

Procedimientos dramáticos en el Teatro Platense: la irrupción de lo inesperado en la dramaturgia escénica de Cuerpos A banderados de Beatriz Catani

GUIMAREY, María /Grupo de Estudios de Artes Escénicas – IHAAA, FDA (UNLP)-
mariaguimarey@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Teatro Platense – procedimientos dramáticos – Beatriz Catani*

> Resumen

El presente trabajo se propuso el abordaje del sistema teatral de la ciudad de La Plata desde una perspectiva que desbordara al fenómeno dramático, en tanto hecho literario, para ampliar la mirada hacia el estudio de la dramaturgia escénica. Con este fin, se estableció un corte sincrónico en el año 1999, para analizar las tensiones entre dos acontecimientos ocurridos en dicho año. Uno de carácter editorial, la publicación de dos volúmenes dedicados a textos de dramaturgos de la ciudad, y otro de carácter artístico, la irrupción de Beatriz Catani en el horizonte teatral de la ciudad con la puesta en escena de la obra *Cuerpos A banderados*. En primer lugar, se definió al Teatro Platense desde el concepto de Territorialidad de Jorge Dubatti, para evidenciar sus singularidades al interior del sistema teatral regional y nacional. En segundo lugar, se aplicaron los conceptos de *Procedimiento* y *Desautomatización*, ambos acuñados por el Formalismo Ruso, con el fin de analizar las particularidades que dicha puesta en escena tuvo, en términos de comprender su excepcionalidad. Se concluyó que la dramaturgia escénica propuesta por Beatriz Catani, al interior del sistema teatral platense, supuso un quiebre en los aspectos formales por encima de los temáticos, produciendo un efecto de extrañamiento en su recepción.

> Una introducción al año 1999

El año de 1999 presentó dos hechos singulares en el devenir del sistema teatral platense. Por un lado, la editorial La Comuna Ediciones, perteneciente a la Municipalidad de La Plata, publicó dos volúmenes titulados *Teatro*, dedicados enteramente a textos de dramaturgos de la ciudad, y coordinados por Osvaldo Ballina y Carina Burcatt respectivamente. Por el otro, la irrupción de la dramaturga, directora y actriz, Beatriz Catani con su primer trabajo en la ciudad como autora y directora, *Cuerpos A banderados*. Catani,

hasta entonces, había trabajado exclusivamente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con el Grupo de Teatro Doméstico (en *Del chiflete que se filtra* y *El Líquido Táctil*). *Cuerpos A banderados* fue ganadora del concurso de la Comedia Municipal de La Plata y del Festival Regional de Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, las dos distinciones más emblemáticas de la ciudad, hecho que colaboró a destacarla en el sistema teatral platense. Esta obra, además, fue actuada por actantes de la ciudad y estrenada un año antes, también en una sala de la ciudad.

El acontecimiento editorial de la publicación de los volúmenes dedicados al Teatro Platense, establece un corte en el devenir histórico del quehacer teatral de la ciudad. Allí se pone en juego, la existencia de algo que se definiría como Dramaturgia Platense, en tanto fenómeno autónomo y distinto¹. El primer volumen tiene un breve prólogo que comenta: “Si la escena es el lugar donde, gestual y radicalmente, se lleva a cabo ese doble ritual de grito y pensamiento, es por la palabra que accedemos al triunfo final de la comunicación” (Ballina, 1999) y define como objetivo de la publicación, “reunir por primera vez, en diferentes libros, las diversas voces y generaciones de la dramaturgia local”. El segundo tomo, publicado en noviembre, y cuyo prólogo se titula muy elocuentemente “Una Dramaturgia Platense”, establece que “las diferentes obras allí compiladas conforman un variado planteo temático que, en todos los casos, ubica al hombre moderno frente a la problemática de la época. Esta vocación de universalismo nos sitúa ante un panorama felizmente revulsivo y crítico de la Dramaturgia Platense” (Burcatt, 1999). Beatriz Catani fue incluida en esta publicación, dedicada a la Dramaturgia Platense, a pesar de que su irrupción en el horizonte teatral de la ciudad ocurriera en ese mismo año de 1999.

A partir de lo expuesto, surgen algunos interrogantes que configuran y dan marco al presente trabajo. ¿Reside únicamente en el aspecto literal de los textos lo que produce esa disrupción, abriendo propuestas novedosas (“revulsivas y críticas”) en el panorama teatral regional? ¿Podrían encontrarse otras marcas y variables de análisis que expliquen este fenómeno? El presente trabajo se propone retomar algunos conceptos introducidos por el Formalismo Ruso en los estudios literarios (y artísticos) para intentar comprender las particularidades de la dramaturgia escénica de Beatriz Catani en la puesta en escena de *Cuerpos A banderados*. ¿Hubo en este espectáculo algún aspecto “revulsivo y crítico” que colaborara a esta situación de extrañamiento, dando por resultado la necesidad de publicar una compilación dedicada al fenómeno teatral platense?

¹ Cabe destacar que esta definición apareció de forma intermitente a lo largo del Siglo XX, y ya en las décadas del 30 y del 40 se encuentran algunos ejemplos de dramaturgxs definidos propiamente como platenses: Blotta, de Isusi, Sábato y Devoto (Pellettieri, 2005). Volviendo a la publicación de 1999, allí lxs compiladorxs establecen la preeminencia del texto, es decir la dramaturgia escrita, como valor y definición del hecho teatral, apuntando así fundamentalmente al aspecto literario. Esta publicación de alguna manera dio un marco de legitimación para lxs teatristas locales.

› **Del Teatro Platense como territorialidad**

Para intentar ensayar una respuesta a los interrogantes aquí planteados, es necesario primero definir algunas cuestiones. Cuando hablamos de un Teatro Platense, o como en este caso, de una Dramaturgia Platense, se hace imperativo definir su condición misma de existencia. Es decir, ¿qué hace que una determinada propuesta teatral se identifique con un marco de encuadre territorial como el de una ciudad? ¿Qué define que una determinada propuesta escénica sea *platense* en tanto ámbito de pertenencia y en relación a otras que evidentemente no lo serían? La posibilidad de delimitar un campo artístico, en este caso teatral, como propio de una ciudad o de un territorio determinado, se apoya en el concepto de Territorialidad acuñado por Jorge Dubatti. En su texto “Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado”, publicado en 2008, este investigador retoma la categoría de Teatro Comparado para constituir lo que da en llamar una *Cartografía Teatral*. “La culminación del TC [Teatro Comparado] es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro” (Dubatti, 2008: 6). Estos mapas establecen fronteras estéticas, discursivas, de circulación y de consumo, entre otras, buscando establecer diferencias y similitudes entre los teatros locales, regionales, nacionales y mundiales. En la misma línea se destaca que:

Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula XY). La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos (5)

En el caso del Teatro Platense hablamos de una Territorialidad Topográfica en tanto se basa en la pertenencia a un área determinada geográficamente, es decir a una ciudad, en este caso La Plata. Siguiendo esta *cartografía teatral* y buscando establecer patrones de pertenencia de las obras publicadas en 1999 en la colección *Teatro*, todas ellas tienen la particularidad de haber sido estrenadas en salas de la ciudad, con actores/actrices de la ciudad y/o recibieron premios y distinciones en La Plata. Según las biografías reducidas incluidas en la publicación, en casi todos los casos, la relación con la territorialidad platense viene además de años, e incluye: formación en instituciones de la ciudad (teatrales o no), otros trabajos previos presentados en la ciudad o el ejercicio de la docencia (tanto teatral como en otras áreas) en la ciudad.

Siguiendo a Dubatti, el teatro se valida, en tanto teatro, no como género literario (dramático), sino como “acontecimiento de experiencia escénica convivial” (Dubatti, 2008: 36). En este sentido, la publicación de textos dramáticos (compilados o estrenados en la ciudad según el caso) no permitiría hablar de un Teatro Platense en sentido amplio, sino únicamente como literatura de género dramático producida en La Plata.

Para Dubatti, el Teatro o lo Teatral excede siempre al texto. Este autor apunta que “La historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido” (id:36). Entonces si quisiéramos pensar, estudiar, analizar las características que identifican a un Teatro Platense, sería necesario desbordar la categoría de lo literario para buscar en el campo más amplio de la dramaturgia escénica lo verdaderamente teatral y, por ende, platense. Sumado a esto, es preciso destacar que la *Cartografía Teatral* se apoya en el comparatismo, es decir, que cada territorio teatral que conforma el mapa se define por comparación con los territorios contiguos. Este planteamiento iría en contradicción con lo expuesto en el prólogo de la publicación de 1999, la cual en un intento por encontrar puntos comunes que justifiquen la selección de los textos incluidos, apunta a la vocación de universalismo que los convoca. No sería justamente aquello que tienen de Universal lo que podría definir su pertenencia a una específica territorialidad topográfica platense, sino que lo que los hace ser platenses es justamente aquello que los distingue de otros teatros regionales, nacionales y universales.

Si tomamos como referencia la periodización del Teatro Platense que establece el investigador Gustavo Radice (2016), el período que va de 1990 a 2001 es el momento en el que se produce la “molecularización del campo teatral platense estableciendo un marcado canon de multiplicidad” (28) que con el correr de los años daría origen al teatro posdramático de la ciudad. El autor también se vale de la categoría de Territorialidad para analizar los procedimientos escénicos que definen a las micropoéticas platenses. Aclara que para comprender lo que se define como Teatro Platense Posdramático es necesario buscar aquellas experiencias escénicas que devienen del convivio como acontecimiento y superar la frontera de lo puramente textual, porque es allí donde reside y ocurre, la verdadera teatralidad platense. Según Radice, la compilación de Teatro Platense de la Comuna Ediciones coincidiría con los años finales de este período de gestación de las micropoéticas.

Cabe destacar, además, que tanto la compilación de La Comuna Ediciones, como el texto de Radice, “Cartografía de la Fragmentación”, coinciden en incluir a Beatriz Catani como teatrera platense. Así, nos proponemos analizar si algún aspecto de la puesta en escena de la obra *Cuerpos A banderados*, colaboró a generar una situación de extrañamiento (en tanto distanciamiento reflexivo) que diera por resultado la necesidad de publicar una compilación dedicada enteramente, al fenómeno teatral platense. En otros términos, bucear en el acontecimiento escénico de *Cuerpos...*, superando lo estrictamente textual, para tratar de identificar si hubo algo en los procedimientos escénicos utilizados por Beatriz Catani que le diera la resonancia suficiente en el territorio de la ciudad como para, por un lado ser incluido dentro del corpus de obras denominadas platenses y por el otro, permitir por primera vez identificar un sistema teatral estrictamente platense.

› **Procedimiento y Desautomatización: aportes del Formalismo Ruso a la Teoría del Arte**

Según el investigador argentino José Amícola, los Formalistas Rusos establecieron un verdadero giro copernicano en los estudios literarios y “no se trata en Latinoamérica de adoptar teorías foráneas que reorganicen las lecturas propias, sino de revisar críticamente el corpus latinoamericano teniendo a las teorías importadas como estímulo para engendrar problemas y relecturas originales” (Amícola, 1997: 239). En consonancia con esto, el presente trabajo se propone retomar algunos conceptos introducidos por el Formalismo en los estudios literarios (y artísticos) para intentar comprender las particularidades de la dramaturgia escénica de Beatriz Catani en la puesta en escena de *Cuerpos A banderados*. La intención es dilucidar si hubo elementos en esa puesta en escena que fueran suficientemente *críticos y revulsivos* (Ballina, 1999) para generar una ruptura al interior del sistema teatral platense.

Según Iuri Tyniánov (1927), la obra literaria es un sistema y la literatura es otro sistema, por lo tanto el hecho literario sólo existe como hecho diferencial, respecto de la serie literaria o de la serie extraliteraria de la que forma parte. Así, *Cuerpos...* requiere ser analizado como espectáculo en su singularidad y al interior de su propia dramaturgia escénica, pero siempre en consideración de lo que supuso en la novedad, o en todo caso continuidad, al interior del sistema teatral platense. Como dice Roman Jakobson, “el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la “literaturidad” (Jakobson, 1921 como se cita en Todorov, 1978). En ese sentido y siguiendo esta lógica, podríamos decir que el objeto de la ciencia teatral es la performance (en tanto puesta en acto de los enunciados poiéticos), y no el teatro. En esta reducción definitoria caben las tensiones respecto de cómo se construye la teatralidad poética en el teatro. Al respecto es útil el aporte de Dubatti (2008) respecto de la póiesis entendida como:

las acciones corporales, en interacción con el espacio-tiempo cotidianos, producen (y a la vez están organizadas por) la nueva forma de un nuevo ente, forma en el sentido aristotélico: cada ente posee una materia y una forma que informa esa materia. Esa nueva forma o un nuevo principio del ente absorbe y transforma la materia-forma cotidiana e impone una forma diversa. (Dubatti, 2008: 19)

En esta disyuntiva de la relación de transformación mencionada, se sostiene que debe producirse un cambio en la función de los elementos formales que dan sentido y justifican el existir del hecho artístico. Aquí, es donde el Formalismo Ruso introduce un concepto central para la comprensión del arte como discurso que es el de *Procedimiento*. Según Jakobson, “Si los estudios literarios quieren convertirse en ciencia, deben reconocer el procedimiento como su personaje único. Después la cuestión fundamental es la de la aplicación, la justificación del procedimiento” (Jakobson, 1921 como se cita en Todorov, 1978). Para comprender a su vez la idea de que el arte se define por sus Procedimientos, el Formalismo acuña el principio básico de la *Desautomatización* de la percepción de la forma. “El arte busca que la atención del

receptor se detenga, cuando entra en contacto con la obra, y la perciba como algo nuevo” (Domínguez Caparrós, 2011: 50), para ello extraña el objeto al cual se refiere. En referencia a esto, Víctor Shklovski dice en “El arte como artificio”:

“Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma. En aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte” (Domínguez Caparrós, 2011: 60)

Shklovski señala que el arte se vale de extrañar los objetos de la realidad circundante para darles un nuevo sentido, al interior del sistema que conforma la obra de arte (1978). Escapar de los hábitos cotidianos que se refugian en la percepción automática e inconsciente, para generar distancia y así estetizar los objetos, las acciones, los cuerpos, el lenguaje, entre otros. El Arte, según Shklovski, necesita encontrar nuevas funciones estéticas cada vez, ya que la repetida percepción de lo automatizado, le hace perder su valor artístico. De aquí podría desprenderse que algo aconteció al interior del sistema teatral platense como para que tuviera sentido la propuesta de la Comuna Ediciones, de editar los volúmenes dedicados a la Dramaturgia Platense. En otras palabras, en 1999, la dramaturgia de la ciudad tomó distancia de sí misma para definirse en su singularidad, es decir, en su territorialidad topográfica. Podría buscarse, quizás, en cada unx de lxs autorxs incluidxs en la compilación *Teatro*, cuáles fueron los aportes para que esto sucediera. Sería interesante ampliar el análisis aquí propuesto a las otras puestas en escena de las obras incluidas en la compilación, para intentar comprender en profundidad ese cambio.

En coincidencia con Tyniánov, los cambios que se producen al interior de los sistemas artísticos responden a la sustitución de sistemas y esto ocurre cuando cambian los elementos formales que conforman los procedimientos artísticos. Proponemos aquí abordar el espectáculo *Cuerpos A banderados* como sistema que ofreció a lxs espectadorxs un procedimiento particular de generar dramaturgia escénica, del actor / actriz y de lxs espectadorxs, en un determinado momento del devenir del Teatro Platense.

› **Beatriz Catani y *Cuerpos A banderados*: Procedimiento y Desautomatización**

En una entrevista realizada en 2020, Beatriz Catani define a la obra como un artificio, “una construcción que pone en funcionamiento su propia realidad. Es un artefacto” (9). Es posible enlazar este posicionamiento con el texto publicado en 1916 por Víctor Shklovski, titulado “El Arte como Artificio”, en el cual el autor postula que el arte debe desautomatizar la percepción y obligar a la mente a realizar un

esfuerzo reconstructivo. Si bien no hay comprobación de la relación directa entre Catani y el autor durante el proceso creativo, es posible establecer algunos puntos de contacto. Beatriz Catani dice más adelante en la misma entrevista que,

Por ejemplo, en la primera obra que dirigí, *Cuerpos A banderados* —y, en cierta manera, con una lógica similar en la que siguió, *Ojos de ciervo rumanos* —, la idea era contrastar la ficción con «presencias reales», es decir, con elementos de una innegable naturaleza real (Catani, 2019: 10)

Es así que plantea un juego de contrastes entre realidad y ficción que dio identidad a su dramaturgia desde sus primeros trabajos.

Analicemos aquí una breve síntesis argumental de la obra en cuestión. *Cuerpos A banderados* cuenta lo que ocurre al interior de una Cooperativa, (“COOPERATIVA AGROPECUARIA S.A.I.C.F.I.”) en el pueblo de Ravino, ubicado en una zona rural de la Argentina. Allí trabajan los tres personajes femeninos que conforman la obra: Amina, y las hermanas Aurora y Ángeles. Hay, además, el cadáver de un hombre, Oli, que mantuvo una relación amorosa con ambas hermanas. Se relatan muertes, suicidios y una mordedura en la ingle, que parece repetirse como un patrón en los cuerpos sin vida. Hay amores correspondidos y otros que no, historias de matrimonios, relaciones de pareja y familiares y hasta una relación incestuosa entre las hermanas. Todo esto ocurre en un entorno asolado por catástrofes: sequías, inundaciones, “fuerzas naturales”. A lo largo del texto, hay citas a personajes de la literatura dramática universal (como Ofelia y Lady Macbeth, por ejemplo) y es recurrente el juego con el lenguaje, su sonoridad, los fonemas, etc y particularmente la referencia al sufijo “A”, de negación. El suicidio del personaje de Ángeles, pone fin a la situación. *Cuerpos...* no parece salirse de los cánones de la literatura dramática universal. Las temáticas que presenta corresponden, en líneas generales, a los grandes temas abordados por el teatro: el amor, la familia, la relación entre el ser humano y el mundo natural. Pero entonces, ¿qué procedimientos le permitieron a Catani explorar aquellas tensiones entre realidad y ficción de las que habla en la entrevista, en su primer trabajo como directora en *Cuerpo A banderados*?

En 2007, Beatriz Catani publicó “Acercamientos a lo real”, un libro editado y coordinado por Óscar Cornago, donde se presenta una compilación de entrevistas y ensayos dedicados a sus puestas en escena y tres textos dramáticos, que componen la llamada “Trilogía del Fracaso”: *Cuerpos A banderados*, *Ojos de ciervo rumanos* y *Borrascas*. En una nota en el diario La Nación de 2002, incluida en esa compilación, Catani refiere que para finales de los 90 y principios del 2000 el procedimiento por el cual buscaba esta disrupción en la situación de expectación destruyendo la ficción de la representación, era la “aparición de elementos de la realidad que generaban una suspensión de la ficción fuertemente perturbadora” (Catani, 2007: 204). En el caso de *Cuerpo A Banderados*, las actrices que dan cuerpo a las hermanas Aurora y Ángeles, hacían pis en escena. Este acto, tan cotidiano y a la vez tan privado, fue expuesto en un escenario

de la ciudad. Fue la primera vez que en el Teatro Platense se hacía una apuesta así y este gesto escénico no pasó desapercibido en el contexto del año 1999. En un momento en que el teatro de la ciudad se fragmentaba hacia la búsqueda de micropoéticas, la apuesta de Beatriz Catani provocó efectivamente una fuerte disrupción aunque no únicamente en la dramaturgia de lxs espectadorxs, sino también al interior mismo del sistema teatral de La Plata. El acto de orinar constituye en sí mismo una acción completamente cotidiana y conocida por cualquier persona y sin embargo es una acción que nuestras sociedades limitan indefectiblemente al ámbito de lo privado. Al hacerlo público, es decir al pasar el acto íntimo al hecho escénico, éste se vuelve *giro performativo*, se extraña de esa condición de natural para desautomatizar por completo la percepción de la situación ficcional de la obra. Las actrices orinaban en escena, aquí y ahora, en un acto fisiológico “privado”, que se hace “público” extrañándose de lo que se espera en el espacio escénico. Podría decirse que esta acción dio identidad propia a *Cuerpos...* al interior del sistema teatral platense.

La obra de Catani involucra, además de los tres personajes femeninos, a Oli, el hombre en disputa entre las dos hermanas. El personaje ya está muerto cuando aparece por primera vez, en consecuencia, se presenta su cuerpo en escena “actuado” por un actor. Es interesante ver, aquí también, cómo irrumpe lo real, en términos de que un cuerpo vivo actúa de muerto pero conserva, lógicamente, la potencialidad de la reacción por acto reflejo (de todo cuerpo vivo) ante el contacto de las actrices que lo manipulan. Lo inesperado de la posibilidad de una reacción involuntaria “acecha” allí también, rompiendo el pacto de ficción establecido con lxs espectadorxs.

Cuerpos A banderados incluyó, además, la manipulación por parte de las actrices, de ratas de forraje vivas, contribuyendo así también a fracturar las convenciones teatrales. Esta acción, tan poco esperada en el ámbito de lo teatral, acercaba (igual que el acto de hacer pis), la vida real al espacio de la ficción, tensionando los cánones de la póiesis escénica de ficción. La exhibición de animales vivos en escena suele resultar inquietante, además, porque implica un alto grado de imprevisibilidad, es lo inesperado que irrumpe como potencialidad.

La subversión de las convenciones teatrales que produce el *giro performativo* introducido por Catani, no pasó desapercibida e hizo que una directora y dramaturga tal vez poco conocida en el ámbito de la ciudad, pasara a obtener las dos distinciones que reconocen la labor teatral de la ciudad en 1999, sólo un año después de su estreno (en 1998). En noviembre de 2002, Beatriz Catani dice:

Todo este año he pasado preguntándome sobre la eficacia de los procedimientos teatrales, fundamentalmente sobre la representación, base de la ficción, en un país en medio de una crisis tan notable y contundente; en un país, precisamente, fisurado en su representación política. (No creo que de una manera absoluta se pueda decir que no hay lugar para la ficción. De hecho lo hay, pero me interesa explorar el borde. En todo caso, estoy en crisis con el teatro como obra cerrada en sí misma, como construcción de ficción y sostenimiento de esa ficción) (en Catani, 2007: 204)

En el año 2001, sólo dos años después de la primera publicación dedicada a la Dramaturgia Platense y del ingreso de Beatriz Catani al sistema teatral de la ciudad, la Argentina se sumía en una de las crisis políticas y sociales más profundas y complejas de su historia. La salida del modelo neo liberal, impuesto en toda Latinoamérica durante la década del 90, supuso una disrupción sin precedentes en las instituciones y en la sociedad, que marcó el devenir en el ámbito nacional, regional y municipal, dejando huellas en el sistema teatral y artístico.

> ***A modo de cierre, para seguir pensando***

La publicación de la Comuna Ediciones, del año 1999, dedicada a la Dramaturgia Platense, significó un hito en la historia del devenir de lo que hoy denominamos Teatro Platense, delimitando una territorialidad teatral con identidad propia. En ese sentido, explorar las contribuciones que cada protagonista del teatro de la ciudad hizo por esos años, puede ayudar a comprender la singularidad de este proceso, así como su desarrollo posterior. En el caso específico aquí analizado, la dramaturgia escénica de Beatriz Catani intervino al interior del sistema teatral desde el cuestionamiento a los procedimientos hasta entonces utilizados. La inclusión en el hecho escénico de aquello que potencialmente permite la irrupción de lo inesperado, produjo efectivamente la desautomatización de la experiencia expectatorial, fracturando el concepto de representación y tensionando los cánones ficcionales de la convención teatral.

Sin dudas, ninguna expresión artística puede ser comprendida sin tener en cuenta el marco socio político en el que cobra sentido y se imbrica. En este sentido, el año de 1999 fue la antesala, y quizás podríamos decir la anticipación en el sistema teatral platense, de la enorme disrupción que significó el estallido social e institucional argentino de finales de 2001. El fin de las políticas neoliberales, implementadas en todo el continente y en particular en Argentina durante la década del 90, supuso la atomización del tejido social diluyendo las redes de solidaridad que amalgaman la sociedad, produciendo una enorme fractura y por último, quizás la desautomatización de ciertas formas instituidas, dando origen a nuevas redes de sentido colectivo y social. Este trabajo no se propone ser concluyente, sino abrir posibles nuevas líneas de investigación para comprender al Teatro Platense, en su singularidad, en el marco regional y nacional.

Bibliografía

- A.A.V.V., (2020) "Arte y opinión 10: entrevista a Beatriz Catani", en Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Amícola, J. (1996) Parodización, pesquisa y simulacro. *Orbis Tertius*, 1 (1), 13-30. En Memoria Académica, Facultad de Humanidades UNLP, La Plata Argentina.
- (1997) De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso Beatriz Viterbo Editora y *Orbis Tertius*, Publicación especial de *Orbis Tertius* N° 2, 255 págs. Buenos Aires.
- Catani, B., (2007) *Acercamientos a lo Real Textos y Escenarios* Ediciones Artes del Sur, compilador y editor CORNAGO O. Buenos Aires, Argentina.
- Domínguez Caparrós, J., (2011) *Teorías literarias del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Dubatti, J., (2016) "Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: una introducción", Actas del III Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, Grupo de Estudio sobre Cuerpo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE)
- Pelletieri, O (2005) *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Vol 1, Colección Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Radice G., (2016) *Cartografías de la Fragmentación. Teatro Posdramático Platense*, La Plata, Argentina, Editorial Malisia.
- Sánchez-Prieto, JM, 2013, "Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner" en Oncina, Faustino y Elena Cantarino (coords.), *Giros narrativos e historias del saber*, Madrid: Plaza y Valdés, 2013, pp. 77-110.
- Todorov, T., (1978) *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos* por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp, México, Siglo XXI Editores S.A.
- Trastoy, B., (2009) "Miradas Críticas sobre el teatro posdramático", en *Revista Aisthesis* ISSN: 0568-3939 N° 46: 236-251, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. Alliaud, A. (2006). "Experiencia, narración y formación docente", en *Revista Educación y realidad*, ISSN: 0100-3143. Brasil.