

# *Artistas en tránsito, entre Europa y América. Nuevos diseños cartográficos.*

*KOSS, María Natacha / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) -  
natachakoss@yahoo.com.ar*

---

*Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: cartografía teatral- territorio -productividad*

## » **Resumen**

En el marco de nuestro proyecto de investigación FILO:CYT: “Teatro Comparado: Europa y Argentina”, venimos explorando el concepto de territorio con el fin de encontrar una metodología de análisis propicia para los intercambios, intertextos, influencias y reescrituras dramáticas entre Europa y América, focalizándonos especialmente en Argentina.

En este trabajo, nos proponemos acercar algunas aproximaciones posibles para un diseño cartográfico y trabajar, con esa metodología algunos aspectos de nuestro corpus, retomando los casos de Shakespeare y García Lorca.

## » **Presentación**

Para pensar en términos cartográficos y siguiendo a Llanos-Hernández (2010), consideramos que en el medio académico y considerando los estudios realizados en el siglo XXI, “el concepto de territorio ha desbordado los límites fronterizos del pensamiento geográfico, para adquirir cada vez más una mayor relevancia al interior de otras disciplinas de las ciencias sociales, tal como ha venido aconteciendo en la sociología, la antropología o la economía. Esta apropiación del concepto forma parte de los cambios teóricos y conceptuales que desde los enfoques disciplinarios, interdisciplinarios o transdisciplinarios ocurren en las ciencias sociales, los cuales buscan explicar la complejidad de los procesos sociales que ocurren en la actualidad en un contexto de mundialización de la economía, la cultura y la política; proceso que ha colocado a la dimensión espacial de los acontecimientos sociales en la misma tesitura que la vertiente temporal, la cual va a estar presente en la interpretación de la historia, misma que alcanzó un papel relevante en el estudio de los acontecimientos durante el curso de la época moderna”. Si bien coincidimos con García Canclini (2010) en que las condiciones sociales comunicaciones han desbordado a las geográficas,

identificamos igualmente una cualidad reaccionaria en el teatro. Su carácter convivial y territorial (Dubatti, 2016) se resiste a la dimensión virtual que impone la nueva tecnología, especialmente las redes sociales.

En este sentido, el Teatro Comparado promueve el análisis del teatro y de los discursos que sobre él se producen desde perspectivas de territorialidad, inter-territorialidad y supra-territorialidad, superando así las formulaciones teórico-metodológico-epistemológicas de internacionalidad y supranacionalidad, perimidas al entrar en cuestionamiento el concepto de nación (Guillén, 1985). Asimismo, impulsa el trabajo con una cartografía radicante, un pensamiento cartografiado y un diálogo de cartografías. Por las características del acontecimiento teatral, invita a revisar las nociones de globalización, localización, mundialización, interculturalidad y multiculturalismo, regionalismo, fronteras y borde. Por lo tanto, la historia del teatro (tanto del pasado como el reciente) debería diseñarse como una imagen múltiple y compleja, considerando su polifonía y sus relaciones e intercambios con el teatro de diversas latitudes.

Asimismo, debemos considerar que la estética del nuevo siglo es la estética radicante, en el sentido de Nicolas Bourriaud (2009) le otorga. Se diferencia del concepto de rizoma desarrollado por Deleuze y Guatarri, en el cual el sujeto es borrado por una multiplicidad de ramas de pensamiento sin jerarquías ni trayectos. En esta nueva era los artistas no olvidan sus raíces, pero lo que más importa es el futuro, el rumbo que han decidido darle a sus pasos. La cartografía teatral requiere entonces, al decir de Dubatti, una *actitud radicante* que permita desarrollar una teatrología que piense al teatro como un fenómeno primordialmente territorial. Así, se promueve el trabajo trabajar en torno a conceptos y palabras que provienen de la praxis, de la observación de los devenires específicos del teatro en cada territorio, en detrimento de las nociones totalizadoras o de pretendida universalidad. Desarrollar un pensamiento cartografiado es, entonces, construir una agenda territorializada que no esté marcada por teorías o textos, sino por experiencias concretas de cada campo teatral y sus peculiaridades, que no excluye la posibilidad del diálogo con otras cartografías.

Finalmente, dentro de las cuestiones preliminares, es fundamental considerar los problemas de los imaginarios para la conformación de las territorialidades. Definimos al imaginario (*l'Imaginaire*) como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y el ser humano en general organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. Pensando al ser humano como *homo symbolicus*, tanto Gilbert Durand (2000) como Claude Lévi-Strauss (1968) constatan que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas. Tampoco admite la traducción. Sólo el relato, la ficción, la imagen y -sobre todo- la experiencia dan cuenta de la naturaleza del mito y lo imaginario. La imagen no puede ser reducida a una estructura lingüística,

a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados. Sólo la imagen puede explicar la imagen y confesar así la imposibilidad de una aprehensión total.

### › ***Un viaje cartográfico, de lo general a lo particular***

Pensando cartográficamente, entonces, deberíamos distinguir para nuestros estudios comparatísticos tres tipos de cartografías diferentes. Desde ya anticipamos que esta separación es fruto de la conveniencia analítica, pero la circulación *intercartográfica* es permanente, fluida y determinante para cada categoría.

#### *Cartografía geográfica*

Denominamos Cartografía geográfica a la manera objetiva y convencional (en el sentido de convenciones de su representación) que ha tenido el ser humano para construir el mundo que habita. En su origen etimológico se evidencia el vínculo con la escritura y el diseño de mapas, a la vez que su sentido abarca también la ciencia que estudia dichas producciones. La carta geográfica delimita una porción de superficie terrestre, mientras que también analiza medidas y datos de regiones de la Tierra, para representarlas gráficamente con diferentes dimensiones lineales. La Asociación Cartográfica Internacional (International Cartographic Association, <https://icaci.org/>) define a la cartografía como la disciplina relacionada con la concepción, producción, disseminación y estudio de mapas.

Pero este mapa físico, fruto del trabajo cartográfico y que varía muy lentamente, deviene inmediatamente en un mapa político que se modifica a gran velocidad y condiciona, en consecuencia, la vida social y económica de las personas<sup>1</sup>. Suele traducirse en esquemas de dominación y/o posesión colectiva. En su vínculo con los mundos empíricos, requiere un consenso global que, en caso de no existir, provoca conflictos que pueden derivar en guerras, invasiones, etc. Los límites de estas fronteras se construyen y deconstruyen al pulso de los avatares políticos, desde la antigüedad hasta nuestros días. Pongamos un ejemplo muy sencillo: decir España hoy en día, no es lo mismo que decir España en el siglo XVII. El territorio objetivo que abarca es infinitamente inferior.

---

<sup>1</sup> Si bien entendemos que el mapa político está más sometido al orden de lo social que al orden de la naturaleza terrestre, lo incluimos en esta sección pues deviene en un dato objetivo comúnmente compartido que organiza la vida global.

Pero el tema se complejiza si consideramos que hasta hace unos pocos cientos de años, el mundo era objetivamente plano. De hecho, el movimiento de terraplanistas sigue sosteniendo esta teoría al día de la fecha.

Por lo tanto, más allá de que las ciencias geográficas se hayan especializado a lo largo de los años en sus metodologías, el componente imaginario es fundamental para la organización objetiva de los datos de la empiria. Como sosteníamos más arriba, los imaginarios colectivos conforman singulares matrices de sentido existencial, elementos indispensables en la elaboración de sentidos subjetivos atribuidos al discurso, al pensamiento y a la acción social. Asimismo, tienen un carácter dinámico, incompleto y móvil; de esta manera, su poder para operar en las acciones de los individuos a partir de procedimientos socialmente compartibles, los constituyen en elementos de cooperación en la interpretación de la realidad social.

Así, los componentes para la organización del mundo que posibilitan todo tipo de construcciones sociales, se organizan a partir de datos que provienen de la empiria casi en la misma proporción de los que provienen de los imaginarios.

Curiosamente, el mismo procedimiento que usamos para construir nuestro común mundo compartido, lo encontramos en la construcción de mundos poéticos, especialmente en aquellos vinculados al universo de lo maravilloso, de lo fantástico o de aventuras. Si hay algo que vincula a *El señor de los anillos* con *Harry Potter* y *Juego de tronos*, es la necesidad de sus autores de crear un mapa que organice el mundo y que, sin excepción, colocan al principio de la narración. De hecho, en su versión televisiva, los créditos de *Juego de tronos* se desarrollaban sobre un mapa

### *Cartografía cultural*

Los mapas también describen el desenvolvimiento espacial de las relaciones sociales que establecen los seres humanos en los ámbitos cultural, social, político o económico. Son un referente empírico, pero también representa un concepto propio de la teoría. En este sentido, la Sociología de la Cultura brinda herramientas para pensar al territorio como un conocimiento que se construye en la(s) disciplina(s) social (es), tomando en cuenta que sus contenidos cambian conforme se transforman las relaciones sociales en el mundo. En el territorio estarán presentes las relaciones de poder que se organizan en una época determinada “las practicas espaciales y temporales nunca son neutrales en las cuestiones sociales. Siempre expresan algún tipo de contenido de clase o social, y en la mayor parte de los casos constituyen el núcleo de intensas luchas sociales” (Goncalvez Porto, 2001:265).

Esta geografía humana, también se nutre de los imaginarios sociales. Bronislaw Baczko, en su ya antológico *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas* (1984), sostiene que los imaginarios sociales son elementos indispensables en la elaboración de sentidos subjetivos

atribuidos al discurso, al pensamiento y a la acción social. No se trata de la suma de imaginarios individuales: se requiere para que sean imaginarios sociales una suerte de reconocimiento colectivo. Asimismo, tienen un carácter dinámico, incompleto y móvil; de esta manera su poder para operar en las acciones de las personas a partir de procedimientos socialmente compartibles los constituyen en elementos de cooperación en la interpretación de la realidad social.

Los mapas sociales no se superponen, entonces, con los mapas políticos. El diseño territorial opera como una definición identitaria específica, micropolítica, en la que se valora la pertenencia como un acontecimiento histórico y que remite a la idea de región, desde la noción epistemológica que aporta Tossi (2019). Se impugna a la contigüidad territorial como condición necesaria para la formación de una región, pues se sostiene que la geografía ha redundado en regionalizaciones cuya estructura se forma a partir de enfoques sociales, económicos o naturales, mecánicamente aglutinados en esquemas confusos y reduccionistas, fundados en el criterio de la “extensión” o “cercanía” ofrecida por cálculos geométrico-formales. No obstante, afirma Gómez-Lende (2011), una región no se compone necesariamente por la vecindad o proximidad de subespacios preestablecidos: “se asiste entonces al pasaje de una visión horizontal a un enfoque vertical de la región, en el que las solidaridades organizacionales convierten a los lugares en soporte y condición de relaciones globales que de otra forma no se realizarían ... superponiéndose a los nexos y estructuras orgánicas preexistentes para reestructurar, destruir y recrear sus límites y sus duraciones, es decir, sus escalas” (90).

Las solidaridades organizacionales son las que nos permiten marcar como territorio al Río de la Plata, aunando la producción de diversos dramaturgos o gestores culturales que han desarrollado sus actividades en ambos márgenes del río (y, por lo tanto en dos países diferentes como Uruguay y Argentina). Florencio Sánchez o José Miguel Onaindía. La Ciudad Autónoma de Buenos Aires está más cerca de Montevideo que de Pergamino, si tenemos en cuenta el mapa socio teatral y no el geográfico.

### *Cartografía antropológica*

La noción de cuerpo como territorio no es algo novedoso. Recordemos simplemente los valiosos estudios de Elina Matoso presentes en *El cuerpo, territorio escénico* (1992) y *El cuerpo, territorio de la imagen* (2003). *O Scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident* de Jean-Marie Pradier (1997).

No obstante, el gran desarrollo del movimiento feminista del último lustro ha puesto al cuerpo en primerísimo plano, considerándolo como un territorio con derechos. *Geografías feministas para mapear el cuerpo-territorio* de Diana Lan (2016), *Mi cuerpo, mi primer territorio* (libro editado por

la Alcaldía Mayor de Bogotá, para el trabajo en el aula del Ciclo Inicial -Prejardín, Jardín y Transición- en 2013) o las Jornadas de FLACSO *Mapeando el cuerpo territorio* (2018), ponen en evidencia que la geografía del cuerpo es también un campo de batalla y un territorio a liberar.

Como sabemos, la domesticación del cuerpo fue profusamente trabajada por Michel Foucault en gran parte de su bibliografía. Sin embargo, la consideración del cuerpo como territorio vuelve el problema a la dimensión antropológica en instala, para la teatrología, un campo de estudio excepcional.

Si consideramos con la Filosofía del teatro que, en su definición lógico-genética, la base del teatro está en el convivio, el cuerpo-territorio del espectador y del artista se evidencian como matrices de sentido desde su organización espacial pero también desde su imposición corporal. Sentarse en una butaca, en el piso o permanecer de pie, construyen desde el acontecimiento convivial unas reglas expectatoriales específicas. Asimismo, el cuerpo-territorio del artista enuncia, significa y contagia desde su propia constitución. Recordemos por ejemplo el caso de Jacinta Petrazza quien, anticipándose a Sarah Bernard, en 1882 en el Río de la Plata encarna al príncipe Hamlet. El cuerpo de una mujer encarnando a un personaje varón modaliza la *poíesis*, de la misma manera que si un varón encarna a un personaje femenino como, hecho, sucedía en el teatro shakesperiano.

Si el cuerpo instala la *poíesis* en el territorio teatral, le aporta también el significante que modaliza el significado (en términos saussurianos). Así como el cuerpo danza su propia cultura, los Estudios de Presencia posibilitan su estudio desde la Antropología Teatral y la Etnoescenología.” Pensar la presencia –afirma Gilberto Icle– podría significar pensar el cuerpo en su materialidad no-expresiva, o sea, en su potencia presencial. Esa presencialidad, esa capacidad de hacerse presente – autónoma, pero no independiente de un significado y de su interpretación – implica un estudio específico y una visión para allá de la descodificación a la cual los estudios literarios, semióticos y hermenéuticos nos acostumbraron” (2012; 4).

### › ***Aportes del pensamiento cartografiado***

Estudiar los devenires de Shakespeare desde finales del siglo XVI hasta nuestros días, requiere no sólo un reconocimiento histórico específico del período (cosmovisión isabelina, repertorio y poéticas teatrales del Medioevo y del renacimiento, técnicas de actuación, etc.) sino, fundamentalmente una composición de los tránsitos territoriales y las reescrituras. Consideremos por ejemplo que, desde los inicios, Shakespeare llegó al Río de la Plata como un proceso de reescritura por lo que resulta imperativo historizar las traducciones y versiones. No sólo la documentadísima intermediación volteriana, sino también la de los arregladores (como el caso de

Jean-François Ducis) y, por supuesto, la de los prerrománticos alemanes. Pedro Luis Barcia, Shakespeare en la Argentina sostiene que en Argentina, el año verificable como inicial de las representaciones shakesperianas es 1821, cuando Luis Ambrosio Morante traduce *Hamlet* de la versión francesa de Ducis. Esa traducción está perdida, pero sabemos que en el “original” de Ducis el monólogo “ser o no ser” no sólo no estaba, sino que además Ofelia aparecía como hija de Claudio y no de Polonio. Hay otras obras del bardo que se registran en el mismo período y que aparecen publicadas en los periódicos como *Ofelo, prodigioso negro de Venecia; Montegón y Capuleto, o el odio llega a la tumba; Macbé, o los remordimientos*. Si bien no nos han llegado todos los originales, no nos es difícil intuir que esas reescrituras sometieron a las obras shakesperianas a importantísimas modificaciones en la forma y en el fondo.

Sí sabemos que en la puesta de Otelo de 1822, por ejemplo, Desdémona es Edelmina. Además, el engaño del pañuelo deviene en una tiara que le había regalado el moro y una carta en la ella que renunciaba al matrimonio con Otelo. Se reducen los personajes y aparecen nuevos, como el hijo del Dux (pretendiente de Edelmina). Yago es Pésaro, con una psicología muy diversa. Otelo es “un poco morocho”, apuñala a su esposa y antes de suicidarse encuentra una explicación para el comportamiento de su amada: “Nunca hubiera creído es una joven tan tierna una altivez tan descarada; el efecto del clima...”

Coincidimos con Martin Esslin cuando afirma que sólo la Biblia rivaliza con Shakespeare en capacidad arquetípica (2007). Pero sostenemos también que es una construcción histórico-territorial que requiere para su estudio un recorrido cartográfico, en donde se puedan superponer los mapas geográficos, culturales y antropológicos, para entender a Shakespeare en el siglo XXI.

Federico García Lorca es otra de las presencias europeas más fuertes en la cultura americana en general y argentina en particular, generadora de una pasión que históricamente fue recíproca. Recordemos que Lorca visitó Buenos Aires en 1933 con la intención de dar una serie de conferencias, aunque finalmente terminó quedándose casi siete meses en el Hotel Castelar. Esto se debió en parte al fervor porteño ante su presencia y el éxito de sus obras, y en parte por su voluntad de relacionarse con los artistas argentinos y los artistas españoles residentes en el país.

En consecuencia, durante su estadía no sólo dictó las seis conferencias que dieron origen a su viaje (“Teoría y juego del duende”, “La imagen poética de Luis de Góngora”, “Las nanas infantiles”, “Poeta en Nueva York”, “Como canta una ciudad de noviembre a noviembre”, “El cante primitivo andaluz”) sino que además reestrenó *Bodas de sangre* y *Mariana Pineda*, realizó el estreno americano de *La zapatera prodigiosa*, adaptó *La dama boba* de Lope de Vega para ser protagonizada por Eva Franco, hizo una función privada de *Los títeres de cachiporra* y estrenó *El retablillo de Don Cristóbal*. Los ecos de esta proteica visita hicieron que casi diez años después de

su muerte, se realizara el estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba* en el teatro Avenida de Buenos Aires por la compañía de Margarita Xirgu.

Alvaro Machado (2019) sugiere asimismo que Lorca encontró en Buenos Aires a uno de sus amantes más significativos, Tulio Carella, con quien habría tenido una relación tan intensa como efímera.

Las felices consecuencias de aquella emblemática estadía se siguen viendo hoy en día. Es notable el conocimiento que los espectadores de Buenos Aires poseen de sus obras, así como la frecuentación de su teatro y su poesía estimulada por los maestros y profesores desde la escuela secundaria (Dubatti, 2013: 7-11). Todo esto demuestra que Lorca sigue entre nosotros. Decía Verónica Oddó: “A Lorca se lo quiere mucho en la Argentina. Creo que su estadía dejó un recuerdo maravilloso. Me pareció precioso lo que ocurrió hace unos días en casa cuando un cerrajero vio a mi hija leyendo una biografía sobre Lorca y dijo “gran chabón ése”. Lo he comprobado. En otros lugares se lo conoce mucho, pero acá su presencia quedó en el aire” (Cabrera, 1998).

Al igual que con Shakespeare, para entender su productividad nos es indispensable un pensamiento cartografiado. En este caso, consideramos que hace falta proponer tres lecturas ampliadas sobre la dramaturgia del artista granadino.

En primer lugar, debemos considerar las dramaturgias de reescritura, como el caso de *Bodas de sangre*. Si bien el texto de Lorca está presente, las operaciones e intervenciones de la dramaturgia americana transforma a la obra en un “nuevo texto” que permite reconocer explícitamente el texto anterior. Pensemos en el caso de la versión de Juan Carlos Gené donde, más allá de que se trate de un clásico contemporáneo, la obra de Lorca estaba mencionada, analizada y vinculada con la biografía de Gené, en boca del personaje-performer JCG. Este íntimo proceso de reescritura permitía vislumbrar todas las capas del palimpsesto.

En segundo lugar tenemos a la dramaturgia a partir de materiales no teatrales. Las cartas y los poemas de Lorca, incluso las didascalias de sus obras, han dado voces a personajes nuevos en dramaturgias novedosas como *Cuerpo presente entre los naranjos y la hierbabuena* de la citada Verónica Oddó, realizada por el Grupo Actoral 80 de Venezuela.

Finalmente, el horror político y metafísico del asesinato de un poeta dotan al mito e imaginario lorquiano de una potencia productiva casi tan grande como la de su obra. Ejemplo de esto es el grupo chileno Capra Arte Colectivo estrenó en el año 2019 *Federico, todos los muertos* y para Soledad Figueroa, se trató de “una experiencia teatro-musical que se interna en los últimos momentos de la vida de Lorca entendiéndolo, no solamente como el ser humano individual que fue, sino también como una representación de los desaparecidos y asesinados por crímenes de lesa humanidad” (López, 2019).



Como el ejemplo de Lorca vuelve a poner en evidencia, el pensamiento cartografiado permite no sólo estudiar las poéticas sino también sus tránsitos, sus recepciones, sus procesos de reescritura.

› ***A modo de cierre***

Sabemos que este tipo de estudios no resuelve la totalidad de las problemáticas teatrológicas, pero los aportes de la Cartografía Teatral a los estudios del Teatro Comparado posibilita el diseño de mapas teatrales autónomos de los mapas políticos o geográficos. Mapas que permiten al proceso de investigación organizar el corpus y establecer líneas de contacto que, en definitiva, amplían y complejizan las diversas historias de los teatros. No se trata de la relativización de los conceptos. Por el contrario, el trabajo con esta suerte de “teoría de los conjuntos” teatrales, permite observar con mayor exactitud los fenómenos, iluminando las continuidades y rupturas, los procesos de apropiación y las novedades poéticas de cada caso.

## Bibliografía

- Baczko, Bronislaw (1984) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourriaud, Nicolás (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- Barcia, Pedro Luis (1966) "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)" en AAVV, *Shakespeare en Argentina*. Universidad Nacional de La Plata.
- Cabrera, Hilda (1998). "Al representar a Lorca resulta inevitable meterse con al amor", diario *Página 12*, suplemento Espectáculos, 22/10/98.
- Dubatti, Jorge (2013). "Pasión por Federico García Lorca", en García Lorca, Federico, *Teatro completo*, 7-11.
- Dubatti, Jorge (2016.) *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Durand, Gilbert (2000) *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Esslin, Martin (2007). "Introducción" en Kott, Jan (2007), *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba
- García Canclini, Néstor (2010) *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Gómez Lende, Sebastián (2011) "Región y regionalización. Su teoría y su método. El nuevo orden espacial del territorio argentino". Revista Tiempo y Espacio, núm. 26, pp. 83-122.
- Goncalvez Porto, C. W. (2001) *Geografías, Movimientos, nuevas territorialidades y sustentabilidad*. México: Siglo XXI.
- Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Icle, Gilberto (2012) "Estudios de la Presencia: modos de investigar en las Artes Escénicas" en *Cuerpo del Drama - Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 1, Universidad Nacional del Centro, Tandil.
- Lévi-Strauss, Claude (1968) *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Llanos-Hernández, Luis (2010) "El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales" en *Agricultura, Sociedad y Desarrollo [online]*, vol.7, n.3, pp.207-220. ISSN 1870-5472.
- López, María Graciela (2019) "Obra que lleva a escena horas finales de García Lorca se exhibirá en Taller Siglo XX Yolanda Hurtado" en *Biobio Chile*, suplemento de Arte y Cultura, Jueves 26 septiembre de 2019.
- Machado, Alvaro (2019). "Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife". Conferencia dictada en el marco de las XXV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, Buenos Aires, 27 de noviembre de 2019.
- Rapetti, Alejandro (2020) "Coronavirus: Kartun, Muscari, Tenconi Blanco y la problemática del teatro en cuarentena" en *La Nación*, suplemento de Artes y Espectáculo, Buenos Aires, 19 de abril de 2020.
- Tossi, Mauricio (2019) "Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino" en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, n.o 20: 45-65.