

El teatro independiente después de los primeros veinte años de *El Séptimo Fuego*

Gabriel Cabrejas

El siguiente artículo comporta una serie de conclusiones acerca de la naturaleza del teatro independiente, a la luz de la experiencia histórica del *Centro Cultural Séptimo Fuego* y sus veinte años de trayectoria. Se puntualiza su definición de teatrista, el concepto de teatro interviniente en la vida social, su proyecto de autosuficiencia gestinaria y económica y la estética de la austeridad deliberada del modelo.

El *Centro Cultural El Séptimo Fuego* cumplió su vigésima temporada de vida ininterrumpida e invita, por lo tanto, a escribir una historia del presente, no conclusa, con la vigencia de los que construyen aniversarios de vida y no edifican mausoleos. *Historia del mundo actual, Historia inmediata, Historia del presente o Historia del tiempo presente, Historia contemporánea*; el historiador parece un periodista distanciado, dotado de fuentes de la prensa escrita y fuentes orales como documentos destacados: una historiografía que es memoria y no libros. Después de todo, el verbo griego *historein* se refiere no sólo a hechos del pasado, sino también del presente. Vivencias de generaciones coexistentes antes que confrontación de pergaminos, un objeto en construcción en vez del descubrimiento de un objeto ya consolidado en un ayer tal vez impenetrable.

Para Pierre Chaunu, esta historia se circunscribe a los últimos cincuenta años como frontera cronológica (1978: 34). Eric Hobsbawm critica la pretendida objetividad del historiador, la que no se logra ni aún analizando épocas pretéritas no vividas por el historiador, quien siempre tendrá una relación personal con ellas, la "zona de sombra" de las influencias, la familia u otros testimonios¹. El concepto *Geschichte* del alemán curiosamente también conlleva un efecto de realismo narrativo, al sumarle la semántica de cuento o relato.

Aquí, bien viene redefinir y afinar los conceptos de memoria. Josefina Cuesta (1993: 43-4), diferencia entre memoria *social* y memoria *colectiva*, "su diferencia radica en que aquella corresponde a toda la

sociedad y se define por su valor genérico, difuso, casi inaprehensible, mientras que por memoria colectiva se entiende la correspondiente a un grupo determinado". Memoria *pública* se refiere a una memoria *común* "como conjunto de recuerdos vividos por los individuos y reinterpretados por el grupo"; el concepto de memoria *popular* mediante la cual "se organizan y transmiten los ritmos de trabajo o de guerra, las costumbres y las tradiciones, ciertos hábitos sociales o las canciones", se opone al de memoria *culta*, (de los historiadores o especializada); por memoria *oficial* se entiende la que intenta la glorificación, la mitificación o, en otros casos, la ocultación para elaborar, propagar y mantener una identidad y una memoria nacionales.

Este artículo presenta una memoria circunstanciada de uno de los paradigmas del teatro independiente marplatense, réplica de la ideología estética, la inserción social y política y la conformación de un modelo de artista integral al fin consolidado en nuestra ciudad como en los grandes centros urbanos del país.

¹ Según Eric Hobsbawm: "En todos nosotros existe una zona de sombra entre la historia y la memoria; entre el pasado como registro generalizado, susceptible de un examen relativamente desapasionado, y el pasado como una parte recordada o como trasfondo de la propia vida del individuo. Para cada ser humano, esa zona se extiende desde el momento en que comienzan los recuerdos o tradiciones familiares vivos — por ejemplo, desde la primera fotografía familiar que el miembro de mayor edad de la familia puede identificar o explicar— hasta que termina la infancia, cuando los destinos público y privado son considerados inseparables y mutuamente determinantes. La longitud de esa zona puede ser variable, así como la oscuridad y la vaguedad que la caracterizan. Pero siempre existe esa especie de tierra de nadie en el tiempo" (2009: 10). Los españoles Aróstegui (2004) y Mateos (2008) han incursionado en el estudio, asimismo, de las relaciones de la memoria viviente con la historia.

El teatrista, profesional multipropósito y autogestionario

Las declaraciones de los miembros de *El Séptimo* coinciden en acentuar su dinámica interna: todos hacen todo, en oposición al actor comercial que llega a su camarín, desempeña su rol y se marcha. “No somos solamente actores o actrices. No nos limitamos a leer ni a ensayar un guión. Somos teatristas porque hacemos de todo”, dice Karina García, actriz de *El Séptimo*.

Un artículo publicado en 2004 en el diario marplatense *El Atlántico* repite estos aspectos, confesos por “los integrantes del grupo Séptimo Fuego, que se dedica a la parte pedagógica y a la producción de obras... y se definen como teatristas. La función de un teatrista no se limita a preparar un personaje para la obra. También venden las entradas, pegan afiches, acomodan al público, entre otras tareas”.

El diario de alcance nacional *La Razón* resignifica la actividad de *El Séptimo* como “una alternativa al teatro oficial” y describe:

Quando faltan pocos minutos para levantar el telón, ellos no pueden detenerse en preparar la voz o el cuerpo para cada función. Están en la calle, buscando más público. A falta de agentes de prensa, son sus propios promotores. A falta de acomodadores, ubican a la gente antes de entrar en escena. Y a falta de productores, nunca cobran una entrada a más de cinco pesos. Son los representantes del teatro independiente de Mar del Plata. Componen los márgenes culturales de la ciudad, que no son geográficos sino ideológicos, para demostrar que si bien están lejos del mundo del espectáculo, son los que generan el mundo del teatro (2004).

Enrique Agilda, del grupo porteño *Siembra*, dice haber actuado para tres o cuatro personas, “era un acto de fé más que una representación teatral” (1960, 35) y continúa en términos parecidos a los de *El Séptimo* más de medio siglo después:

Ese diario quehacer: levantar un tablado en una casa semiderruida y confeccionar los trajes, decorados y utilería mediante el trabajo de los propios actores, el recitado de los textos de memoria y la severidad casi mística que precedió a cada una de las representaciones; el poder reconocer a un intérprete en quien realizaba la limpieza del hall de entrada en plena calle Corrientes; los voceros a la puerta del teatro invitando al posible espectador a entrar a un recinto del que no tenía ninguna referencia previa; el diálogo que se entablaba con un desconocido hasta identificarlo con la empresa y los folletos que se repartían enjuiciando actitudes ajenas y pregonando propósitos reivindicatorios del arte bastardeado por los comerciantes del teatro.... Los actores en la doble acepción de intérpretes dramáticos y realizadores de una acción colectiva, un ambiente esotérico no obstante la enunciación clara y pública de sus inquietudes (1960, 34).

ABC Cooperativa de Trabajo Limitada, nombre de una institución pionera del teatro marplatense de autogestión (dirigida por José María Orensanz en 1954), los bautizaba *oficiantes de una religión civil*. Sin la ética monacal del *Teatro del Pueblo* de Leónidas Barletta, se siguen los pasos de una coherencia cenacular. Construían una idea de sí mismos como actores-trabajadores-artesanos, “a la imagen del sacrificio, la pobreza, la humildad, el trabajo honesto y desinteresado se oponía la imagen del derroche de champán en las fiestas de radio, el lujo y lo desmedido” (Fischer/Ogás Puga, 2006: 193).

	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
20h					18h	19h	19h
21h		La Biscaña			18h	19h	19h
21.30h	19h						
22h							

I.A.T. - Instituto de Arte Teatral

INSCRIPCIÓN A PARTIR DE FEBRERO

Entrenamiento Actoral
Historia del Teatro
Filosofía de la Cultura
Introducción a la Teoría Teatral
Interpretación
Iniciación al Teatro para Adolescentes
Taller de Clown

PLANO DE UBICACIÓN

CATAMARCA
Av. INDEPENDENCIA
GALTA
LILLY
ESPAÑA
20 DE SETIEMBRE
14 DE JULIO
CORREGO

Av. LURO
SAN MARTÍN
FRANCISCA
BELLERIANO
MORENO
BOLIVAR

Av. COLON

TEATRO INDEPENDIENTE

GRUPOS ALTERNATIVOS

CENTRO CULTURAL EL SÉPTIMO FUEGO

BOLÍVAR 3675 • TEL: 495-9572
E-mail: ccseptimofuego@tutopia.com

Jorge Dubatti pone de relieve esta forma de producir teatro basada en hacer de necesidad virtud, potenciando la “riqueza de la pobreza”, la optimización de los menguados recursos al extremo, la *resiliencia*, la capacidad de construir en la adversidad, de hacer todo con nada (2012: 82). El futuro de los elencos formateados por esta didáctica —que eligieron así, ya que sabían dónde iban a estudiar al traspasar el umbral de *El Séptimo*— es, inexorablemente, la libertad.

El Séptimo cuenta con su propia escuela de arte escénico, el *Instituto de Arte Teatral* (IAT). Viviana Ruiz, alma mater y directora de *El Séptimo*, explica al respecto:

La carrera de formación actoral del IAT tiene un fuerte enfoque hacia la construcción grupal: nuestro principal objetivo es crear grupos de autogestión, autónomos e independientes (incluso independientes de *El Séptimo*). En el primer año se prefigura la matriz de lo que será un grupo de compatibles, con las deserciones inevitables de todo taller (de 35 egresan 15, dos años después); en el segundo, la propuesta es hacer un texto de autor. Generalmente estimulamos la puesta de autores argentinos contemporáneos: Dragún, Cossa, Monti, Cuzzani, Goldenberg. El grupo deberá hacer temporada, compartir sala con otros quince elencos, idear la producción, realización escenográfica, difusión.

Dicho de otro modo se forma a los alumnos como *teatristas* completos. En cuanto al destino de los graduados del IAT, Ruiz expresa:

En la mayoría de los casos siguen en otros grupos (caso del grupo *Teatro del Oprimido* son todos egresados de acá) y algunos pasan al staff de *El Séptimo*. Un solo grupo egresado del IAT tuvo continuidad como tal, fue el grupo *Innumerables* que en segundo año hicieron *Lisístrata*, y la tuvieron tres temporadas en cartel; en tercer año hicieron *La Nave de los necios* con asesoramiento dramático de Marcelo Marán. Luego siguieron como grupo entrenando en otros espacios y juntos escribieron *Contra las cuerdas* (basada en la vida de Severino Di Giovanni) y le pidieron a Marcos Moyano que los dirigiera. (entrevista por mail, 4/3 2017).

Es digno de destacar que muchos de quienes gestionan salas independientes en Mar del Plata egresaron del IAT: Marcelo Cañete (*Bancaria*) Martín Citadino- Daniel Blasina (*América Libre*).

El Séptimo desdice toda posición paternalista, que, además de ir contra sus axiomas, sería impracticable por falta de espacio: no podrían actuar tantos grupos en un lugar que también carece de posibilidades de ampliación edilicia. Como padres correctos, los septimianos educan a sus vástagos para que se vayan y reproduzcan la eticidad teatral-humana fuera de sus paredes, a su vez reenseñándola más allá



de las limitaciones físicas y la capacidad de absorción de la casa materna.

Teatro interviniente, no militante ni comprometido

Barletta acentuaba el sentido misional del artista como educador, guía y ejemplo, el teatro “la más alta escuela de la humanidad” (Larra, 1978: 106). El devenir ideológico de los tempranos '70, un teatro de teleología ideológica, pero, en rigor, militante. Lorena Verzero llama así a las experiencias colectivas de intervención política aún dentro de la Revolución Argentina y reconoce la centralidad que adquiere la perspectiva de la transformación social, la radicalización del pensamiento y la acción, profundizados a partir de la etapa final de Lanusse y la llegada del camporismo tanto como la popularidad de la guerrilla (2009: 445). Nada de eso sucede en estos tiempos posmodernos (poshumanos, según otros), que sin embargo asumen, del lado de *El Séptimo*, una nueva forma de activismo.

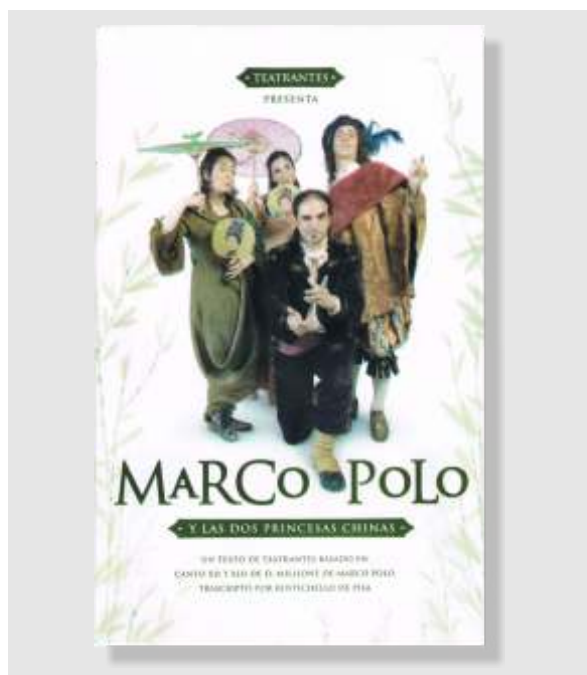
No se trata ya de un teatro *militante* porque no se adscribe a un partido o movimiento político; en cambio, ofreciéndose como sede de discusión de las asambleas populares desde 2002, luego del estallido de la convertibilidad y como editor del periódico *El Asambleísta*, inaugura una nueva ritualidad ideológica. Tampoco es comprometido, lo que remitiría al *engagement* del existencialismo francés importado por América Latina en los '60, pues en plena vigencia de la democracia los riesgos contra la libertad y la

integridad física se han reducido notablemente, más allá de eventuales amenazas que *El Séptimo* no recibió en sus veinte años, hasta 2017, cuando sufrió llamados anónimos y atentados contra el frente del edificio.

El teatro alternativo es *interviniente*: participa en la vida popular, ofrece el espacio a expresiones de lucha y se enfrenta al poder factual (no tanto a un gobierno, en todo caso a todos) desde una posición inocultablemente progresista pero sin etiquetarse, lo cual podría restar el efecto y la seriedad de su independencia de criterio.

Desde el teatro se interviene en el ágora popular: los ciclos de *Teatro x la Identidad*, la proyección de películas del colectivo *Paren de fumigarnos*, la adhesión a las evocaciones del 24 de Marzo con performances o fragmentos de obras en la calle, la respuesta al clamor de la movilización estudiantil frente a la demolición de la educación universitaria (mayo del 2000), la cofundación de ATTRA (Asociación de Trabajadores de Teatro de la República Argentina) fuera del sindicalismo reivindicativo pero atenta a vigorizar la labor escénica y apta a denunciar despropósitos contra ella, la actitud de debate permanente ante las políticas públicas —recibir un premio *Estrella de Mar 2017* transmitido en directo por televisión a todo el país con pancartas contra la gestión cultural municipal—; todas estas acciones demuestran continuidad y consecuencia, que evitan cualquier preferencia política que escatime objetividad a su crítica.

La actitud crítica es su instrumento de inserción cultural en la sociedad. Salir a conquistar las avenidas e inmiscuirse en la fiesta cívica de las marchas y reclamos



masivos es algo a lo que un centro teatral democrático y empapado de lo que sucede a su alrededor llamado *El Séptimo* jamás se negó². “El teatro tiene por función la de volver visible la relación de los sujetos con esa verdad que el mundo inmediato oblitera. La cuestión central es la del coraje de la verdad, la de la madre coraje, o del amargo coraje” (Badiou, 2011: 120). Al respecto, Ruiz informa:

Junto a otros colectivos como *El grito del Caladero*, *Paren de Fumigarnos* y *Verde mundo* compramos un proyector y organizamos durante 2014, 15 y 16 el ciclo Cine en el Teatro donde se proyectaba una película ambientalista y una de cine arte, con posterior debate, comidas etc. En el 2015 con motivo de las elecciones realizamos el ciclo de cine Ver la Política y actualmente se está inaugurando una muestra de fotos con la temática. Digamos que el vínculo con los espacios autogestionados y asamblearios sigue hasta hoy (entrevista por mail, 1/12/2016).

Autosuficiencia, no autarquía

El teatro independiente moderno no rehúsa de aportes por parte del Estado porque los considera una forma de reconocimiento, pero no depende económicamente de ellos. Ruiz lo relata sin rodeos:

Durante los primeros ocho años, estábamos reacios a pedir subsidios: basados en los fundamentos del teatro independiente de Leónidas Barletta y con Renzo Casali como nuestro maestro, nos negábamos. Luego de muuuuuchas (*sic*) reuniones, asambleas con el grupo, etc. decidimos que había que exigirle al estado, que se ocupe de la cultura, pero sabiendo SIEMPRE que de todos modos íbamos a hacer lo que hacemos. Hace 12 años que recibimos un subsidio del INT (*Instituto Nacional de Teatro*) de funcionamiento de sala que llega TARDE, MAL Y EN CUOTAS... pero todos los años lo pedimos y cuando lo recibimos decidimos para qué sirve...reposición de lámparas, pintura, mantenimiento, no más que eso... Una sola vez recibimos subsidio para equipamiento, y cuando lo pagaron no alcanzó ni para la mitad del equipamiento que compramos. Es decir, el espacio nosotros lo sostenemos con el 30% de lo que se recauda de cuotas de alumnos, boletería, talleres, etc. (*Sic* mayúsculas. Entrevista por mail, 1/12/2016).

² Para Roberto Cossa (2013, 13) *todo* teatro es político: “El teatro de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo; en tiempos de bonanza institucional se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política”. Recuerda que “por inspiración personal o arrastrado por las circunstancias que se vivían en el país y en el mundo -o por ambas cosas- Barletta advirtió que el teatro podía mutarse en foco de resistencia cultural. Por eso convirtió su pequeña sala (el *Teatro del Pueblo*) en un verdadero mitín de los artistas (13-4). A diferencia de Barletta, decididamente antiperonista, Viviana Ruiz y el grupo se declaran prescindentes de una inscripción partidista, sin abandonar una identidad ideológica sin fisuras.

La estrategia de *El Séptimo* solicitando apoyo económico se limita al Estado y nunca al esponsorio privado: el suministro estatal sólo exige facturación probatoria y el cumplimiento de cierta rutina de estrenos, demostrativos de un trabajo concretamente realizado. Así, los subsidios son complementarios pues no se depende en absoluto de ellos; son condición necesaria e insuficiente. La conclusión es que si no alcanza lo recaudado, se moderan las expectativas y la inversión en escenografía y sala, o se prioriza el pago de servicios, de manera que no se resigna independencia en ningún caso. El propósito del grupo no consiste en la fama —sí ser reconocidos, finalidad más sutil y de larga labranza— ni la riqueza, sino vivir del teatro, crecer en instrucción, expandir las actividades. La interacción con otros elencos que comparten el credo dan sustentabilidad y perduración sin apelar a productores, managers, fundaciones privadas o instituciones internacionales.

Estética de la austeridad, no de la pobreza

El escenario a la altura del público, el uso generalizado de la cámara negra, los rojos y negros de la indumentaria y el decorado, la tendencia a restringir los trastos a su mínima expresión simbólica, son denominadores comunes de un arte de la puesta que las compañías invitadas a *El Séptimo* comparten aunque provengan de otros lugares. Una biblioteca con anaqueles inclinados donde los libros se acumulan torcidos en *Don Fausto* (de Pedro Orgambide), una red colgante desde el techo en *Gurka* (de Vicente Zito Lema), liencillos con el rostro dibujado de los personajes históricos en la última noche de Lavalle (*Noche en vela*, del grupo *Teatrantés*), una mesa, lápices y una silla en *Variaciones Meyerhold* (de Eduardo Pavlovsky), el empleo expresionista de claroscuros (las puestas de Antonio Mónaco), las velas en lugar de los reflectores para los momentos de luto o meditación, pautan un sistema de la semántica teatral dentro de límites autoimpuestos, a fin de concentrar la mirada del espectador sobre el acontecimiento.

Las tribunas móviles permiten la ruptura del escenario a la italiana, la redistribución de las filas de asientos hacia los laterales deja un pasillo transversal para el desplazamiento de los actores en el centro de la pista (*La Orestíada*, de Esquilo) y el replanteo de las estructuras en un espacio pequeño produce una relación intimista, no identificatoria pero próxima, entre intérpretes y espectadores, que se perdería en las grandes salas comerciales. “Las gradas y las sillas son tan flexibles que pueden llegar a ser circulares, paralelas o tradicionales; todo depende de la puesta teatral. De algo no quedan dudas: el público se sorprende en cada obra” (El Atlántico, 2004).

El Séptimo puede invertir en derechos —*Muerte accidental de un anarquista* de Darío Fó demanda una erogación del 3000 € y una ardua tarea para su acopio— sin la seguridad del recuento, pero siempre se elige una obra representativa del ideario y no una comedia de balneario o de vodevil de menor cuantía y calidad, asumiendo las contingencias. La otra cara es el cierre de la revista *La Fábrica de Bienes Inmateriales* (2012), publicación de crítica teatral ganadora del premio *Teatros del Mundo* del Centro Cultural Rojas, que no pudo prolongarse en el tiempo por falta de fondos para su impresión.

A Badiou se le acredita la consideración de ideas-teatro, que sea un “acontecimiento de pensamiento” y la relación *inmanentista* que propone: “el teatro no tiene la verdad fuera de sí mismo, ni debe contentarse con una *catarsis* de las pasiones o de las pulsiones, ni es el absoluto que descendió en la finitud escénica. El teatro produce en sí mismo y por sí mismo un efecto de verdad singular, irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario” (2011: 121). Esto se compulsaba aún, o especialmente, en el tratamiento de los temas históricos o sociales, en los cuales el punto de vista septimiano se empodera sobre un discurso representado ajeno a los políticos, literarios o periodísticos, a veces reuniéndolos en otra síntesis. No es novedoso, es consecuente y continuado.



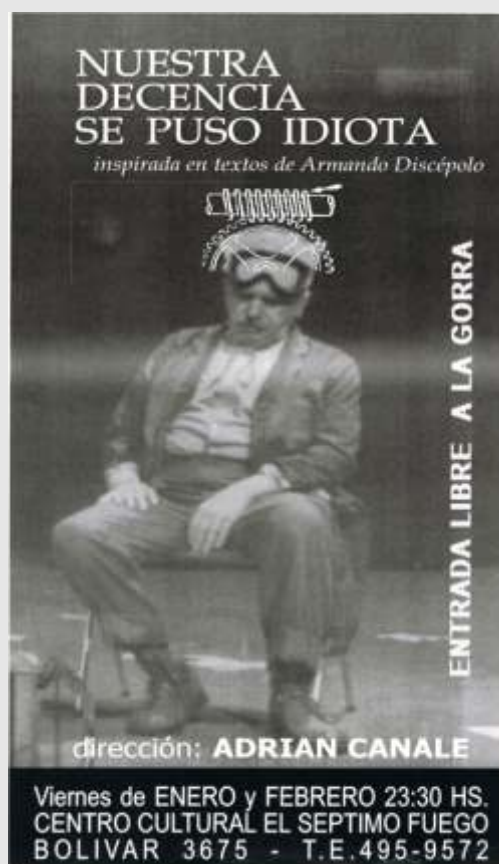
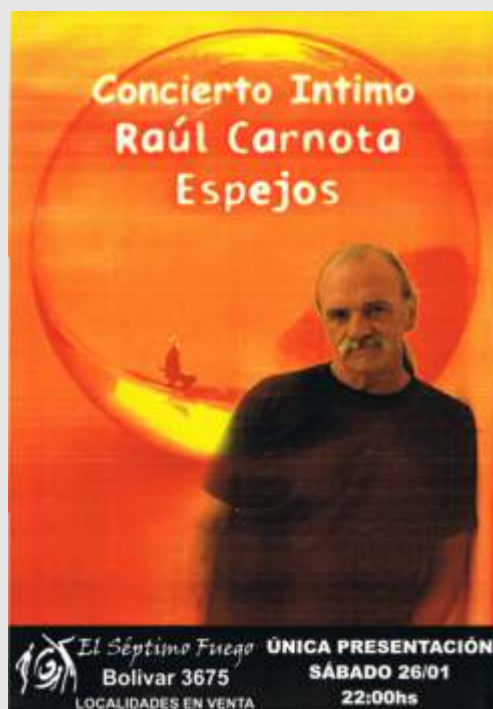
¿Qué clase de espectador?

El Séptimo ha extirpado dos modalidades que estuvieron muy *à la page* en los '90 y a sus creadores les resulta inaplicable. Una es una forma de *living theater* en la que los espectadores, como invitados a una casa, pasean de cuarto en cuarto detrás de un actor-guía que encabeza un acto en cada habitación reciclada (*Drácula* y *Tamara*, fueron dos obras veraniegas con ese canon). La otra es la (fastidiosa) tendencia a componer diálogos eventuales sacando de la butaca a los espectadores de distintas filas y obligándolos a ponerse en ridículo y secundar al capocómico (muy propio de los circos y varietés). El cambio en la disposición de la escena o que los actores se mezclen entre los oyentes los incluye, pero el juego cercanía-distancia los coloca en el agenciamiento de la interpretación, que es la manera fundada de participar en libertad.

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (...) Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia. (Rancière, 2013: 23).³

En dos décadas, el *Centro Cultural El Séptimo Fuego* produjo decenas de obras, hospedó a compañías del país, dictó seminarios y formó centenares de alumnos. Y, sobre todo, cumplió con responsabilidad solidaria, fidelidad a sus principios e ingenio, la dogmática, sin apremios, libre, del teatrismo independiente.

³ A Dubatti debemos el concepto de *convivio*, que abre la experiencia teatral a lo que sucede en la interioridad de la sala y en las acciones de un espectador lejos de la pasividad. Lo define en tres aspectos: 1) "reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana" (Dubatti, 2007: 43) y "conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediación ni delegaciones" (47), 2) el acontecimiento poético o puesta en escena, aleación de texto dramático, actuación, montaje técnico, "salto ontológico de la realidad cotidiana o desterritorialización" (47), y 3) el acontecimiento constitutivo del espacio del espectador, a partir de la observación de la *poiesis* desde una distancia ontológica, ejercicio de la percepción con todos los sentidos, "con todo el cuerpo, no sólo la mirada" (47).



Fuentes primarias:**Periódicos:**

- “Teatro made in casa”: *El Atlántico*, 26/9/2004, 2.
- “El teatro under y los artistas locales aprovechan el verano”. *La Razón*, 20/1/2004.

Entrevistas:

- Viviana Ruiz y Marcos Moyano, 2 de diciembre de 2008.
- Viviana Ruiz: 1 de diciembre de 2016 y 4 de marzo de 2017.

Fuentes secundarias:

- Agilda, E. (1960). *El alma del teatro independiente. Su trayectoria emocional*. Buenos Aires: Intercoop.
- Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida*. Madrid: Alianza.
- Badiou, A. (2011). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- -(2014). *Elogio del teatro. Diálogo con Nicolás Truong*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Chaunu, P. (1978). *El rechazo de la vida. Análisis histórico del presente*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cuesta, J. (1993). *Historia del presente*. Madrid: EUDEMA.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro/1. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- - (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/ Fundación OSDE.
- Fischer, P. Ogás Puga, G. et al. (2006). “El Teatro del Pueblo: período de culturización”. En Pellettieri, Osvaldo (Dir.) *El Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna/ Fundación Somigliana, 159-212.
- Hobsbawm, E. (2009). *La era del Imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta.
- Mateos, A. (2008). *Historia y memoria democrática*. Madrid: Eneída.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- Verzero, L. (2009). “El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante”. En Dubatti, J. (Coord.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor*. Buenos Aires: Colihue, 445-454.

Páginas web:

- Cossa, R. (2013). “El teatro siempre hace política”. Sobretudo. Revista digital de crítica e investigación teatral. Recuperado de www.teatrodelpueblo.org. p. 13-4. Fecha de captura: 9 de enero de 2014.
- Tamara por Pablo Sodor (1998). Recuperado de www.geocities.ws. Fecha de captura: 8 de mayo de 2017

Gabriel Cabrejas es Profesor en Letras y Doctor en Historia por la UNMdP. Es docente investigador de la Fac de Humanidades, UNMdP, donde se desempeña como Profesor en las asignaturas *Estética* y *Seminario Cine y Vanguardia del siglo XX*. Es autor de libros sobre la historia y el desarrollo del teatro marplatense. gabcab2003@yahoo.com.ar