

## **Teatro Foro: experiencia convivial y micropolítica. La figura del espect-actor en la poética de Augusto Boal <sup>(1)</sup>**

### **Forum Theatre: convivial and micro-political experience. The spectator in the poetics of Augusto Boal**

Cristian Reveco Chilla<sup>(2)</sup> (cristian.rch@gmail.com) Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de San Luis. San Luis. Argentina.

#### **Resumen**

El ensayo propone caracterizar los ámbitos poéticos y conviviales que se ponen en juego al momento del desarrollo del Teatro Foro, como una rama del Teatro del Oprimido. Este rastreo se plantea en el contexto de una crítica ante la ilusión que supone pensar en el agotamiento de la lucha del oprimido en el contexto latinoamericano tras la experiencia de las dictaduras militares. Es a partir de conceptos propios de la filosofía del teatro como micropolítica y convivio, se analiza el rol que cumple el espect-actor en el teatro foro, como un actor más del acontecimiento teatral, en el marco de una forma de hacer teatro que actúa desde el margen de la memoria oficial y de los círculos teatrales hegemónicos actuales. El rol del espect-actor, entonces, se analiza como un componente de una poética de lucha que ha sobrevivido tanto a la represión de facto, como a los discursos que buscan su invisibilidad.

**Palabras Clave:** Convivio, Teatro Foro, Teatro del Oprimido, Espect-actor, Poscolonialidad.

#### **Abstract**

This work aims at characterizing the poetical and convivial environments which become active when developing the Forum Theatre, as a branch of the Theatre of the Oppressed. This characterization was contextualized within a criticism facing the illusion of thinking about the weakening of the oppressed struggle in the Latin-American context after the experience of military dictatorships. The role of the spectator in the Forum Theatre was analyzed on the basis of the theatre philosophy concepts, such as micro-politics and convivium, considering him as another actor in the theatrical event. This analysis was carried out taking into account the official memory and the current hegemonic theatre circles. The role of the spectator was analyzed as a component of a poetics of struggle which has survived military dictatorship repression and the discourses seeking its invisibility.

**Keywords:** Theatrical convivial experience, Forum Theatre, Theatre of the Oppressed, Spectator, Postcolonialism.

## **Introducción**

En el tiempo propio de las hegemonías culturales y los grandes recorridos de circulación de las artes, los escasos discursos integrados en el despliegue del neoliberalismo, circulan como naturales. El recorrido del arte y especialmente del teatro actual, su desarrollo comercial y editorial se ha instalado como parte de una nueva época. No obstante, el desarrollo de los acontecimientos teatrales, nace y mueren no siempre de la mano de grandes corrientes de pensamientos o paradigmas, o no siempre con la linealidad y perfectibilidad que se le atribuyen a las cosas.

En esta oportunidad, se pretende problematizar la poética teatral en su tiempo y espacio. Puntualmente, se desea analizar el aspecto convivial del acontecimiento teatral, en el marco de las fracturas históricas propias de las últimas décadas del siglo XX en Latinoamérica. Un rastreo de los factores de represión, desaparición y censura de la dialéctica entre el teatro y el resto de la cultura que vive (y muere), permitirá dar un territorio y un lugar en el análisis a una lucha que pareciera desaparecer bajo el advenimiento de lo tardomoderno: La convivencia teatral bajo la identificación de los oprimidos como una poética que no acaba, que no ha sido superada; ejemplificándose en el caso del Teatro Foro y la figura del espect-actor. Es en definitiva, un análisis de una poética desde el aspecto de la concepción.

## **Crítica Poscolonial**

Para Horacio González, cuando nos posicionamos desde los estudios poscoloniales latinoamericanos, no estamos “ante un pensamiento sin aspiraciones, sino de una teoría de la lectura que no descarta cierta hibridez activa, para descubrir en aquellos y otros grandes textos citados, un vacío representacional que se completa por su reverso por la fuerza de la ausencia, la del Otro negado, pero apenas recubierto por otros nombres y otras narraciones, pero identificable en lo que podría señalarse como sufrimiento del texto” (Bidaseca, et. al. 2014:6).

Específicamente, el desarrollo de lo poscolonial “evoca la tensión entre a superación del colonialismo y la persistencia de la colonialidad que regula tanto las identidades sexo/género, como las raciales y políticas” (Bidaseca, et. al. 2014:19). El foco de la poscolonialidad “se orienta a pensar el sujeto poscolonial, migrante,

diaspórico/o, o simplemente 'el otro' que irrumpe en la escena de las metrópolis" (Bidaseca, et. al. 2014:25). Finalmente, se define lo poscolonial como "el pináculo de lo interdisciplinario y del conocimiento transfronterizo desde los marcos epistemológicos de la sociología, filosofía, la historia, el arte, la literatura, el feminismo y los estudios de género" (Bidaseca, et al 2014:27).

En esta oportunidad, la duda se instala en las posibles trampas que trae la naturalización de las hegemonías culturales y nacionales. Se recurre a crítica poscolonial para rastrear en los hechos y las fuerzas de facto que neutralizan construcciones desde el margen y posicionan otras desde los hechos y el convencimiento.

Es así que se trae el ejemplo que Alejandro De Oto y Karina Bidaseca utilizan para rastrear lo anteriormente afirmado. El caso de la relectura de Fanon en el contexto argentino actual. "La dictadura envió a Fanon a la quema, al ocultamiento en la tierra de los jardines, al olvido. Y también diremos que los ochenta y noventa hicieron poco por su recuerdo, porque la retórica de sus textos se parecía demasiado a esa época de las ideologías" (De Oto, Bidaseca 2014:35). Continúan los autores:

*"Ese retorno nos enseñó que la lectura de estos textos casi desaparece de la escena intelectual y política argentina porque los que lo leían y los hacían circular habían sido arrasados, hablando de textos, literalmente... así entonces, Fanon pasa a formar parte del archivo crítico latinoamericano y caribeño del que nunca se fue pero del que sí nos habíamos olvidado"* (De Oto, Bidaseca 2014:36).

Lorena Verzero, rastreando las trayectorias del teatro militante argentino, afirma que "a lo largo de 1974 o hacia comienzos de 1975, forzados por la situación político-social, los grupos se disuelven" (Verzero 2014:186).

Es así que las corrientes hegemónicas, fundan su circulación en este tiempo sobre la base de un trabajo de desarme, específicamente a partir de las dictaduras: el teatro militante, el teatro del oprimido, el teatro de Boal sufren esta fractura histórica. No obstante, se pueden rastrear algunos itinerarios en el exilio, la reformulación y la clandestinidad. Es a partir de este rastreo surge un discurso "diluido por la voz hegemónica de la memoria oficial, de una riqueza impensada de acuerdo a los mitos establecidos por los sectores dominantes en el colectivo social" (Fos 2014:30).

Sobre la base del entendimiento del teatro como acontecimiento, de la mano de la Filosofía del Teatro y su correspondiente estudio poético, se analizará el convivio del

Teatro-Foro de Boal. Su sistematicidad, sus aspectos poéticos se rescatan como un ejercicio contrario a la memoria oficial, caracterizada por la ilusión, en esta oportunidad, de la superación.

### **Filosofía del teatro, micropolítica, el acontecimiento teatral y poética del convivio**

Para desarrollar el objetivo señalado, se recurre a la Filosofía del Teatro ya que “busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes, recuperando los fueros de su identidad filosófica” (Dubatti; 2010). Se define el teatro, a partir de este campo como “un acontecimiento... que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos” (Dubatti 2010:56).

Se recurre a la definición pragmática del teatro, en su especificidad. Según esta definición, “el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación” (Dubatti 2010:60). A continuación, se define esta tríada definitoria del teatro como acontecimiento:

*Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronóptica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar)* (Dubatti 2010:61).

La experiencia del convivio “implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo: dialéctica del yo-tú, del salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento” (Dubatti 2007:2).

*“Llamamos poíesis al nuevo ente que se produce y es el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona de teatralidad... que define al teatro como tal... en tanto marca un salto ontológico: configura tanto un acontecimiento como un ente otros respecto de la vida cotidiana”* (Dubatti 2010:64).

Para analizar la poíesis en su contexto de desarrollo teatral, se recurre al concepto de “poética”. Se entiende este concepto como “el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto” (Dubatti 2014:2).

Una de las características de la poética, es que es provisoria, “en tanto se define por el discurso histórico que la caracteriza: la poética es el discurso que, históricamente

construimos sobre el conjunto de componentes constitutivos del ente poético" (Dubatti; 2014). La poíesis, entonces "se modificará según variables sociales-culturales-contextuales de concepción de la realidad cotidiana" (Dubatti 2014:5).

Los elementos que componen el *espesor ontológico*, se denominan cuerpo poético. Esta categoría complejiza la definición del acontecimiento teatral, en relación a la experiencia convivial en la medida enuncia que el cuerpo poético "posee la capacidad de acontecer sin disolver las presencias originarias de las materias informadas. Puedo ver al mismo tiempo el cuerpo natural-social del actor; el cuerpo afectado por el actor; el cuerpo poético o la de-subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo otro" (Dubatti 2014:6).

El acontecimiento de la expectación *implica conciencia... del salto ontológico respecto del espesor ontológico de la vida cotidiana* (Dubatti 2010:66).

Una de las características del acontecimiento de expectación, consiste en que "el espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o por la poíesis" (Dubatti 2010:66). En este sentido, el autor reconoce dos tipos de desplazamientos: *regresión convivial* y *abducción poética*. En el caso de la abducción, se identifican dos variantes: *a.- el espectador puede ser "tomado", incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético. b.- puede voluntariamente "entrar" y "salir" del acontecimiento poético en espectáculos performáticos en los que la liminalidad entre convivio y poíesis favorece el canal de pasaje* (Dubatti 2010:67).

Para contextualizar e historiar la constelación de conceptos desarrollada, se recurre a la dimensión histórica del teatro. En este sentido, se entiende que la capacidad del teatro de instalar subjetividades, se puede desarrollar en el contexto de la *macropolítica* o *micropolítica*, concentrándose la atención en la última.

A partir de la micropolítica, "el teatro puede constituirse en la zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, micropolítica, por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas" (Dubatti 2013:6)

Las posibilidades de la poíesis, considerando la construcción de subjetividades propias del teatro, amplían las nociones del trabajo humano, la creación y la convivencia

en el acontecimiento teatral. Es así que se afirma entonces que “la poiesis también está hecha de micropolítica humana: un grupo de hombres que trabajan y se relacionan y encuentran en esa actividad una forma de organizar la realidad, una morada habitable. Lo mismo puede decirse de la experiencia del espectador: se “contagia” de esas moradas, se alegra de su existencia, participa de ellas en forma vicaria, las habita también, o funda sus propios campos de habitabilidad” (Dubatti 2007:7).

Sobre la base de este enfoque, las relaciones entre los seres humanos en el acontecimiento teatral, se caracterizan por una convivencia política, donde se puede desdibujar la división del trabajo y buscar lazos políticos en convivencia micropolítica. Es así que “el espectador se siente hermano del artista en su capacidad igualitaria de compartir la subjetividad o crearla. Como espectadores vamos al teatro a habitar zonas de subjetividad alternativa, que ponemos en juego dentro y fuera del teatro. Campos de habitabilidad que organizan nuestra política cotidiana” (Dubatti; 2007).

Una de las preguntas que resultan clave para entender estas nuevas dimensiones de la convivencia teatral es la siguiente: *¿Qué hace un espectador con el acontecimiento teatral, luego del acontecimiento, en la vida cotidiana?* (Dubatti 2007:13).

*Actividad artística y actividad cívica pueden correr por carriles específicos separados, pero eso no quita que sean puestos en relación por superposición o fusión, por disyunción u oposición (o alteridad, que no es lo mismo), por yuxtaposición, por multiplicación, por superación crítica* (Dubatti 2007:15).

Para concluir, y en relación con el problema instalado inicialmente, Jorge Dubatti señala que “negar al artista como intelectual es no sólo desconocer la historia, es asumir la operación ideológica de la dictadura y también del neoliberalismo: vaciar el arte de sus políticas” (Dubatti 2007:17).

En este contexto, el mismo autor reconoce las poéticas políticas de Boal, en la medida que el artista como un hombre político genera discursos politizados. Vaciar el arte de la política, ignorar la voluntad de un rastreo que reconozca la sistematicidad y vigencia de, en este caso el teatro foro, es un ejercicio artificial, ideológico y político. Es en función de esta pretensión hegemónica que se desarrollarán los aspectos tratados hasta entonces, en el caso del Teatro Foro, como una rama del Teatro del Oprimido, de la mano del seguimiento de la trayectoria y propuestas de Boal.

## Teatro Foro

La trayectoria del Teatro del Oprimido en el caso de Augusto Boal, y especialmente en el caso del Teatro Foro, como parte del tronco del Árbol del Oprimido (3), es un recorrido revolucionario, caracterizado por la persecución político-militar y su reformulación en el exilio. Desirreodos Reis Santos en *Novos horizontes: A trajetória exilar de Augusto Boal nos anos 1970*, retrata, contextualiza y problematiza los procesos creativos de Boal, sobre la base de la experiencia del exilio.

Los inicios de la experiencia del autor en cuestión se remontan a la experiencia del Teatro de Arena en la década de los años sesenta. Este periodo está caracterizado por la posición hegemónica del Partido Comunista Brasileiro (PCB). Las concepciones detrás de este período, "tinham dois claros pontos traçados. Em primeiro lugar, era enfatizada a arte não-alienada através da tópica nacional, em que artistas e intelectuais de esquerda contribuiriam para que o público refletisse sobre a realidade brasileira e, a partir desse conhecimento, pudesse transformá-la. O viés popular, por outro lado, estava diretamente ligado à democratização da cultura, em detrimento de uma arte elitizada" (Reis Santos 2012:3).

Los quiebres en la democracia y en los gobiernos de izquierda, producto de los golpes de Estado y posteriores dictaduras en el Cono Sur, acaban con los proyectos populares, sobre la base de la represión y desaparición de la base revolucionaria. El teatro de Boalno es la excepción y la experiencia del exilio, en función de la persecución, aísla la producción del autor, pero también le da nuevos territorios para plantear la sistematicidad y evolución del Teatro del Oprimido.

Es así que la dictadura en Brasil (1968), su estadía en Perú en el año 1973, su exilio de su refugio temporal que fue Argentina en 1976, no solo aíslan a Boal, sino que desarticulan una forma de entender el teatro y la sociedad, en el contexto de la revolución.

El trabajo intelectual y comunitario de Boal, primero disperso en América Latina y posteriormente refugiado en Europa; su producción intelectual y desarrollo editorial, con publicaciones hasta principios del siglo XXI, vuelve carne la problemática instalada

en esta oportunidad: Pareciera ser que la retórica revolucionaria cumplió su periodo y actualmente no es más que la ilusión revolucionaria.

La microcirculación y su constante reformulación, levantan problemas desde el margen. La explosión del sujeto oprimido en un sujeto diaspórico, pobre, inmigrante, mujer, homosexual, travesti, sordo, carcelario y carcelaria, trae aquellos problemas que siempre han estado, y que como ya enunciaba De Oto, nunca se fueron.

El teatro del oprimido, bajo las injusticias de la memoria oficial, esconde una riqueza y una vigencia, que refuerza fisuras en la cultura hegemónica, fisura que no se cerraron a pesar de la detención y desaparición de los años setenta y ochenta, a pesar de la banalización y la esperanza depositada en las soluciones que vendrían por la teoría del derroche, una vez instalado el neoliberalismo.

Es así que la micropolítica, las subjetividades, y la solidaridad del actor con el espectador en el convivio, son los marcos referenciales desde los cuales se desarrollará principalmente la definición, la caracterización de su poética y la figura singular del espect-actor, en el caso del Teatro Foro.

Para Augusto Boal, "el Teatro Foro era muy sencillo y claro: un Protagonista Oprimido, que sabe lo que quiere, frente a un enemigo brutal, un Opressor, que coarta sus deseos. El Foro era la búsqueda de alternativas" (Boal 2001:17).

Las posibilidades de dinamizar la actividad artística y cívica de los artistas, se consideran en el teatro foro en la medida que se considera que "el teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad. Puede ayudarnos a construir el futuro, en vez de esperar pasivamente a que llegue" (Boal 2001:24).

Boal, en *Aesthetics of the Oppressed*, complementa la perspectiva micropolítica señalando lo siguiente, que se cita en extensor:

*The Aesthetics of the Oppressed aims at the liberation and fortification of metaphoric activity, of symbolic languages, of intelligence and sensitivity. It aims at the expansion of the perception that we have of the world. This is done through the Word, the Image, and the Sound, guided by a Humanist Ethic* (Boal 2006:43).

Una de las confusiones y debates en torno a la yuxtaposición de los carriles de la vida y la política, es considerar el teatro como la revolución en sí, desconociendo la ontología propia del acontecimiento teatral. Si bien se desborda la concepción clásica



de la convivencia humana, Boal resignifica las relaciones entre los componentes poéticos del Teatro Foro, contemplándose, como siempre la dualidad, el cuerpo ontológico propio del teatro.

Es así que en *Teatro do Oprimido e outras poéticas*, aclara que “pode ser que teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas certamente um ensaio da revolução” (Boal 1991:139). Aclara además, en el contexto de la catarsis propia de la experiencia teatral, que “o teatro-debate e estas outras formas de teatro popular, em vez de tirar algo do espectador, pelo contrário, infundem no espectador o desejo de praticar na realidade o ato ensaiando no teatro. A prática destas formas teatrais cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar-se através da ação real” (Boal 1991:164).

Cuando Boal piensa en la poética propia del teatro del oprimido, señala que siempre se debe tener presente su objetivo principal: “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenómeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática... o espectador não delega poderes ao personagem para que atenuem para que pensé em seu lugar: ao contrario, ele mesmo assume um papel protagónico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real” (Boal 1991:138).

El sujeto propio de la poética del teatro del oprimido y especialmente del teatro-foro, es el denominado espect-actor. Para entender el rol del espect-actor en el teatro foro, se recurre a la definición y caracterización del mismo autor:

*Forum Theatre: perhaps the most democratic form of the Theatre of the Oppressed and certainly the best known and most practised throughout the world, uses or can use all the resources of all known theatrical forms. Those we call Spect-actors are invited to come on stage and reveal by means of theatre – rather than by just using words – the thoughts, desires and strategies that can suggest, to the group to which they belong, a palette of possible alternatives of their own invention. This theatre should be a rehearsal for action in real life, rather than an end in itself.* (Boal 2006:6)

En *El Arcoiris del Deseo*, Boal indica que “el espectador que entra en escena sustituye al protagonista, se convierte inmediatamente en protagonista, adquiere la propiedad dicotómica: muestra su acción, su alternativa y, al mismo tiempo, observa los efectos y consecuencias de ésta. Juzga, reflexiona y piensa en tácticas y estrategias nuevas” (Boal 2002:43).

Uno de los conceptos que usa el autor para analizar las consecuencias conviviales del espect-actor es el de metaxis:

*El espectador que entra en escena sustituye al protagonista, se convierte inmediatamente en protagonista, adquiere la propiedad dicotómica: muestra su acción, su alternativa y, al mismo tiempo, observa los efectos y consecuencias de ésta. Juzga, reflexiona y piensa en tácticas y estrategias nuevas.*

*Es importante que esos dos mundos sean autónomos. La creatividad artística del oprimido-protagonista no debe limitarse a la simple reproducción realista o a la ilustración simbólica de la opresión real: ha de poseer una dimensión estética. (Boal 2002:65).*

El autor refuerza lo anterior enfatizando que, "es necesario que el oprimido olvide el mundo real que está en el origen de la imagen creada y trabaje únicamente con la imagen, que es la transustanciación artística de su realidad. Debe efectuar una extrapolación de la realidad social hacia lo que llamaremos ficción, y, después de trabajar con la imagen, después de hacer «teatro», debe operar una segunda extrapolación, ahora en sentido inverso, hacia su propia realidad social" (Boal 2002:66).

Mientras tanto, en Aesthetics... afirma que "when the spectator transforms herself into spect-actor, invades the stage and creates ideal images of what she wants to happen to her reality. The spectator transforms images of the society s/he sees and does not like, into images s/he sees and likes, images of a convivial society" (Boal 2006:118).

### **Conclusión**

El seguimiento tanto de la trayectoria de Augusto Boal, como el análisis de los componentes conviviales que involucran al espect-actor dentro del teatro foro, y retomando las palabras de Jorge Dubatti citadas anteriormente en este texto, se convierte en un acto político contrario a la negación del artista como intelectual. Estas reflexiones se elaboran en oposición a los dispositivos ideológicos del neoliberalismo instalado a partir de las experiencias traumáticas de las dictaduras latinoamericanas. Se ha evitado, en definitiva, vaciar al arte de su política y principalmente de su espesor histórico.

A partir de este objetivo es que se ha intentado abarcar la pregunta que levanta Jorge Dubatti: *¿Qué hace un espectador con el acontecimiento teatral, luego del acontecimiento, en la vida cotidiana?* El espect-actor en el contexto del teatro foro ha

sido una línea por donde dar solo unas luces. Estas poéticas y estos participantes, en su liminalidad, ofrecen un espacio y una experiencia convivial que ayuda a ampliar las nociones acerca de la poética teatral.

Finalmente, esta inquietud por responder esta pregunta, desde una responsabilidad política clara, es posible gracias a la forma de entender la microplítica teatral, como un espacio de subjetividades históricas concretas.

#### Notas:

1.- Monografía desarrollada en el contexto del Curso de Posgrado titulado: "Poéticas Dramáticas y Escénicas del Teatro Argentino: Griselda Gábaro, Eduardo Pavlosky, Mauricio Kartún, Ricardo Bartís, Daniel Veronese, Rafael Spregelburg" (agosto-septiembre 2014). Responsable: Dr. Jorge Dubatti.

2.- Licenciado en Historia con Mención en Ciencia Política – Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Licenciado en Educación - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor de Historia y Geografía - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Docente Auxiliar JTP – Profesorado Educación Especial – Facultad de Ciencias Humanas – Universidad Nacional de San Luis.

3.- Ver "The Tree of theatre of oppressed" en Aesthetics of the Oppressed. Página 3.

#### Bibliografía

- Bidaseca, De Oto, Obarrio y Sierra (COMPS.) 2014. Legados, Genealogías y Memorias Poscoloniales e América Latina: Escrituras Fronterizas desde el Sur. Argentina: Ediciones Godot.
- Boal, A. 2002. El Arcoiris del Deseo. España: Alba Editorial.
- Boal A. 2001. Juegos para Actores y No Actores. España: Alba Editorial.
- Boal, A. 1998. Juegos para actores y no-actores. España: Alba Editorial.
- Boal, A. 1991. Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas. Brasil: Editoria Civilização Brasileira.
- Boal, A. 2006. Aesthetics of the Oppressed. United States of América: Routledge Editorial.
- Dubatti, Jorge, Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina.  
[http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/eng/en42\\_pg\\_dubatti.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/eng/en42_pg_dubatti.html) (18-02-2015).
- Dubatti, Jorge, Cultura Teatral y Convivio.  
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.html> (18-02-2015).

- Dubatti, J. 2010. Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. Revista Gestos N° 50: 53-81
- Dubatti, J. 2014. Segunda recapitulación y más coordenadas... En: J. Dubati. Filosofía del Teatro III. El Teatro de los muertos. Buenos Aires: Atuel.
- Reis Santos, D, Novos horizontes: A trajetória exilar de Augusto Boal nos anos 1970, <http://jornadalsexilios.fahce.unlp.edu.ar> (18-02-2015).
- Sikora M. Rodríguez M. (EDS.). 2014. Poéticas del Discenso. Argentina: Queleer.