

“Aprendiz de hombre” de Leonardo Goloboff: el intelectual de provincia desfronterizado

TOSSI, Mauricio – CONICET / IAE/UBA – UNA – mauricotossi@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: dramaturgia regional – análisis poético – alteridad histórica.*

» **Resumen**

Los estudios de las dramaturgias argentinas desde una perspectiva regional exponen múltiples unidades de análisis respecto de las alteridades históricas y sus correlativos ensambles ficcionales. Desde este enfoque, el presente trabajo propone un análisis textual de la obra *Aprendiz de hombre* (1999) de Leonardo Goloboff, por la cual es factible problematizar un cariz del otro-interior: las tensiones fronterizas de un intelectual de provincia.

» **Presentación**

Nuestras últimas investigaciones (Cfr. Tossi, 2023) nos permiten, entre otras lecturas, explicar y comprender diversos procesos de corrosión y erosión poético-discursivos desarrollados por un corpus estratégico de dramaturgias contemporáneas del norte y sur del país, las que han promovido de manera sistemática múltiples procedimientos estético-críticos contra la representación esencialista de un otro-interior.

Este corpus dramático se compone de dos dimensiones: primero, una muestra integral del problema (o Nivel 1 de las unidades de observación) compuesta por 106 (ciento seis) textos escénicos escritos en las regiones NOA y Patagonia durante la fase 1983-2008; segundo, una muestra modelo (o Nivel 2 de las unidades de observación) diseñada por 11 (once) puntos nodales y comparados entre ambas territorialidades.

La interrelación de estas textualidades y sus singulares *loci* de enunciación artístico-regional nos han habilitado a construir una “macropoética” (Dubatti, 2008) denominada: dramaturgias con “voluntad de otredad”, cuya central característica es, como ya dijimos, impugnar o corroer las sedimentaciones de una alteridad histórica (Segato, 2007) que convierte al otro-interior en un sujeto homogeneizado y ahistórico.

Para ejemplificar algunos componentes estético-críticos sustanciados en esta investigación, en las páginas siguientes analizaremos los procedimientos dramáticos y las representaciones del intelectual de provincia argüidos en la obra *Aprendiz de hombre* (1999) de Leonardo Goloboff.

› “*Aprendiz de hombre*” (1999) de Leonardo Goloboff

Partimos del siguiente supuesto, en la dramaturgia de *Aprendiz de hombre* (1999) de Leonardo Goloboff,¹ el intelectual utópico de provincia escapa de sus fronteras geoculturales para conjurar su otredad en la capital nacional, un territorio que lo repele y lo devuelve a su provincianía, esto último con base en los códigos cronotópicos de un “buen salvaje” (Todorov, 2007: 305-311).

Ana Teresa Martínez plantea que la “provincia y el pueblo, en tanto *locus*, espacio cualitativo practicado y convertido en sentido práctico, suponen límite y posibilidad” (2013: 175). Desde este enfoque, la figura histórica de Juan Carlos Franco, seleccionada por Goloboff como un referente de su texto, ratifica las limitaciones que la provincianía supone más que sus posibilidades, en particular, cuando ese otro-interior debe ejercer una función intelectual en el centro/puerto. Este provinciano es para las estructuras centralizadas un individuo a “destiempo”, desajustado por su carácter ingenuo, sosegado y honesto, que no condice con la temporalidad de la urgencia modernizadora y capitalina. Por ende, la citada obra proyecta una alteridad que no comulga con una teleología conservadora de las fases de un tiempo histórico de integración, la cual en nombre de un nuevo *tempus* para la “reorganización” del Estado es capaz de vulnerar o difuminar determinados límites éticos y democráticos. Respecto de esta otredad idealizada, el prólogo de la obra teatral presenta a J. C. Franco del siguiente modo:

[...] un tucumano oscuro e ignorado, un héroe modesto como solo puede serlo quien procedió del pueblo y a su dignidad elemental quedó adherido, un hombre que hoy puede perdurar gracias al rescate de las pocas páginas de un libro, o por la memoria borroneada de sus parientes o de los escasos amigos que pueden ir quedando... o, en este caso, por los artificios... por los artificios módicos del teatro. (Goloboff, 2014: 14).

El texto dramático de *Aprendiz de hombre* fue escrito en el año 1999 y estrenado en 2004, en el Teatro IFT de la ciudad de Buenos Aires, con dirección general de Julián Cavero y con las actuaciones de Ítalo Cárcamo Riveros, Gustavo López Conde, Daniel Czudnowsky, Raúl Freire, Sammy Lerner, Marcelo

¹ Leonardo Goloboff nació en Carlos Casares (Buenos Aires) en 1934. Su carrera artística se desarrolló en el teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires, trabajando como actor y director en el “Teatro Popular Independiente Fray Mocho” durante los años 1957 y 1963. En los años siguientes, se desempeñó como director artístico y docente del “Teatro Independiente IFT” y, desde 1991, director de “La Ranchería”. A finales de los años ’90 se radicó en la ciudad de San Miguel de Tucumán e inició una prolifera e intensa actividad escénica como director y dramaturgo, participando además en múltiples proyectos de gestión teatral, por ejemplo, en DRAMAT (Dramaturgos Asociados de Tucumán) o, también, en los debates por la Ley Provincial de Teatro Independiente, entre otros. Algunos de sus textos dramáticos son: *Las siestas del verano*; *Dominó en casa*; *Mate amargo con bizcochuelo dulce*; *Kakemún o El tercer ojo*; *Datos filiatorios*; *Nocturno, un encuentro otoñal*; entre otros.

Rodríguez, Silvina Segundo, Daniel Sznek y Carlos Vanadía. Este montaje teatral contó con los auspicios del Departamento de Cultura de la DAIA, de Memoria Abierta y de la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos. Por ende, su puesta en escena y encuadres de recepción se inscriben en un específico tejido sociocomunitario, con evidente orientación temática hacia los debates sobre identidad y derechos humanos.

La dramaturgia de Goloboff posee aires de familia con el “rodeo” (Sarrazac, 2013) como archipoética, en este caso, instalado en la confección de una parábola. En efecto, por las afinidades brechtianas que el rodeo expone, la parábola deviene en uno de sus constructos específicos. Así, Sarrazac ha reconocido su potencialidad y elasticidad procedimental en las complejas formas y orientaciones que incluye su categorización poética. Ante este diagnóstico y con el fin de asumir su dificultosa delimitación, el mencionado autor recupera la etimología griega del concepto, esto es, *paraballein* (“ponerse o tirarse al lado”), para ratificar las características de “similitud persuasiva” y de “argumento por analogía” que este recurso promueve (Sarrazac, 2013: 164). Entonces, apoyado en las textualidades del mencionado Bertolt Brecht o, también, en piezas de Paul Claudel y de Bernard-Marie Koltés, el citado teórico francés afirma que la parábola es un *exemplum* elaborado mediante una *comparatio* (2013: 165). Es decir, es un recurso que asiste al quiebre de una mimesis mecanicista o por reflejo y, de este modo, ayuda a la disfiguración figurativa del rodeo. En correlación con la postura de Sarrazac, Fredric Jameson argumenta en su estudio sobre Brecht que la parábola implica la “tendencia del material narrativo a dividirse en dos y continuar en sendas direcciones verbales o semióticas diferentes” (2013: 156), con el objeto de nombrar de otro modo y poner en diálogo lo comparado.

Por consiguiente, desde nuestra perspectiva hermenéutica, *Aprendiz de hombre* es una parábola dramática delineada en una estructura “paragón”. Esta estructura se evidencia en la organización textual de la obra, compuesta, en primer lugar, por un paratexto preliminar del autor, formado por datos artísticos, agradecimientos y, fundamentalmente, por una minuciosa declaración de fuentes bibliográficas y de informantes operativos que contribuyeron de manera directa en el proceso de escritura. Mediante estos comentarios, Goloboff advierte al lector del esquema paragón que hemos indicado, al que define como “dos andariveles para una analogía” (2014: 4). Asimismo, describe los tópicos centrales de los materiales narrativos que se comparan: uno, la función del teniente tucumano Juan Carlos Franco durante el juicio a Severino Di Giovanni, otro, el mito judío del Golem. Los paralelismos y las intersecciones entre estas dos narrativas forjan una misma “focalización de la función ideológica” (Finzi, 2007: 100), enunciada por el dramaturgo como el castigo a la rebeldía y la condena a las distintas formas de olvido e impunidad.

En segundo lugar, hallamos el texto teatral propiamente dicho, pautado en nueve secuencias dramáticas: un prólogo con función épica, seis cuadros para el desarrollo de situaciones interrumpidos por un

“intermedio” y, finalmente, un epílogo en el que se sintetizan los dos relatos desplegados. Con base en esta estructura, la obra paraboliza la temporalidad de “ser-para-otro” (Segato, 2007) en condiciones de subordinación y estratificación, esto último, intertextualizado con los dilemas de integración político-identitarios de las primeras décadas del siglo XX en Argentina.

La secuenciación denominada “prólogo” instaura un código de expectación épico, al representar dos “espacios escénicos” (García Barrientos, 2012: 151) diferenciados que posicionan a los actores/narradores en condiciones para relatar o, como decía Brecht, para “mostrar”. De este modo, la composición dramática inicia con la develación del artificio ilusorio y, por ende, se desestima en términos procedimentales la apelación a una “ilusión de contigüidad” (Dubatti, 2009: 38) entre lo ficcional y lo empírico/histórico. La inscripción a las lógicas poéticas del “rodeo” antedicho se evidencia desde la apertura de los relatos y, además, prefigura una determinada trayectoria escénica, pues, en una espacialidad paralela o segundo plano diegético, otro actor/narrador afirma:

ACTOR QUE PERSONIFICARÁ AL MAHARAL: (*En otro espacio, se coloca el solideo*) La estrella de David... ¿pueden verla aquí en el piso? Baruj Ashem. Bendito sea Su Nombre. La estrella de David tiene doce intersecciones, dos momentos de cruces [...] Ese hexágono, por ejemplo, el de la otra historia, puede introducirse perfectamente aquí, en la sagrada estrella de mi pueblo; si su forma se ajustara al centro, solo quedarían fuera seis puntas... seis puntos de mira. (2014: 15)

A través de estas espacialidades bifurcadas, se instaura –como dicen los personajes– un “tiempo de zozobra, un tiempo paralelo” (2014: 15) para mirar los puntos de una partida escindida, el posterior desarrollo de las intersecciones y, por último, la llegada o síntesis parabólica.

Capitalizando de manera teatral estas relaciones proxémicas, los actores/narradores ofrecen al lector/espectador las referencias históricas correspondientes a cada uno de los ejes narrativos. En lo que reconocemos como “vector A” del texto diegético, esto es, el relato asociado al tucumano Juan Carlos Franco, la acción se inscribe en el año 1931, cuando él ejerce en la ciudad de Buenos Aires como Teniente de la División de Ciclistas y Archivistas del Ejército, lo que implica un ámbito de gestión “inofensivo” y periférico en la estructura castrense. Hasta ese momento, su vida profesional estuvo signada por tareas insignificantes o, eventualmente, por su dedicación a la música y a la poesía. Sin embargo, la parsimonia provinciana con la que recorre sus días en la capital se quiebra de manera tajante el día 30 de enero del citado año, cuando –en un acto de subestimación intelectual mezclada con burocracia militar– lo designan defensor de oficio del anarquista Severino Di Giovanni.

Los desarrollos argumentales referidos al Maharal y la creación del Golem en la vieja sinagoga de Praga, es decir, el “vector B” del texto diegético, complementa la operación nominativa y caracterizadora de esta secuencia introductoria, al abordar las inquietudes científicas –puestas a las religiosas– del Rabí Löew.

Los seis vértices de los hexágonos espaciales mencionados y las seis escenas subsiguientes conforman de manera recíproca la plataforma visual y dramática que, por efecto de sus refracciones y

entrecruzamientos, sustenta a la parábola teatral de un tiempo utópico desavenido. Esta geometría escénica se proyecta en el texto a través de una específica notación dramática, en la que los diálogos y didascalias se redactan en dos columnas paralelas, aunque con roces o puntos de contacto.

Si bien la dramaturgia de Golofoff no lo señala, la escena uno o primera “angulación” de la parábola podría –asumiendo su carácter épico– titularse la “designación creadora”, dado que muestra, por un lado, al Maharal en la sinagoga de Praga durante el siglo XVI, movilizado por la incertidumbre racional de sus experimentaciones alquímicas y, a su vez, por el “danzar de martillos y buriles” (2014: 18) en su cabeza respecto de lo que el Génesis llama “insuflo de vida”. Por otro lado, acorde a la simultaneidad del dispositivo dramático indicado, un comité del ejército asigna a J. C. Franco la inédita tarea de operar como defensor de oficio. Estos paralelismos –con sus respectivas escisiones y fricciones– se textualizan de la siguiente forma:

<p><i>El MAHARAL contesta:</i> Te entiendo, pero yo no me equivocaré. He llegado a la palabra exacta. En hebreo, tiene tres letras: Aleph, mem, tav. Ahora conozco también la combinación precisa entre esas tres letras y los invisibles signos que, según los sabios cabalistas, orientan y completan su sentido. “Verdad”... verdad es la palabra. <i>El Maharal apaga algunas velas. Comienza a vestir al muñeco cuyo rostro está brumoso [...]</i> <i>Se asoma el rabino viejo y le dice:</i> El sople animador es puramente divino. La vida es privativa de Dios. Solo él la crea y solo él debe destruirla. No puede el hombre, con el uso de sus propias leyes, arrogarse la facultad de Dios.</p>	<p><i>Una comitiva de militares ingresa al taller del Tte. Franco. Uno le dice:</i> Teniente primero del Cuerpo de Archivistas y Ciclistas del Ejército Argentino Franco Juan Carlos, el Tribunal de Guerra que preside el coronel Risso Patrón lo ha designado a usted defensor de oficio en el juicio que el estado de la revolución sigue al anarquista Severino Di Giovanni. <i>FRANCO pregunta:</i> ¿A mí? <i>Los militares comienzan a quitarle el uniforme de fajina, para vestirlo con la ropa “de salida”. Franco se deja hacer, como un muñeco. Lo visten, lo calzan, lo lavan y lo peinan.</i> <i>FRANCO:</i> ¿Le aplicarán la ley marcial? [...] Señores, no les sirvo. Yo creo que la vida es privativa de Dios, que solo él la crea y solo él debe destruirla. Yo creo que el hombre no puede, con el uso de sus propias leyes, arrogarse la facultad de Dios. (2014: 19-20).</p>
--	--

La gestación de una alteridad utilitaria y subordinada, observable en la creación del monstruo autómatas de la cultura judía o en el otro-interior subyugado por las jerarquizaciones y conveniencias militares, pone en relieve una latente emancipación identitaria. De este modo, siguiendo con la codificación épica antedicha podemos titular a las escenas dos y tres como la “palabra fundacional” y la “verdad literalizada” respectivamente; pues, ambas situaciones dramáticas asumen como fundamento de valor la potencialidad del lenguaje en la construcción de lo real. En otros términos, la confianza mítica sobre el lenguaje se erige como una predicación ético-filosófica sobre las condiciones de existencia de los personajes: ya sea el Rabí intentado redimir de su otredad al Golem mediante el acto del habla; ya sea Franco en su denodada pesquisa sobre la gramática del discurso que ensaya para argumentar la inocencia del Di Giovanni y, por reflejo de ese ejercicio lingüístico, también poder decir “este soy yo”. En suma, las dos formaciones de alteridad –la mítica y la historiográfica– intentan hallar un dinámico plexo simbólico de referencia al que

podemos entender como constructo de identidad, formado por las bases autorreferenciales del lenguaje. Así, se busca impugnar la estratificación identitaria asignada, en la que el Golem y Franco solo son la “proyección del sueño de otro hombre” (Goloboff, 2014: 22), esto último, en directa intertextualidad con el forastero borgiano de “Las ruinas circulares” [1940] o, incluso, con la concepción del lenguaje que el poema “El Golem” propone:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de *rosa* está la rosa
y todo el Nilo en la palabra Nilo. (Borges, 2005: 193)

La epítasis avanza a través de un “intermedio”, en el que los actuantes asumen nuevamente su condición de actores/narradores para redundar en la tesis del relato, dicen:

ACTRIZ: El Golem y Juan Carlos Franco, dos creaciones que amenazan con adquirir autonomía y volverse en contra de quienes los habilitaran para el precario ejercicio de la vida.
ACTOR 3: Dos historias y en las dos el orden... el orden preexistente... que no perdona a quien se atreve a transgredir sus normas. (Goloboff, 2014: 25)

Denotadas las analogías y puntos de intersección entre los vectores diegéticos A y B, la escena tres se focaliza en el nudo axial de la dramaturgia, esto es, la acción de Franco durante el juicio a Di Giovanni. Para su composición, el autor apela a diversas fuentes hipotextuales: en primer lugar, el libro *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia* de Osvaldo Bayer y el artículo historiográfico “Juan Carlos Franco, militar y poeta” de Paulo Cavaleri; en segundo lugar, tal como se declara en el paratexto preliminar, la pieza se nutre de las entrevistas realizadas a América Scarfó (compañera del anarquista devenida personaje en la escena) y a los familiares de Franco que vivían en Tucumán en el año 1999, es decir, durante el período de escritura de la obra. En virtud de estos hipotextos, esta situación dramática rectora se organiza ficcionalmente como una extensa cita literal del discurso original pronunciado por Franco el 31 de enero de 1931.

A partir de este recurso intertextual, podemos reconocer tres tópicos discursivos que fortalecen nuestra lectura sobre esta representación temporal del otro-interior, componentes que –además– integran la parábola teatral creada por Goloboff, a saber:

a) La autoadscripción a una función utópica o, también, auto-asignación como un sujeto descentrado de la estructura de poder que lo asiste; una posición que remite a la tarea de ser defensor sin experiencia jurídica y a las condiciones políticas en las que él intenta realizar este acto, pues desde el inicio sabe que el enjuiciamiento a Di Giovanni es un hecho estrictamente burocrático. Es decir, Franco sabe que defiende a un “muerto” y que, por el carácter ético-intelectual que le atribuirá a su tarea defensiva, él mismo se convertirá en otro condenado. Así, la enunciación redundante de la oración “vengo sin rebeldías ni

temores” opera como una premisa isotópica, dado que –por efecto de sentido– lo que continúa es, precisamente, un acto de rebeldía cargado de temores.

b) Los basamentos democráticos de su defensa en un contexto anacrónico:

El alegato literalizado aduce –como segundo tópico– las razones que Franco formuló para refutar la culpabilidad del anarquista en el asesinato de la niña de 10 años. Mediante una sugerente y sagaz retórica, el denigrado teniente tucumano plantea al tribunal, pero también a la opinión pública, la contradicción política que la dictadura del General José Félix Uriburu expone al aplicar la ley marcial en un contexto de supuesto republicanism.

Desnudar en un tribunal castrense la impúdica condición dictatorial del gobierno de Uriburu es, sin lugar a dudas, un acto de utopismo dislocado y atemporal que el régimen totalitario no perdonaría. Asimismo, otra razón de Franco para puntualizar la inocencia de Di Giovanni fue, a pesar de sus incompetencias jurídicas, exponer de manera lógica las incoherencias de la acusación. Entonces, demuestra que la bala que asesinó a la niña no pudo –por un orden fáctico– ser del arma del anarquista, por el contrario, deja entrever que el disparo fulminante pudo haber sido desde un arma policial.

c) La obstinación ética por un valor de justicia.

Por último, este tercer tópico que el discurso textualizado propone es una clara angulación parabólica dentro del relato, puesto que refiere a la obstinación ética por el valor de justicia. Es decir, quien había iniciado su discurso “sin rebeldías y sin temores” cierra su prerrogativa afirmando, al igual que los rabinos de la sinagoga praguense del siglo XVI, que:

FRANCO: “El hombre, sin embargo, no ha podido ni podrá animar de vida la célula microscópica porque el soplo animador es puramente divino. La vida es privativa de Dios. Solo él la crea y solo él debe destruirla. No puede el hombre, con el uso de las leyes, arrogarse la facultad de Dios. Un simple sentimiento de humanidad nos priva de decretar la muerte, por cuanto sería atentatorio contra la ética...” (2014: 30).

En esta desobediencia institucional, solitaria y anacrónica, refigura dramáticamente el cariz utópico de un intelectual de provincia, pues, este destiempo romántico es explicado y fundamentado en la obra por su otredad interior, esto es, “un héroe modesto como solo puede serlo quien procedió del pueblo” (2014: 14). En suma, estos tópicos discursivos son los que, desde nuestra lectura, estimula la “reanimación hermenéutica” (Wunenburger, 2008: 42) que Goloboff compone en su parábola teatral, en tanto reactiva y ensaya su localización en distintos encuadres histórico-imaginarios: desde la mística judía o el gesto ético por la vida de un soldado subalterizado hasta los posteriores “cadáveres insepultos” y sin juicio digno que las dictaduras nacionalistas nos legaron.

La organización textual y ficcional del relato, según el desarrollo de las escenas cuatro, cinco y seis, así como del “epílogo” indicado, consolidan este eje de interpretación. Esta visión se objetiva en las reacciones de las estructuras de poder frente a esa otredad dislocada o destiempo. Así, en el “vector A” del texto diegético, la respuesta a Franco por su insolencia ética desemboca en su arresto y posterior exilio a Paraguay, una condena tácita fundada en su acto rebeldía y desacato que se ajusta a los infames encuadres ideológicos de la dictadura de Uriburu. En el “vector B”, la desajustada conducta del Golem respecto de lo que los otros-superiores esperan de él conlleva a que la curia judía del siglo XVI ponga fin a la “idolatría de una materia inerte” (2014: 36). Precisamente, en la escena seis, en la que se retoma la notación dramática del “parangón” y a la que épicamente podemos titular como “la modificación del verbo”, se representa cómo estas coyunturas de poder desactivan la conjugación de estas otredades.

En suma, el exilio² y la muerte son los puntos de cierre de la parábola en términos de intriga, aunque en términos semánticos Goloboff plantea una convergencia para ambas narrativas en la noción de “olvido”, esto último, en notoria alusión al ideologema “con verdad, justicia y sin olvido” que las agrupaciones de derechos humanos reactivan social y estéticamente durante la etapa conocida como la “explosión de la memoria” del período 1994-2003 (Crenzel, 2018: 141). Esta resignificación tiene su anclaje, por ejemplo, en los auspicios que Memoria Abierta y la APDH emitieron durante su estreno teatral en la ciudad de Buenos Aires o, también, en el contacto directo o indirecto del autor con las entidades que desarrollan una intensa actividad política en el Noroeste Argentino durante esos años, con el fin de resistir al pujante afianzamiento de sectores que, en plena democracia, aun reivindicaban el accionar de las dictaduras cívico-militares.³

² En términos biográficos, J. C. Franco vive un par de años en su exilio en Paraguay y, luego, durante la presidencia de Agustín Pedro Justo vuelve al país. Sin embargo, las crónicas analizadas relatan su sospechosa muerte a los 35 años de edad, cuando en una cena con militares y, casualmente, en ocasión de cumplirse los 3 años de su actuación frente el Tribunal de guerra que condenó a Di Giovanni, muere. El reporte indica que fallece por tifus, aunque no se realizó ninguna autopsia. Estos datos son incorporados en el “epílogo” dramático escrito por Goloboff.

³ Por ejemplo, el específico contexto de emergencia y consolidación del bussismo en Tucumán, durante los años de escritura de esta dramaturgia.

Bibliografía

- Crenzel, E. (2018). "Enfrentando el retroceso. Justicia, verdad y memoria en la Argentina reciente". En Águila, G. et al. (Comps.). *La historia reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*. Buenos Aires, Imago Mundi, pp. 129-150.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- Finzi, A. (2007). *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de "Vuelo Nocturno" de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba, Ediciones El Apuntador y Del Boulevard.
- García Barrientos, J. L. (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México DF, Paso de Gato.
- Goloboff, L. (2014). *Doble raíz*. Buenos Aires, Inteatro.
- Martínez, A. T. (2013). "Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico". En *Prismas. Revista de historia intelectual*, n°17, pp. 169-180.
- Sarrazac, J-P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México DF, Paso de Gato.
- Sarrazac, J-P. (2013), Dir. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México DF, Paso de Gato.
- Segato, R. (2007). *La Nación y sus otros*. Buenos Aires, Prometeo.
- Todorov, T. (2007). *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad*. Madrid, Siglo XXI.
- Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Buenos Aires, Biblos, Colección Teoría y Crítica. En prensa.
- Wunenburger, J-J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.