

Tópica de espectadores: un método  
Jorge Dubatti  
Boletín de Arte (N.º 26), e064, 2024. ISSN 2314-2502  
<https://doi.org/10.24215/23142502e064>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# TÓPICA DE ESPECTADORES: UN MÉTODO

## SPECTATORS TOPIC: A METHOD

Jorge Dubatti | [jadubatti@gmail.com](mailto:jadubatti@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

Universidad de Buenos Aires. Academia Argentina de Letras

Recibido: 22/01/2023 - Aceptado: 11/03/2024 - Publicado: 16/09/2024

### RESUMEN

Este artículo propone un método para rastrear, inventariar y sistematizar una «tópica» de referencias sobre las/los espectadores en textos ficcionales y no-ficcionales, en prosa o verso. Llamamos tópica de espectadores al repertorio temático de «lugares» o núcleos temáticos sobre la cuestión estudiada. El objetivo es construir una herramienta para la escritura de una historia comparada de las/los espectadores teatrales. Los fundamentos teóricos y epistemológicos se encuentran en la filosofía del teatro, la fenomenología y los estudios comparados de expectación teatral.

### PALABRAS CLAVE

Expectación; tematología; territorialidad; tipología

### ABSTRACT

This article proposes a method for tracking, inventorying and systematizing a «tópica» (set of topics) of spectator references in fictional and non-fictional texts, in prose or verse. We call spectator topics to the thematic repertoire of «places» or thematic nuclei on the issue under study. The objective is to build a tool for writing a comparative history of theater spectators. The theoretical and epistemological basis are found in the philosophy of theatre, phenomenology and comparative studies of theatrical expectation.

### KEYWORDS

Expectation; Thematology; Territoriality; Typology



Este artículo<sup>1</sup> se enmarca en la investigación que realizamos para el Proyecto Filo: CyT FC22-089 «Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)».<sup>2</sup> Concretar una historia territorializada de los públicos de artes escénicas —tema de escaso desarrollo teatrológico hasta hoy, si se lo compara con otras historias: de la dramaturgia, de la actuación, de la dirección, de las salas, de la escenografía, etcétera.— nos exige el desafío de elaborar teorías y metodologías de innovación con características específicas. Por razones de extensión disponible, nos concentraremos aquí en una presentación más avanzada y completa del método que llamamos *tópica de espectadores*, que ponemos al servicio de la escritura de una historia teatral y que esbozamos y practicamos en trabajos anteriores.<sup>3</sup> Previamente, nos detendremos en las coordenadas epistemológicas y teóricas que guían nuestra investigación.

### ENCUADRE TEÓRICO Y EPISTEMOLÓGICO

Nuestro punto de partida es la filosofía del teatro (Dubatti, 2020a), disciplina y metadisciplina teatrológica a la que caben tres aproximaciones principales, desde los ángulos centrales de su labor. Por un lado, es la disciplina/metadisciplina científica que hace las grandes preguntas filosóficas a las artes escénicas como acontecimiento —preguntas provenientes de las diferentes áreas filosóficas: ontología, gnoseología, ética, política, etcétera. En este primer sentido, entendemos la filosofía como la entiende Husserl (2012), como ciencia omniabarcadora, ciencia de la totalidad del ente, la ciencia en relación con el *Lebenswelt* (mundo de la vida). Porque una ciencia sin filosofía, según Husserl, se transforma en técnica intelectual, puro manejo de conceptos que reemplaza el mundo de la vida, y hace que tomemos como existencia lo que sólo es un método (como explica Carpio, 1995, p. 415).

Por otro, la filosofía del teatro es una filosofía de la praxis artística: producción de conocimiento y pensamiento en / desde / para / sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del «teatrar», una razón del acontecimiento escénico. Finalmente, la filosofía del teatro —especialmente en su dimensión metadisciplinaria— es también una filosofía de las ciencias del teatro o filosofía de la teatrológica, es decir, la base epistemológica en su formulación más abarcadora: el análisis de las condiciones de producción de conocimiento y validación de dicho conocimiento en la teatrológica a partir del vínculo con el acontecimiento teatral en tanto pensado. Hablamos de la filosofía del teatro como metadisciplina porque brinda a otras disciplinas derivadas un fundamento científico, una base sistemática para el desenvolvimiento de sus campos problemáticos específicos. Tanto aporta al surgimiento de filosofías regionales —filosofía de la actuación, filosofía de la escenografía, filosofía de la dramaturgia, etcéteraetcéterara.— como a la singularidad de disciplinas derivadas: teatro comparado, poética, poética comparada, geografía teatral, cartografía teatral, historia comparada, estudios comparados de expectación teatral, etcétera.

Esta línea de investigación teatrológica se formaliza ya en 1948 con la creación en París del Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos de Teatro —impulsado en su acta fundacional por artistas y pensadores del teatro notables: Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Henri Gouhier, Gaston Bachelard, Armand Salacrou, entre otros—. En la Argentina tiene sus primeras concreciones, en los años cincuenta, con Raúl H. Castagnino, estudioso fundamental, quien define su premiado libro *Teoría del Teatro* de 1956 como una «filosofía del teatro».

1 Una primera versión, muy diferente, de este trabajo fue leída en el marco de las *XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, organizadas por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, AINCRIT en la 47° Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, mayo de 2023.

2 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (período octubre 2022- octubre 2024), proyecto radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino».

3 Hemos aplicado este método de análisis a textos de Enrique E. Rivarola, Manuel Gálvez, José J. Podestá, Juan Pablo Echagüe, Juan Agustín García, Vicente Rossi y Ernesto Quesada. Entre los trabajos publicados hasta hoy, véanse Dubatti 2023a, 2023b y 2024a.

Esa línea se interrumpe o se invisibiliza, se vuelve subterránea, frente al auge de la Semiótica a partir de los años setenta. Hoy se encuentra en pleno auge y con diferentes abordajes de las/los teatrólogas/os y las/los artistas-investigadores.<sup>4</sup>

Derivada de la filosofía del teatro, la disciplina estudios comparados de expectación teatral (véanse Dubatti 2020b y 2024b) viene sosteniendo la necesidad de una fenomenología (Carpio, 1995, pp. 377-419) aplicada al conocimiento de las/los espectadores de teatro y artes escénicas. Recurrimos a tres dimensiones principales de la fenomenología: la empírica, la eidética y la trascendental, ya que nos interesa tanto la observación y el análisis de casos particulares (dimensión empírica), como la elaboración de teorías y esquemas abstractos (dimensión eidética) y la indagación de las condiciones de producción y validación de conocimiento sobre el teatro y la expectación, es decir, el plano epistemológico (dimensión trascendental); las tres en interacción.

Desde una filosofía de la expectación, nuestra pregunta central es: ¿qué existe en el mundo en tanto expectación como mundo fenoménico? O también: ¿cómo se manifiesta ante/desde nuestra conciencia el universo de la expectación teatral? La expectación es acontecimiento y, cuando trabajamos con espectadoras/es, se despliega una fenomenología de la complejidad del «teatrar» (acontecimiento mayor), y más específicamente del «expectateatrar» (sub-acontecimiento) para la elaboración de una filosofía de la praxis de expectación, desde una razón de la praxis. Afirmamos que otras disciplinas —semiótica, sociología, mercadología—, si bien realizan sus aportes parciales, son insuficientes para comprender la dimensión existencial de la expectación, es decir, para responder la pregunta: ¿qué hacen las/los espectadoras/es con el teatro en sus vidas? Para la filosofía del teatro el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad (porque el teatro se hace, al menos, de a dos; porque el teatro es el otro en convivio, Dubatti 2020a). Si el teatro constituye una ética de la alteridad (Lévinas, 2014), proponemos pensar al espectador como un/a otro/otra que se revela fenomenológicamente como manifestación ante nuestra conciencia de un mundo existente y dotado de singular complejidad, regularmente imprevisible.<sup>5</sup>

Nos resulta una herramienta fundamental distinguir siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores: espectador *real* —individuos o grupos de espectadores y sus comportamientos singulares en su complejidad concreta en contexto—, *histórico* —características que transversalizan a la población real de espectadoras/es en un determinado período y territorio—, *implícito* —espectador-modelo que se desprende del análisis de las poéticas de una selección de textos dramáticos o espectáculos—, *explícito* —que se constituye en la construcción verbal-conceptual que sobre las/los espectadores realizan los artistas y agentes del campo teatral—, *representado* —construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, musicales, etcétera.—, *abstracto* —construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales— y *voluntario* —el que explicita su propio campo de concepciones y afecciones teatrales, reflexiona sobre cómo se relaciona con los espectáculos, cómo lo increpan y qué espera de ellos, y produce un discurso autoconsciente y de

---

4 Casos destacables: Andrea Garrote en su conferencia «El teatro como filosofía política encarnada» ([https://www.youtube.com/watch?v=xUXVYoCllMY&ab\\_channel=MAESTRIADECREACIONYDIRECCIONEScENICA](https://www.youtube.com/watch?v=xUXVYoCllMY&ab_channel=MAESTRIADECREACIONYDIRECCIONEScENICA)); los 99 trabajos de diversos países en los cuatro tomos de la serie *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena* (Dubatti, coord. y ed., 2020; Lora & Dubatti, coords. y eds. 2021, 2022 y 2023), los cuatro disponibles en forma gratuita en: <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>.

5 Sostenemos esta imprevisibilidad del espectador a partir de nuestra experiencia de horas de expectación y horas de trabajo con espectadores: desde 2001 dirigimos la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta actualmente con 400 alumnas/os y 23 años de tarea ininterrumpida. Hemos contribuido a abrir 88 escuelas de espectadores en diversos países de Latinoamérica y Europa. Coordinamos la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE).

auto-observación en tanto espectador, que denominamos literaturas de espectador (Dubatti, 2022).<sup>6</sup>

### SUJETO Y CONSTITUCIÓN FENOMENOLÓGICA

Distinguimos dos vías fenomenológicas centrales. Una de ellas es la *directa* o inmediata: la constituimos en la experiencia directa de los acontecimientos escénicos como espectador real —horas de expectación, con sus consecuentes horas de discusión sobre lo esperado y la acción de esperar—; en la auto-observación directa como espectador y la producción de discurso sobre el expectateatrar —espectador voluntario—; en la observación directa de otras/os espectadores<sup>7</sup> y, también, en el análisis de las poéticas dramáticas y espectaculares —su diseño o construcción de espectador implícito—. La otra es la *indirecta* o mediata, a través de documentos y registros en los que se refiere la actividad pretérita de las/los espectadores, sean no-poiéticos —prosaicos: memorias, testimonios, ensayos, crónicas, etcétera.—<sup>8</sup> o poiéticos —representaciones artísticas del espectador en cuadros, narraciones, poemas, construcciones metateatrales o metadramáticas en los acontecimientos teatrales, etcétera.—, ficcionales o no-ficcionales.<sup>9</sup>

Vía directa e indirecta, como señala Husserl, poseen algo en común: en ambas es necesario tener en cuenta la participación constitutiva del sujeto en la producción fenomenológica de conocimiento. Seguimos el concepto husserliano de «constitución», porque la acción del sujeto es constitutiva en la manifestación fenomenológica: *constituir* no quiere decir producir en cuanto hacer y fabricar, sino dejar ver el ente en su objetividad (parafraseando a Martin Heidegger en Carpio, 1995, p. 407). Por vía directa, es el sujeto de la experiencia el que aporta la constitución —por ejemplo, como espectador en un acontecimiento teatral—; debemos preguntarnos: ¿cómo constituye el sujeto el dejar ver el ente/el acontecimiento en su objetividad? Por vía indirecta, la construcción discursiva —testimonio, crítica, respuesta a una encuesta, carta de lectores, etcétera.— cifra la constitución de quien la elabora —por ejemplo, cómo constituye José J. Podestá, en tanto sujeto en su acción autoreflexiva y memorialista, el relato de su historia o una concepción general del teatro de Buenos Aires en *Medio siglo de farándula*, en 1930—, pero mediada a su vez por la constitución de quien la lee —en este caso, el investigador, en el siglo XXI—.

La fenomenología sostiene que nunca tenemos contacto con el objeto en sí sino a través del ejercicio de su constitución. En ambos casos —vía directa e indirecta— hay fenómeno-de-mundo: podemos distinguir una constitución 1° (primaria), cuando es directa —Podestá observa a las/los espectadores, se observa hacer en el acontecimiento teatral, reflexiona sobre sobre su hacer: fenómenos-de-mundo; una 2° (secundaria), cuando es indirecta —constitución de la constitución, Podestá memorialista procesando autorreflexivamente su experiencia, fenómeno-del-fenómeno-de-mundo—; y una 3° (terciaria), doblemente indirecta, cuando un lector de su libro lee a Podestá-memorialista y constituye así un fenómeno-del-fenómeno-del-fenómeno-de-mundo. Si pretendemos saber cómo eran los espectadores de Podestá en el Teatro Apolo en 1902, no podremos ignorar este espesor de constituciones.

6 Para un mayor desarrollo de estas categorías de espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto y voluntario, véase Dubatti 2023c.

7 Desde una Filosofía de la Praxis Teatral, las 87 escuelas de espectadores hoy en funcionamiento (integrantes de la Red Internacional de Escuelas de Espectadores) resultan laboratorios de investigación, percepción y auto-percepción de la alteridad de expectación, por la frecuentación regular y sistemática de los espectadores. En la Escuela de Buenos Aires realizamos 35 reuniones por año, donde se accede a conocimientos sobre demandas, comportamientos, actitudes, problemas, reacciones con los que sería imposible tomar contacto a través de encuestas o un único encuentro.

8 Para la oposición poética / prosaica, seguimos a Katya Mandoki (2006a, 2006b y 2007).

9 Hemos destacado que la *poiesis* siempre es metafórica, pero puede ser ficcional o no-ficcional (Dubatti, 2010, 2012a, 2014).

En todos los casos hay sujeto constitutivo. Por supuesto, todo dependerá de nuestro interés de análisis: si nuestro objetivo es analizar a Podestá-artista investigador del acontecimiento a través de Podestá-memorialista, estaremos ante una constitución 3° (fenómeno-del-fenómeno-del-fenómeno-de-mundo); pero si nuestro objetivo es analizar a Podestá-memorialista, estaríamos ante una constitución 2° (fenómeno-del-fenómeno-de-mundo). No serían infrecuentes los casos de una 4° o 5° constitución, y así en progresión numérica que podemos imaginar ilimitada.

Sea en los casos de Podestá de constitución 2° o 3°, se trata de resolver cómo analizamos el fenómeno-del-fenómeno, desafío de estas páginas. Debemos preguntarnos: ¿cómo constituyen los sujetos, en constituciones 1°, 2° o 3°, etcétera. el dejar ver el ente/el acontecimiento en su objetividad?

Lo cierto es que tanto podemos sospechar usos y manipulaciones (voluntarios e involuntarios) de las constituciones de fenómenos-del-fenómeno. Por ejemplo, ¿cuánto debemos creerle a Podestá sobre los fenómenos de público a los que refiere y que analiza? Debemos en todo caso triangular con otro documento, testimonio, crítica, etcétera. y confrontar sus constituciones fenomenológicas y las nuestras.

#### REPERTORIO TEMATOLÓGICO DE «LUGARES»

A través del relevamiento y la sistematización de los datos que provienen indirectamente — Podestá-memorialista y Podestá-observador de sus espectadores, constituidos a su vez por nuestro análisis— proponemos el diseño de una tópica de espectadores.

Llamamos tópica de espectadores al repertorio temático de «lugares» o núcleos temáticos sobre la cuestión estudiada. Rastreamos referencias temáticas sobre las acciones y concepciones del público disponibles en textos teatrales y no-teatrales, ficcionales y no-ficcionales, de las literaturas argentinas —en un sentido amplio y pluralista—. En las letras nacionales proliferan referencias a los públicos: acontecimientos, reflexiones, proyectos, representaciones poéticas, argumentaciones, etcétera. Pueden encontrarse tanto en testimonios, memorias, encuestas, programas de mano, cartas de lectores, entrevistas y críticas (corpus no-ficcional), como en dramas, novelas y cuentos (corpus ficcional) e incluso en la poesía (que, según el caso, puede integrar el corpus ficcional o no). Retomando *mutatis mutandis* la Retórica, llamamos *tópica de espectadores* al repertorio de referencias temáticas que encontramos planteados en los textos, en su diversidad de «términos y materiales» (Guillén, 1985, p. 252). Nos interesa identificarlos, describirlos e interpretarlos, y sistematizarlos *a posteriori* por su recurrencia —en este caso tópicos entendidos como «lugares comunes», en sentido estricto— o por su singularidad —núcleos temáticos de tratamiento infrecuente— en un conjunto de textos de un mismo autor o de diversos autores.

Si bien el punto de partida es temático, no podemos abstraer la dimensión morfológica de esas construcciones, por lo que el análisis de la tópica implica una tensión entre tematicología y morfológica, en un movimiento que va de una a otra y viceversa, como propicia Guillén (1985).

Para el rastreo tenemos en cuenta las siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores —que mencionamos arriba— y su referencia en los textos: espectador *real*, *histórico*, *implícito*, *explícito*, *representado*, *abstracto* y *voluntario*. En segundo término, rastreamos metodológicamente referencias a las/los espectadores según un recorrido que incluye los siguientes pasos a aplicar en la lectura de los textos (ejemplificaremos brevemente con un texto de Juan Pablo Echagüe, «A propósito de *Locos de verano*», de su libro *Puntos de vista*, 1905, pp. 173-180):

1. Ubicar en las páginas estudiadas referencias explícitas e implícitas a las/los espectadores:

En el artículo de Echagüe encontramos numerosas referencias a las/los espectadores de *Jettatore* (1904) y *Locos de verano* (1905). Se advierte, por ejemplo, su preocupación por señalar su extracción de clase. Echagüe clasifica dos grupos de espectadores: los de las «clases superiores» —la élite de la dirigencia y el poder político, económico e intelectual— y los de las «inferiores» (1905, pp. 178-190).

2. Determinar si, en su conjunto, el tema tiene un tratamiento central u ocasional en el texto estudiado:

En Echagüe la reflexión sobre las/los espectadores es central y las referencias proliferan, están presentes prácticamente en todas y cada una de las páginas del artículo.

3. Definir si propone uno o varios posicionamiento(s) general(es):

La tesis de Echagüe es que las/los espectadores de las «clases inferiores» son influenciados por las «clases superiores» y que estas tienen, en consecuencia, una responsabilidad ineludible en la formación de un público para el teatro nacional y en la construcción —cultural, artística— de la nación.

4. Clasificar las referencias según ejes principales: espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto, voluntario:

La riqueza de observaciones de Echagüe —uno de los críticos notables en la historia del teatro argentino— abarca centralmente los ejes del espectador real, histórico, implícito y voluntario —en cuanto a este último, todo el tiempo parece expresarse como espectador respecto del teatro que desearía ver en Buenos Aires—.

5. Sub-clasificar internamente por núcleos temáticos:

Habla de «reclame» (publicidad promocional y estrategia de mercado que realizan los «amigos» de Laferrère, p. 178); de la «inepcia e inconsciencia de la mayoría» (p. 180) o «colectividad informe» (p. 179) de las clases «inferiores»; de la dinámica de transmisión cultural («La presión de arriba [de las «clases superiores»] repercute abajo en un terreno blando y receptivo [el de las «clases inferiores»]», p. 179), etcétera.

6. Inventariar y clasificar el léxico sobre las/los espectadores, para confrontarlo con el que aparece en otros textos estudiados:

Utiliza los términos «la gente» (p. 174), «la multitud» (p. 178), el «pueblo nuevo» (p. 179), la «colectividad informe» (p. 179), la «mayoría» (p. 180), etcétera.

7. Destacar los núcleos temáticos que cuentan con mayor desarrollo expositivo:

Sin duda, el que más lo preocupa es advertir a su clase «superior» de su responsabilidad en la formación de un público para el teatro nacional. Leemos: «Lo combatimos [a Laferrère y su teatro] porque anula o desalienta el esfuerzo de los que luchan solos y de buena fe por un ideal superior» (p. 180).

8. Atender en detalle las inflexiones y los matices particulares del tratamiento de cada núcleo temático y analizarlos, además, en su dimensión morfológica:

Por ejemplo, qué matices discursivos otorga Echagüe al núcleo temático «reclame», qué imágenes o metáforas utiliza al respecto, etcétera.

9. Sistematizar, interpretar y relacionar las referencias (producción de sentido sobre el tema) para ponerlos en relación con una tónica:

Sistematizamos la totalidad de la información sobre las/los espectadores que se desprende un texto, estableciendo una organización interna. Se trata de poner estos núcleos temáticos en relación con otros textos, con la cultura, la política, etcétera.

10. Distinguir núcleos recurrentes o infrecuentes:

Se establece si un núcleo temático aparece en varios textos o autores, cuáles son las recurrencias y variaciones, cuáles núcleos son insólitos.

La teoría y la metodología que diseñamos pueden ser aplicadas a otros períodos y a otros territorios, de allí nuestro interés en transmitir estas perspectivas para estimular la historia comparada de las/los espectadores en otros contextos.

## REFERENCIAS

- Carpio, A. P. (1995). La Fenomenología. Husserl. En su *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Glauco.
- Castagnino, Raúl H. (1956). *Teoría del Teatro*. Nova.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- Dubatti, J. (2020b). Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. En M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (Comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Dubatti, J. (Coord. y ed.) (2020c). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro». <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Dubatti, J. (2022). El acontecimiento teatral y sus literaturas argentinas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador. En *Actas del XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina*. Universidad Nacional de Jujuy. En prensa.
- Dubatti, J. (2023a). Fenomenología de espectadores: tónica. En L. Lora y J. Dubatti (Coords. y eds.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV* (pp. 129-139). Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/publicaciones/>
- Dubatti, J. (2023b). Tónica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá. [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, (35), 62-69.
- Dubatti, J. (2023c). Siete formas de pensar las/los espectadoras/es. *Anuario 2022 del Centro Cultural de la Cooperación*, s. p.
- Dubatti, J. (2024a). Tónica de espectadores en textos de Juan Pablo Echagüe: «reclame» y misión de la élite en la construcción del teatro nacional. En *Actas XIV Jornadas Nacionales y IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Ediciones Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. En prensa.
- Dubatti, J. (2024b). Estudios Comparados de Expectación Teatral: fenomenología de espectadores. En A. Herrera y P. Sosa (Comps.), *Rito, fiesta y carnaval. Las múltiples máscaras del teatro*. Universidad Nacional de Catamarca. En prensa.

- Echagüe, J. P. (1905). A propósito de *Locos de verano*. En *Puntos de vista. Crónicas de bibliografía y teatro* (pp. 173-180). Maucci.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Crítica.
- Husserl, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Herder.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Editorial Colihue, Col. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral. Recopilación y prólogo de J. Dubatti.
- Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Arena Libros.
- Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2021). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2022). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Lora, L. y J. Dubatti (Coords. y eds.) (2023). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Fondo Editorial ENSAD. <https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/>
- Mandoki, K. (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno*. Siglo XXI Editores.
- Mandoki, K. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos*. Siglo XXI Editores.
- Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica tres*. Siglo XXI Editores.
- Podestá, J. J. (1986). [1930]. *Medio siglo de farándula. Memorias*. Reedición facsimilar. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura.