecer ese teatro más metafórico, que hace su irrupción más espectacular en Teatro Abierto. Lo elíptico. Empezar a hablar a través de figuras. Lo metafórico. Si vos mirás Teatro Abierto de los dos primeros años, uno de los pocos autores de mi generación allí era yo. Los demás eran mayores.

MBE: *¿Cuando en un espectáculo está tan priorizado lo político, la cuestión estética qué lugar ocupa? ¿Qué ocurría en el caso de Boal?*

MK: Hubo distintas experiencias. Pero había algo muy interesante en Boal que es la conjunción de la ideología con el humor. Y el humor te salva de cualquier riesgo de solemnidad, de cualquier artificialidad. Los espectáculos de Augusto eran muy graciosos. Y buscaba actores que manejaran el humor. Entonces, se vinculaba de una manera muy natural. Lo político nunca aparecía solemne, que ese era el riesgo del modelo brechtiano que conocíamos acá. Él tuvo acá un espectáculo que tuvo mucho éxito, que fue aquel del pato Donald...

MBE: El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo...

MK: Ése... era muy gracioso y de gran teatralidad. Estaba basado además en un libro de Ariel Dorfman, *Para leer al Pato Donald*.⁹ Ariel Dorfman es chileno y yo lo conocí en Buenos Aires cuando vino rajando del golpe de Pinochet, justamente en una quinta que tenía la familia de Cecilia.

⁹ El libro *Para leer al Pato Donald*, escrito en 1970 por Ariel Dorfman y Armand Mattelart, fue uno de los de mayor venta en Iberoamérica en aquella década. Concebido contra la ideología imperialista que subyace en las relaciones entre los personajes del cómic de Disney, devela con crudeza el mensaje propagandístico del imperialismo cultural y del capitalismo estadounidense.

Solíamos juntarnos algunos domingos y hacer el asado consabido y ahí lo conocí a Dorfman.

Era muy buen director Boal. Era buen puestista. Eran lindas sus puestas. No era un teatro torpe. No era un teatro donde lo político se ponía por delante y se olvidaba todo lo demás. No. Era muy cuidadoso. Le daba mucha bola a lo musical, a lo rítmico, armaba coreografías. Era un teatro muy orgánico.

MBE: ¿Cuándo fue tu último contacto con Augusto?

MK: Yo estuve de curador en el Festival Internacional de Buenos Aires desde el 2000 hasta el 2006. Creo que en el 2004 lo traje, lo programé a Augusto en un ciclo de clases magistrales. Y vino a dar una clase que fue una delicia. Anda dando vueltas por ahí ese libro. Se puede conseguir. Se llama *Doce clases magistrales*, o algo así. Es una publicación del Gobierno de la Ciudad.

MBE: Como cierre, ¿podrías decir qué aprendiste de Boal y qué cosas tuyas reconocés en tu teatro?

MK: Fue el primer maestro del que yo tomé estética. De otros maestros tomé conocimiento. Pero fue el primer maestro que tuvo influencia estética directa en mí. Otros maestros tuvieron otro tipo de influencia, más formativa, algunos en el carácter, esos maestros que te animan a hacer cosas. Pero el tipo del que yo miré forma fue Augusto. De él reconozco lo gozoso, lo irreverente, lo musical y la mezcla de ideas con el humor. Hay momentos, por supuesto, donde pierdo noción hasta dónde eso que hago tiene la huella de Boal, pero yo empecé a hacerlo a partir del modelo Boal. Luego desarrollé un modelo propio, como todos. A través de las décadas uno va armando algo personal. Pero el origen de eso, que yo todavía lo reconozco, está en Augusto.

***Mauricio Kartun** nació en San Martín, Provincia de Buenos Aires, en 1946. Es dramaturgo, docente y director teatral. Sus inicios se remontan a los años setenta, período en el que escribe algunas notas sobre cultura popular para la Revista *Crisis*, dirigida en ese momento por Eduardo Galeano, y compone letras de canciones para *Los hijos de Fierro*, la película de Pino Solanas. Por ese entonces, se vincula con Augusto Boal y estrena su primera obra, en colaboración con Humberto Riva y dirigida por Armando Corti, *Civilización... ¿o barbarie?*, dentro del marco del grupo “Cumpa”. Luego vendrán *Gente muy así* y *El hambre da para todo*. En los años ochenta escribe su primera obra publicada, *Chau Misterix*, a partir de su experiencia en el taller de dramaturgia de Ricardo Monti. Forma parte de Teatro Abierto con *La casita de los viejos* y desde ese momento se dedica de manera ininterrumpida al quehacer teatral. Así, surgen durante esta década *Cumbia morena cumbia*, *Pericones* y *El partener*. En los noventa, llegan *Salto al cielo*, *Sacco* y *Vanzetti*, *Como un puñal en las carnes*, *Desde la lona*, *Rápido nocturno*, *aire de foxtrot* y, en el último decenio, se produce un giro fundamental en su carrera al comenzar a dirigir la puesta en escena de sus propios textos: *La Madonnita*, *El niño argentino*, *Ala de criados*, *Salomé de chacra* y, la recientemente estrenada, *Terrenal*. Es el maestro de dramaturgia de toda una generación de escritores, entre los que se cuentan Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Lucía Laragione, Patricia Zangaro, Alejandro Tantanian, Federico León, Mauricio Dayub, entre muchos otros, y ha recibido infinidad de premios, tales como el ACE de Oro 2010, Argentores, Nacional, Municipal, Konex, Fondo Nacional de las Artes. Es un eslabón fundamental para la historia del teatro argentino del siglo XX y, sobre todo, un referente ineludible para el teatro argentino contemporáneo.

****Milena Bracciale Escalada** es Profesora en Letras por la UNMdP y egresada de la carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN. Actualmente, es ayudante graduada en el área de Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades de la UNMdP y posee una beca doctoral por el CONICET, por el proyecto de investigación “Mauricio Kartun: teatro e identidad

nacional”, dirigido por la Dra. Mónica Bueno y con lugar de trabajo en el CELEHIS. Forma parte del grupo de investigación “Cultura y política en la Argentina”, dirigido por la Dra. Bueno y codirigido por el Dr. Miguel Ángel Taroncher, en cuyo marco ha realizado diversas investigaciones siempre vinculadas al arte teatral, entre ellas, un trabajo sobre la producción dramática y el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, actualmente en prensa (“Un modelo de arte popular y político: sobre el *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal”, Eudem). Ha cursado en su totalidad la Maestría en Letras Hispánicas de la UNMdP, cuya tesis, titulada “Constelaciones de análisis para una visión del Teatro como mapa de la cultura argentina: entre el relato propio y el discurso estatal (1989-2003)”, dirigida por la Dra. Bueno y codirigida por el Dr. Rómulo Pianacci, se encuentra en proceso de finalización. Es alumna activa del Doctorado en Letras, también de la UNMdP, y es miembro de AINCRIT y ATEACOMP, asociaciones académicas vinculadas a la investigación teatral. Ha participado como expositora en numerosos congresos y jornadas sobre literatura y teatro, y ha publicado artículos en revistas especializadas y capítulos de libros.

Bibliografía

- Boal, Augusto (1973). *3 Obras de Teatro. Revolución en América del Sur. Torquemada. El gran acuerdo Internacional del Tío Patilludo*. Buenos Aires: Noé.
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand (1973). *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.