

La fragmentación de la(s) ideología(s) y su efecto en las prácticas culturales e interpretativas de una dramaturgia comprometida: Dragún, Guarnieri, Vianna Filho y Rovner¹

Beatriz J. Rizk

La instancia modernista, cuya consecuencia más obvia desde el punto de vista sociológico fue la desestabilización de la identidad burguesa (Lash), implicó bajo uno de sus proyectos el impulso de la clase trabajadora cual presunta aspirante a tomar el poder a reemplazar eventualmente a la primera en tanto que fuerza hegemónica predominante. En América Latina se canalizó este proyecto a través de una izquierda dispareja, aunque “ubicua y constante,” al decir de Jorge Castañeda (10), que tuvo varios momentos históricos importantes a lo largo del siglo XX. Según el estadista mexicano, cinco son las fechas que sirven de “hitos descriptivos” para el desarrollo de esta izquierda: La primera fecha, y con mucho la más importante, es la del triunfo de la Revolución Cubana y la entrada de Fidel Castro a La Habana el 8 de enero de 1959. La segunda comprende una fase de seis años delineada por la muerte de dos mártires de la izquierda: el Che Guevara en Bolivia, el 8 de octubre de 1967 y Salvador Allende, en Santiago de Chile, el 11 de septiembre de 1973. El siguiente hito fue la victoria de la Revolución Nicaragüense el 19 de julio de 1979. Y el viraje final – pendiente aún el desenlace de la tragedia cubana – corresponde a la derrota electoral de aquellos mismos sandinistas el 25 de febrero de 1990, cuando por primera vez en la historia de la izquierda latinoamericana, un régimen suyo fue defenestrado democráticamente del poder (26).

Este es un marco apropiado, aunque para nuestro propósito partiremos desde la mitad de la década de los 50 hasta alcanzar los 90. Durante esta época se desarrolla una dramaturgia comprometida con una realidad por la vía política, desde el punto de vista de la izquierda, dirigida a reforzar la identidad de la(s) clase(s) trabajadora(s) y a prepararla(s), hasta

cierto punto, a asumir el rol protagónico al que estaba supuestamente destinada. Decimos “hasta cierto punto” porque al igual que la mayoría de los partidos comunistas de la región, como bien indica Régis Debray, demostró que su “verdadera vocación [...] no era la de asaltar o tomar el poder, sino resistir los asaltos del poder” (Debray, 10 cit. por Castañeda, 40).

Al re-leer algunas de aquellas primeras obras que fueron claves para el desarrollo del llamado Nuevo Teatro en todo el continente, desde nuestra perspectiva presente, no podemos dejar de constatar las agudas contradicciones que se colaban en los intersticios de sus costuras, en los lugares en los que se cruzaban las diferencias tanto ideológicas como las de las clases sociales y hasta las generacionales. Para comenzar, la posición ideológica que motivaba esta temprana producción estaba clara y, en este sentido, casi la mayoría de los investigadores e historiadores del teatro latinoamericano están de acuerdo en que era relativamente más fácil escribir en aquella época que en la que le siguió. Décio de Almeida Prado, casi se erige en portavoz de una generación cuando al referirse a la rica como elocuente producción de Gianfrancesco Guarnieri, que se trunca hacia los años 80, comenta:

Guarnieri escreveu com facilidade e fecundidade tanto na década de 60 quanto na de 70, antes e depois de 1964, porque tinha durante esse tempo todo um claro projeto político em vista. Sabia a favor do que ou contra o que manifestar-se. É essa base operacional que lhe parece faltar no Brasil de hoje, também ele indefinido, à procura de si mesmo, após vinte anos de ditadura. (15)

Con respecto a las diferencias de clases, eso ya es otro cantar. Ni aún en el Cono Sur en donde pareció haberse desarrollado un mayor potencial revolucionario por la influencia directa de los partidos de izquierda europeos, prácticamente transplantados a la América Latina por las emigraciones masivas de principios del siglo XX, se da en su dramaturgia una visión coherente de las clases trabajadoras. Muchos de estos primeros tanteos definitorios se hacían realmente al revés, señalando más bien a una burguesía cruel, injusta y, sobre todo, poco interesada en lidiar con los problemas de un proletariado que, por lo demás, representaba a un segmento minoritario dentro del espectro de las clases sociales latinoamericanas del momento. Casi sobra decir que la perspectiva histórica de la mayoría de los autores empaquetados en la prevaleciente dialéctica hegeliana / marxista era una que enfocaba a la sociedad como una estructura profundamente relacionada entre sí, según la cual cualquier cambio o modificación que alterara uno de sus estamentos de

manera inexorable tendría que influir en los otros. Al caer en desgracia la “naturaleza dialéctica” de las sociedades, con la caída del marxismo, y aflorar a la superficie las irremediamente contradictorias nuevas interpretaciones tanto sociológicas como estéticas (que de hecho han surgido), quedaron en evidencia las divisiones profundas no sólo entre las clases sociales sino también entre los varios dominios de una sociedad (cultural, político, económico, etc.) no detallados con anterioridad. Este cambio de perspectiva ha hecho que muchas de estas tempranas obras, sobre todo las más tendenciosas, se hayan conservado tan sólo en calidad de piezas de museo de un momento histórico. Otro de los aspectos por los que empezó a cojear esta dramaturgia, lo que se hizo innegable a raíz de la devaluación de las teorías totalizantes, es el hecho que casi ninguno de estos dramaturgos provenía realmente del proletariado, y al quedar sin fundamento sus “prácticas culturales” se hicieron obvias las limitaciones del alcance de sus plumas así como su falta de validez como portavoces de un segmento de la sociedad al que no pertenecían.

Estar comprometido con la realidad, desde el punto de vista de la izquierda, significaba en ese entonces para casi todos los artistas / investigadores estar en contra del orden establecido, y esto aparentemente se concretaba a denunciar a las hegemonías en el poder, a desenmascarar su carácter colonialista y sus intereses materialistas en un mundo absolutamente escindido entre los que tienen y los que no. *Historias para ser contadas* (1957) de Osvaldo Dragún fue una de las primeras instancias inquisitivas y denunciatorias que tuvo gran repercusión en la dramaturgia latinoamericana, comparable con la que estaba teniendo la izquierda armada argentina en el “universo latinoamericano” del momento, influencia que Castañeda califica, quizás con justa razón, de “desproporcionada” (15). Tres son los relatos que integran las *Historias* y los tres son historias de rotos, de desahuciados económicos, tratando de sobrevivir en medio de la represión social de una clase dirigente despiadada que ejerce total control sobre ellos. En *Historia de un flemón, una mujer y dos hombres*, un vendedor ambulante al no poder reunir dinero suficiente para tratarse un absceso muere en manos de un sacamuelas incompetente. En *Historias de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de la peste en Africa del Sur*, la trama se concentra alrededor de un pobre diablo que trata de resolver su situación enviando carne de rata enlatada al África del Sur. Al principio sus patrones se hacen sus cómplices para luego, al desatarse la peste, vilipendiarlo y botarlo a la calle condenándolo a la más absoluta miseria. En la más conocida y montada de las tres, *Historia del hombre que se*

convirtió en perro, un trabajador desempleado que no encuentra más ocupación que como perro guardián termina aceptando su condición canina y pasa a comportarse como tal. Regresamos al individuo-animal-insecto que ya ha ocupado muchas páginas y escenarios en nuestros tiempos posmodernos pero a diferencia del descenso del hombre/ la mujer hacia el centro de su gravedad en donde lo único que va a encontrar es escepticismo e incertidumbre (ver Rizk, *Posmodernismo*, 50-59); aquí se trata de la configuración del “hombre nuevo,” que perro o no perro, está siendo usado como “ejemplo” para concientizar a los demás de su situación ignominiosa.

Por oposición a una clase dirigente sin conciencia, oportunista, e indiferente al dolor humano y a la pobreza; la clase trabajadora parece ser la única capaz de tener sentimientos humanitarios aunque muchas veces esté destinada a zozobrar, para que su sacrificio sirva como incentivo a las futuras generaciones. Estamos ante un mundo polarizado y maniqueista en el que de un lado están las víctimas y del otro los victimarios. Y no pocas veces los unos están excesivamente idealizados y los otros asimismo vilipendiados. Además, el transgredir este esquema, o sea el paso de la pobreza a la riqueza, conlleva no pocas veces el deterioro moral absoluto. Así lo hace notar Donald Schmidt refiriéndose a otra obra de Dragún, *Heroica de Buenos Aires* (1966), en la que los hijos de una marchanta, gracias a sus esfuerzos para verlos ascender en la escala social, se convierten en dos “nuevos ricos” y terminan maltratándola física y moralmente (1976).

El sentido paradigmático de *Historia del hombre que se convirtió en perro* se acentúa al adoptar Dragún varias de las técnicas del “distanciamiento crítico,” empleadas por Bertolt Brecht, como el recurrir al teatro-dentro-del-teatro y el presentar el contenido de la obra de manera directa por boca de los actores, en tanto que actores, rompiendo con la ilusión realista de la cuarta pared. De esta forma queda unido el presente de la historia con el del público, haciéndolo cómplice de lo que sucede en escena. Julio Ortega comenta sobre este “ejemplarismo” buscado en las *Historias*:

Una vez que nos ha persuadido de que los actores forman parte del público y que el público forma parte de los actores y que los dos están en un círculo que se llama sociedad, las historias que pueden representar al ser formalizadas se hacen más críticas. O sea, aceptamos la convención del juego y así funciona mejor el poder crítico de las imágenes elegidas. Eso quiere decir, entonces, que las historias son ejemplares. Hay una calidad de ejemplaridad en estas historias. El proceso de elección, síntesis, formalización, convierte a

la “historia” en “historia ejemplar.” Y los “ejemplos” son de cierto modo alegorías: una figuración didáctica que el humor familiar aligera. (75)

En una entrevista dada en 1977, Dragún señalaba que el teatro no era “un puro valor de goce,” que era más bien “un valor de goce a través del aprendizaje, a través del descubrimiento. Debe poner en claro lo que en la vida es oscuro” (Campa, 90). Y hasta aquí todo parece estar nítido. Sin embargo, sucede algo y es que al final de la *Historia*, a la que nos referimos aquí, el hombre-perro muerde a otro hombre que trata de mostrarse solidario con su destino. Este hecho significativo, rasgo indiscutible de autonomía personal, nos hace caer en cuenta que en realidad la comunidad no toma precedencia sobre lo individual, que Dragún, como advirtió Schmidt, colocó siempre las “necesidades individuales por encima de las convenciones sociales” (88). Una vez terminado el proceso de bestialización, sea por la razón que fuere, el individuo en ciernes queda absolutamente solo y como tal tiene que defenderse, a dentelladas si no puede ser de otra forma, contra cualquier posible agresor (¿o benefactor?). Dentro de la mejor tradición del pensamiento ultra-liberal, por no decir anarquista (teniendo en cuenta el contexto argentino nos atreveríamos a tildar este último de “anarquismo romántico de larga trayectoria” ya estudiado por algunos críticos como Osvaldo Pellettieri en los casos de Florencio Sánchez y de Armando Discépolo (1987)), es el individuo mismo quien se enfrenta y lucha contra cualquier yugo opresor, sin excluir el que se ejerce a veces en nombre de la solidaridad, a expensas inclusive de la colectividad. El acto solitario del hombre-perro, que lo diferencia como individuo de todos los demás, le resta “ejemplaridad” a la fábula. Toda prescripción social de lucha comunitaria se desvanece ante lo que parece ser un acto incomprensible, una brecha irracional y atávica del individuo-bestia, absolutamente contraria al esquema del comportamiento y acción conjunta que las clases trabajadoras estaban supuestas a observar muy de acuerdo con la ideología que las nutría. El desajuste que permea la visión supuestamente parcializada del autor y su interpretación del mundo para un público, la mayoría de las veces también iniciado, se hace evidente.

Algunos años después, en 1988, el mismo Dragún obviaría el tema fundamental de las *Historias*, el de la supervivencia humana “a cualquier costo,” para dale prioridad a la “estructura,” hasta el punto de sugerirla como “tema” de las mismas:

Entonces descubrí que el tema había que dejarlo en paz. Tenía su supervivencia asegurada. Y me dedique a pensar en la estructura.

Cómo la estructura de la obra podía llegar a ser el tema. Hace mucho que me aburro con historias que ya leí o me contaron en la escuela. Con autores que quieren obligarme a sacar conclusiones iguales a las de ellos. Sólo me divierte cómo me las cuentan. Porque el **Cómo** se convierte en la verdadera historia. Y como el **Cómo** es distinto para cada uno, cada uno tiene libertad para contarse su propia historia. Rescatarse como individuo. Que en definitiva debería ser el rol del teatro en una época tan masificadora como esta. (Márquez, 78)

Por otra parte, bien pronto dio muestras de lo que la crítica ha calificado como un “resignado pesimismo” (Lyon, 13), que acabó, de manera previsible y de acuerdo a nuestros tiempos posmodernos, en total escepticismo como dejó constancia en la que, viendo su obra retrospectivamente, parece ser su testamento en la escena: *Los hijos del terremoto*, estrenada en Buenos Aires con el nombre de *Arriba Corazón* en 1986. La precariedad de la vida, su sentido intrascendente, de lo que se deriva tanto su grandeza como su miseria, parece ser el móvil detrás de este retrato en familia del autor, tal como lo señaló en la presentación del texto mismo al que se refiere como “una carta a mí mismo” (158).

A través de tres cuadros en los que la figura central de cada uno parece ser Corazón niño, Corazón joven y Corazón hombre respectivamente, aunque los tres comparten la escena durante casi toda la obra, pasamos revista a los hechos más significativos de su vida. Toda la acción parece transcurrir en la memoria del protagonista. Por medio de *flashbacks*, Corazón regresa a las diferentes etapas de su vida y la de sus padres teniendo como trasfondo los eventos más importantes del transcurrir político argentino y del mundo occidental. De este modo se remonta a la inmigración rural argentina personalizada en la historia particular de sus progenitores quienes emigraron desde Europa Central, a principios del siglo XX, sólo para ver con las plagas morir sus ilusiones por alcanzar una vida mejor. De ahí pasamos a la ciudad en donde la familia se enfrenta a la cotidiana tarea de la supervivencia sin grandes logros. En un medio al parecer restringido por la poca habilidad del padre para hacer dinero y de la madre para aguantarlo, crece Corazón influido por las ideas de su tiempo, encarnadas sobre todo en su tío Juan quien aparentemente participa en la guerra civil española, escapando casi por milagro de ser fusilado por los fascistas, para terminar trabajando como médico con los indios mexicanos. Corazón, a su vez, sale a sus numerosos exilios y lo encontramos de regreso a enfrentarse con sus fantasmas, ya con

medio siglo de vida a cuestas. Estos enfrentamientos nos proporcionan el tiempo y el espacio de la obra.

Quedaron atrás los esquemas en blanco y negro, aquí hay seres humanos de carne y hueso que tratan de sobrevivir valiente y dignamente en el exilio, deambulando de un continente a otro, del campo a la ciudad, de una ideología a la próxima, pero fieles todavía a su momento histórico. Como bien señaló Frank Dauster, “de la desolación exterior de *Historias* pasamos a la interior en *Hijos*” (8). Sin embargo, el positivismo inherente de los proyectos modernistas con sus alardes de validez universal, que lograron darle un sentido de dirección y sobre todo una fe inquebrantable en el futuro a varias generaciones, está expuesto aquí en las posiciones firmes de sus padres y sobre todo en la de los dos tíos: Manuel, abogado y obvio cómplice de los regímenes autoritarios de turno, y Juan, el revolucionario. Pero ésta no es una exposición, ni mucho menos una ilustración, de los diferentes discursos retóricos que acompañaron al mundo occidental durante casi todo el siglo XX; muy al contrario, Dragún va mucho más allá de todo retoricismo hasta colocarse de lleno en la era del pos-partidos de izquierda vs. partidos de derecha latinoamericanos, para tocar fondo en el meollo de los conflictos humanos desde que el mundo es mundo y mientras exista una persona que pretenda someter a otra, a nombre de lo que sea, y otra que sea sometida. En este sentido, estamos de regreso a la “voluntad del poder” nietzscheana, impulso básico del individuo de acuerdo al filósofo alemán. De manera curiosa, es por boca de Canfunfa, el fascista con mil caras de la pieza, durante su supuesto interrogatorio a Juan, en España, de quien vamos a escucharlo.

CANFUNFA: Esa no es una respuesta. Nosotros somos el fascismo. Usted es la libertad y todos seremos borrados, destruidos, olvidados. Para eso vivimos. Para ser borrados, destruidos, olvidados. Lo único que nos sobrevivirá es esta situación, extranjero. Un hombre con el poder de fusilar, y otro destinado a ser fusilado. No le hacía falta viajar tan lejos para comprobarlo. En su país son iguales a nosotros. (167)

Nuestra referencia a Nietzsche no es del todo gratuita, Corazón Hombre al final termina patinando en el más absoluto nihilismo, su última metáfora adecuadamente se concentra en el agua, el agua como creadora de la vida, el milagro de la vida, el agua que conduce a la nada y sin embargo llevó a sus padres y lo sigue llevando a él a la Argentina, y detrás de la cual no queda “¡Nada más!”. “¡Nada más!” (213). “El nihilismo,” nos dice Daniel Bell refiriéndose a las teorías del pensador alemán, “es el proceso final del

racionalismo. Es la voluntad auto consciente del hombre de destruir su pasado y controlar su futuro. Es la modernidad llevada a su *extremo*" (4). En este sentido, el tratamiento de la historia por Dragún es bastante complejo pues no hay duda de que está reviviendo un pasado, "exorcizando sus demonios" dirían nuestros críticos, y aunque siente esa nostalgia bien posmoderna por la historia, por tener un pasado del que ya no está seguro ("Corazón Hombre: ¿fui domador, papá? ...¿Cómo estar seguro que este recuerdo tiene que ver con vos... y no con un deseo mío... un deseo de tener historia o algo que leí en un libro?" [38]), la está destruyendo al ir en busca del pasado de Juan, el ídolo de su niñez y adolescencia, el modelo que le sirvió de norte en su propia formación, y descubrir que todo fue un embuste, pues Juan nunca estuvo ni en la España republicana ni en el México indígena. Estos episodios no fueron sino "dibujos de sus sueños" en una época en la que todavía se podía "explicar" la historia (209).

En Brasil floreció también, al unísono con la argentina, una rica dramaturgia comprometida. De 1958 data una de las obras que más impacto y éxito tuvo en su momento, *Eles não usam Black-Tie* (publicada en 1986), de Gianfrancesco Guarnieri, iniciando una "fase nacionalista" en el teatro brasileño que abriría sus puertas a toda una generación (George, 46). Ambientada en un morro carioca, llamado Barraco de Romana, la pieza nos presenta el drama de una familia de la clase trabajadora que se enfrenta a una posible huelga en la fábrica en la que los protagonistas hombres trabajan. Poco a poco se van estableciendo las diferencias que terminan por escindir a esta familia de manera trágica. El padre, Otávio, es un dirigente obrero con una intensa vocación por la lucha sindicalista para quien los "intelectuales" son unos "vagabundos," que pasan el día entero hablando boberías; los "diplomados," como llama a la gente educada, viven en la "mierda moral" y los burócratas son unos ladrones que hasta pueden llegar a ser presidentes de la república. Otávio no concibe ni por asomo que algún trabajador quiera o intente traicionar la huelga. Tião, el hijo, distanciado de su padre por su formación, pues inexplicablemente se crió en la ciudad con sus padrinos y no en la *favela*, es percibido como si viniera de otro estamento social. De hecho, se sobreentiende que se "contagió" del capitalismo y por lo tanto es mal visto por sus familiares y vecinos. Con su novia embarazada, a Tião, lo único que le interesa es resguardar su trabajo sin interrupción alguna de huelgas. Su temor real se resume a no poder salir nunca del medio ambiente que lo rodea, de ser un obrero toda su vida y no poder ofrecerle a su hijo un futuro mejor. Casi de manera inevitable Tião opta por romper la huelga. El desenlace,

por lo demás bastante predecible, termina con la expulsión de la favela de Tião, repudiado por el padre quien no pierde la esperanza de que cuando “*enxergando melhó a vida, ele volta,*” y rechazado por María, su novia, para quien “hasta el parque iba a ser diferente” si sale de su encarecido entorno.

Estamos ante el enfrentamiento de dos maneras de pensar, de dos posiciones ideológicas ante la vida. Una que busca en la acción colectiva, de acuerdo a una praxis militante, reivindicar los derechos de los trabajadores e inclinar la balanza de la justicia social de su lado y, otra, que busca el mejoramiento social a través del esfuerzo individual y del trabajo no necesariamente solidario, libre si se quiere de ataduras familiares y comunales, que es, de paso, la base de la sociedad burguesa. Pero también se enfrentan aquí dos maneras concretas de vivir: la de la *favela*, que está obviamente sublimizada e idealizada, cuyos valores estriban en las celebraciones, rituales y luchas comunitarias y la de la ciudad, que desde aquella temprana época para la América Latina aunque consecuente con el avance del capitalismo, ya empezaba a producir más consumidores que ciudadanos. Al final de la obra y por muchos años estuvimos seguros de que Tião regresaría, hoy sabemos que no regresa más porque Tião ya llevaba en sí los gérmenes de lo que al final, y de forma definitiva, fragmentaría la rigurosa identidad de clases que pretendía el padre: el individualismo rampante que busca la gratificación inmediata, no exenta de hedonismo, que vendría a alimentar la llamada contracultura de los años 60 a la que Tião, aun desde Río de Janeiro, ya no podría o sabría sustraerse.

De manera por demás pertinente, para varios investigadores el mensaje de la obra estaba claro: “es necesario luchar contra cualquier fuerza opresiva,” señala Judith Bissett y agrega: “En el caso de *Eles não usam black-tie*, la lucha se hace en cooperación con el grupo” (99). Sin embargo, a la luz de los eventos que han sacudido al mundo en las últimas décadas, sobre todo ante la devaluación y caída de las tantas “sociedades disciplinarias” que, de hecho, estimulaban estas luchas comunitarias en las que, como sabemos, el “otro” tenía que ser subyugado, si no eliminado, a favor de una entidad común; hoy en día, desde nuestra perspectiva del presente en el que la fobia hacia cualquier represión parece haberse generalizado, sería difícil no sopesar la postura de Tião con más simpatía.

En *A semente* (1961, 1986) Guarnieri sería aún mucho más específico en cuanto a la posición moral y política de sus personajes. Dejando atrás el romanticismo y hasta cierto punto el naturalismo primitivista de su obra

anterior, volvemos al esquema del padre / hijo, pero ya no carnales sino más bien adoptivos, en las figuras de Agileu, otro dirigente laborista pero de mano mucho más dura que el anterior, y João, un joven idealista obrero, también con la novia en estado de gravidez, a quien de nuevo lo único que le interesaba era construir con sus propias manos un mundo mejor para el hijo que venía en camino. La tragedia no se hace esperar y llega con la muerte de Alice, la novia, de un balazo durante una demostración laboral, a la que João, obligado moralmente por Agileu, consiente en participar.

Según Almeida Prado, “si hay un arquetipo oculto,” en ambas piezas, “sería el del padre que sacrifica al hijo para el bien de la Humanidad” (9). Sin embargo, este “bien,” o mejor dicho la manera de adquirirlo, el procedimiento funcional de una izquierda militante intransigente en el momento histórico del autor, es lo que parece estar cuestionado fuertemente en la pieza.

De hecho, estamos en un momento decisivo para el desarrollo del partido comunista brasileño, el que justamente a partir de 1958 cambiaba sus posturas más radicales por una actitud moderada y hasta cierto punto “demasiado cautelosa,” como opina Castañeda (42), dada su subsiguiente marginalidad en la vida política del país aun después del regreso a la democracia. Así que poniendo a un lado la lucha armada, optaba por la vía pacífica que incluía el camino electoral y alianzas hasta entonces impensables con algunos segmentos de la burguesía. Denis de Moraes señala estos cambios fundamentales en su libro *A Esquerda e o golpe de 64*:

De ahí la paradoja: en el mismo momento en que la política seducía a los jóvenes, a los intelectuales y a un sector de la clase obrera, los comunistas –tradicionalmente los defensores más entusiastas de la idea de la revolución –moderaban su posición y hablaban de una alianza con el sector de la burguesía y de la vía pacífica. (Castañeda, 43)

Para empezar, uno de los aspectos que llama la atención en el personaje de Agileu, el sembrador de “simientes” al que se refiere el título de la pieza, es su visión del compromiso político a ultranza, perfilándose como una de las figuras más reprensiblemente contradictorias de la izquierda militante. Su dogmatismo lo lleva al abandono de su mujer, cuando ya no puede usar el hogar como guarida, y al menosprecio tanto de su vida, como de las que lo rodean, causando, como vimos, con su intransigencia la muerte de Alice. Para él la existencia sólo vale la pena cuando se lucha, por lo tanto morir por la causa es una muerte si no justa por lo menos sí necesaria. Esta postura es, por lo demás, un eco de la noción bastante popularizada en el

medio socialista / comunista de línea dura de la época en cuanto a que la generación presente era absolutamente sacrificable en virtud de un futuro que se estaba construyendo. Con respecto a los vivos, es a través de etiquetas que están clasificados, a lo que su mujer, Rosa, una simple ama de casa, en apariencia no apta para estar al tanto, o participar de las actividades clandestinas del marido, se rebela:

ROSA: Pequeno-burguesa, classe operária, vanguarda, estou farta de tudo isso! Pois agora tem um paredão separando as pessoas? Vou usá distintivo: classe operária, pequena-burguesa? (142)

Por otra parte, el partido de izquierda que aparece en la obra es uno en el que reina la desconfianza, y en el que las tácticas del mutuo desprestigio, del levantamiento de calumnias y el insulto personal son moneda corriente. Por esto las palabras del inspector de la policía, durante el interrogatorio a que somete a Agileu, a la postre no nos sorprenden por su aguda crítica sino por el algo de verdad que encerraba el augurio:

DELEGADO: Vocês são tan quadrados, tão cegos, tão estúpidos, que a própria ação os destruirá! É um fato, Agileu. Para felicidade des homens de cérebro, podem ser abolidas as prisões. Vossa mediocridade quarante nossa vitória!... (170)

Agileu mismo termina, al final de la obra, acusado de traidor por los suyos y abandonado en un basurero en medio de mendigos, a los que irredimiblemente trata de indoctrinar.

Del otro lado de la balanza, las ganancias o retribuciones logradas al unirse al movimiento revolucionario que oscilaban entre el alcanzar pequeñas aunque importantes victorias para la clase trabajadora, o la misión más difusa y generalizada como el ir a la “conquista de las grandes masas,” empalidecían al compararse con las pérdidas al rechazarlo que, como vimos en las dos obras anteriores, parecen inconmensurables e injustas además de estar bastante particularizadas. De manera por demás paradójica, éstas se concentran en el campo de la vida afectiva e individual pues se trata muy concretamente de la “expulsión del paraíso” con la consecuente pérdida del amor de la novia, la confianza de los amigos, el respeto de los padres, el lugar en el hogar paterno, en fin, todas las cosas que en el camino hacia la lucha comprometida no parecen tener ninguna importancia y de plano, no pocas veces, se tildan de “preocupaciones femeninas” (148). De hecho, ante el miedo a perder ese pequeño “*quinhão de felicidade*” Agileu se refiere a

João como a un “*moleque grávido e medroso*” por no querer involucrarse de manera activa en la lucha sindical (148). Fuera de ser un mundo ideológicamente estructurado en blanco y negro, éste es uno en donde el comportamiento de los géneros está regido por el más profundo patriarcalismo al que volveremos más adelante.

El conflicto generacional que se esbozaba en las dos obras de Guarnieri se convierte en la espina dorsal de *Rasga Corazón* (1972-74, 1988), de Oduvaldo Vianna Filho, terminada de dictar desde su lecho de muerte en un hospital de Río. Diez años han pasado desde el estreno de *A semente* y la obra / testamento teatral de Vianninha (como lo llamaban en el medio), sin embargo, son los suficientes para haberse desplazado la búsqueda de la identidad de la clase social a la generacional, con el sentido iconoclasta y anti-institucional, ya sea contra la izquierda o la derecha, de los movimientos estudiantiles que sacudieron la época. Este desplazamiento colaboró de manera definitiva a la fragmentación ideológica de la doctrina socialista / marxista que se cifraba casi de manera exclusiva en la capacidad de las clases trabajadoras para asumir el poder.

Partiendo de la vieja premisa, asumida en la obra, de que cada generación surge como rechazo de la anterior influyendo profundamente en los individuos que la componen, tenemos que esta nueva generación del 68 es, de hecho, diferente pues aun estando motivada por la política en sus inicios (la guerra de Viet-Nam, la exacerbación del autoritarismo, etc.), no propuso cambios radicales institucionales, ni siquiera trató seriamente de reemplazar una ideología por otra. Su proyección fue, salvo algunas militancias extremistas iniciales, por encima de todo y a la larga, cultural, cuestionando reiterativamente premisas establecidas por el *status quo* como inamovibles y promoviendo cambios pero desde dentro de las estructuras sociales existentes. Es por esto que para algunos investigadores es justamente en la década de los 60 en donde vamos a encontrar el germen del posmodernismo actual (ver Hutcheon, *Politics of Postmodernism*, 1989).

Tres son las generaciones puestas en el tapete por el autor que representan tres momentos fundamentales en el desarrollo de la vida política brasileña de los últimos cincuenta años, los que no solamente sobreviven sino que confluyen en el momento histórico de la obra. Carmelinda Guimarães, en su libro sobre el autor, señala:

Vianninha plantea su obra maestra como la síntesis de un período histórico que va de 1930 a 1970, haciendo una retrospectiva de la época más efervescente de toda la historia republicana del Brasil.

Es el tiempo de la organización de las tendencias ideológicas y comprende fases de relativa libertad, contrastando con los patrones del Estado Nuevo y del régimen militar posterior a 1964. (“Rasga Corazón,” 25)

El abuelo, Custodio Manhães, apodado simbólicamente 666, representa una de las facciones de extrema derecha que se agruparon bajo el nombre de Acción Integralista Brasileña siguiendo los pasos, en cuanto a consignas, rituales y posturas, de Mussolini y de Hitler, durante los años 30. Su continua presencia en la obra se hace por medio de *flashbacks* y tiene primordialmente dos funciones: la de establecer el contraste de posturas políticas con el hijo, aunque a veces presentan similitudes sorprendentes en el comportamiento familiar gracias al vigente patriarcalismo, y la de asertar su nefasta aunque activa influencia en el presente histórico de la obra. El hijo, Custodio Manhães Jr., Manguari Batalla en la obra, es el “revolucionario,” en todo el sentido que la palabra podía tener durante los años 50 y 60, ya en decadencia al comenzar la obra. Manguari representa a una generación perdida derrotada por una dictadura que la redujo al silencio o, en el mejor de los casos, convirtió a sus disidentes en pequeños burócratas neutralizándolos en puestos oscuros. No es de extrañarnos que a medida que se enfrenta a la nueva generación, la de su hijo, vive más en función del pasado, de su infancia y adolescencia al lado de 666, de su subsiguiente independencia y eventual radicalismo al unirse al movimiento militante de izquierda al que le dedicó su vida de manera infructuosa. Tal pareciera, igual que vimos antes en el caso de Dragún, que cuando se pierde la capacidad creadora de construir un futuro mejor se regresa inapelablemente al pasado en busca de algún significado, o pista, que desentrañe el fracaso o la frustración del presente. Así que equipado con una buena dosis de dogmatismo socialista y un pie en el pasado, Manguari estaba mal preparado para enfrentar la avalancha individualista de Luca, el hijo, el *hippie* del momento, quien, tememos, toca en la llaga cuando lo acusa de no querer enfrentarse a ningún cambio y de quedarse sin respuestas cuando ya creía que lo tenía todo resuelto: “¿Qué capitalismo ni qué ismo? !Es miedo! Miedo de vivir sin motivos, miedo de que no haya misiones...” (41).

Luca responde a las expectativas, en términos occidentales, creadas por la generación de su momento histórico con las que se identifica plenamente. Pero la resistencia de Luca es ya de otro tipo, completamente distinta a la de su padre. De hecho, el drama de la pieza se desarrolla alrededor de la interrupción de los estudios de Luca, a quien su padre quiere ver convertido

en médico, pues no le permiten asistir a clases porque usa el pelo largo. Luca, de acuerdo a sus principios, decide abandonar los estudios antes de dar su brazo a torcer y cortarse el cabello. Manguari reincidiendo en sus viejas luchas aprovecha el momento para organizar un plan de combate, con mítines, discursos, idas a la prensa y demás, que es rechazado por los estudiantes, quienes lo consideran una política de “pantalón bajado” que no ha dejado una verdadera huella en el país. Le dan preferencia a la acción directa ocupando la universidad, por lo demás, sin mayor resultado y, al parecer, sin trascendencia alguna. En este sentido, casi se vuelven proféticas las palabras de uno de los pensadores modernistas de más influencia en su tiempo, Irving Howe, cuando afirmaba que “el modernismo consistía en una revuelta contra el estilo prevaleciente, una furia inexorable contra el orden oficial.” Pero señalaba también que el modernismo “debía luchar siempre sin llegar realmente a triunfar,” para después de un tiempo “seguir luchando justamente para no triunfar” (13). Este parece haber sido el destino de todas estas luchas estudiantiles. A este respecto, Luca, desde su nicho latinoamericano, ejemplifica bien lo que Paul Berman señala, en su libro *A Tale of Two Utopias (La historia de dos utopías)* (1996), sobre las insurrecciones juveniles de la época en todo el mundo, y es que sus protagonistas fueron, literal y figurativamente, los hijos de los derrotados líderes de la izquierda de la generación anterior. El resultante “complejo de ilegitimidad,” ante una vida regalada en comparación con las penurias pasadas por sus progenitores, que además contrastaba aparatosamente con la grandeza de sus sueños utópicos, los impulsaba a romper filas tanto con el partido de sus padres, como con estos mismos en sus respectivos hogares.

Al final de cuentas, Manguari, como su padre lo hizo con él, ante la negativa de Luca a continuar sus estudios—pues además este último piensa que no “tiene nada que aprender en la universidad” – lo bota de la casa. Es evidente que la tolerancia, uno de los elementos que será fundamental para el advenimiento del pluralismo posmodernista, no entra en juego aquí y es el autoritarismo riguroso del trasfondo socialista a ultranza el que se refleja en la actitud de Manguari. Por otra parte, este es también el momento, como sugirió Guimarães, de una confrontación seria y medida del cruce de ideologías y maneras de pensar que cubre la obra, un verdadero reajuste de cuentas y un reto que Vianninha acoge con entereza. Él mismo, en el prefacio, dirige nuestra atención hacia esa coyuntura histórica en la que se sentía preso: “quise hacer una pieza que estudiase las diferencias que existen entre lo nuevo y lo revolucionario. Lo revolucionario no siempre es absolutamente

nuevo, y lo nuevo no siempre es revolucionario” (35). Según Leslie Damasceno, el pronunciamiento del autor a través de su obra era “una evaluación astuta de un momento de lucha y su mecanismo (1974), no el pesimismo desencantado de un guerrero moribundo.” La investigadora se apoya primordialmente en un artículo de Vinanninha con fecha de 1968, “*Um pouco de pessimismo não faz mal a ninguém,*” en el que amonestaba a sus compatriotas a “poner más atención a las postulados de los liberales moderados del Partido Social Democrático” (168-9).

Luca, por su parte, ya no tiene que validarse en términos ideológicos lo que parece ampliar considerablemente su visión de lo que es importante en su momento. De esta manera se ventilan aquí algunos de los temas vitales, de las últimas tres décadas del siglo XX como son la liberación sexual, el repudio al patriarcado, las luchas anti-institucionales dirigidas sobre todo a las universidades que empezaron a producir profesionales a gran escala sin contar con un mercado suficiente de empleos que pudieran absorberlos (base de futuros focos guerrilleros como el M-19 colombiano y de la llamada “fuga de cerebros” hacia el exterior), la preocupación ecológica, etc.

Uno de estos temas que hasta ese entonces era casi un tabú en la dramaturgia latinoamericana fue el de la liberación sexual. Tanto en el catolicismo, de la derecha tradicional, como en el comunismo de la izquierda militante, representados en la obra, la moral y la ley siempre han ido de la mano y en tanto que doctrinas totalitarias y poseedoras de verdades absolutas han combatido siempre a todos aquellos que se quedaron por fuera cual “víctimas del error y de la herejía” (Bell, 278). Es evidente que el autor está denunciando la doble moral que, por parte y parte, ha imperado en el medio pues aún entre tanto “compromiso social” y “ascetismo dogmático,” el hedonismo ha hecho su entrada traicionando “principios” morales y éticos que en medio del conservadurismo reinante terminan por distorsionarse. Los dos hijos, Manguari y Luca, encuentran a sus respectivos padres en situaciones sexuales bastante equívocas; el primero, 666, es sorprendido en su oficina con una joven desnuda a la que al parecer “está desinfectando” y al segundo, el mismo Manguari, lo sorprende su hijo masturbándose mentalmente por las noches mientras mira por la ventana a la vecina cuando se desviste. La sexualidad de Luca, por oposición, es totalmente abierta hasta el punto de lograr que sus padres acepten que use su propio cuarto para acostarse con la novia. La libertad sexual se convierte en una cuestión política así como en un *leitmotif* de la obra.

De hecho, el anti-sexismo, en toda la extensión del término, fue uno de los tópicos más debatidos y peleados en el seno de las organizaciones estudiantiles que se generaron a partir del 68. Es más, para algunos investigadores fue el verdadero “talón de Aquiles” que exacerbó las tensiones morales que brotaron durante esta breve militancia llevándola a su ruina (P. Berman, 119). Lo que si queda claro es que a raíz de estos cuestionamientos se dio paso al movimiento de liberación femenina y a la apertura sexual que ha permitido el desarrollo de un discurso *gay* en las décadas siguientes.

En cuanto a Luca, es obvio que la afirmación del individualismo, base de la burguesía y del capitalismo, es a lo que está apostando. De vuelta del sueño utópico queda el individuo, y sus necesidades, el que coincidiendo con la llegada de los pos-estructuralistas y su énfasis en el placer (ver Rizk, *Posmodernismo*), se re-inscribe en un liberalismo humanista que promueve el derecho inalienable a buscar la felicidad, sin que se excluya por supuesto la vía del sexo. En este sentido, no estamos muy lejos de Bell cuando afirma que “la justificación cultural, si no moral, del capitalismo ha devenido el hedonismo, la idea del placer como modo de vida” (28). Ahora, hay que tener en cuenta que ya para ese entonces, en la mentalidad de mucha gente, el capitalismo había dejado de ser meramente una manera económica de organización para convertirse en una cuestión cultural: en una manera muy concreta de vivir y de encarar el mundo.

Veinte años han pasado desde *Rasga corazón a Lejana tierra mía* (1992, 1994) del argentino Eduardo Rovner, durante los cuales en los dos países, como en casi todo el resto de la América Latina, se restauró la democracia trayendo consigo el a veces controvertido neoliberalismo pero promoviendo aperturas económicas, sociales y obviamente culturales. Las categorías se han borrado, y las posiciones son difusas. *Lejana tierra mía* refleja esta situación. Sin ser un enfrentamiento de dos generaciones, la del Padre y la del Hijo, nombrados como tal, es más bien un movimiento musical a dos voces. El Padre es la voz del que todavía habla por los demás aunque se quedó sin “misiones” y desubicado en un mundo en el que “todo es mentira” y ya no hay esperanza. El Hijo, por su parte, es la voz del individuo, que aunque nació en la desesperanza y está consciente de ello, no obstante busca el sentido en las emociones, en el poder de evocación que pueda tener un cuadro, el que están pintando a lo largo de la obra, o la poesía o la música. En otras palabras, la salvación por el arte, por la cultura, como justificación ante el vacío de una vida moderna que ni la religión, ni el trabajo, ya sea para

alcanzar el poder en el caso del proletariado, o para llenarse de comodidades en el lado opuesto de la escala social, puede colmar.

PADRE: [...] ... Me pasé la vida tratando de mostrar un camino, de hacerme un lugar en este gran mundo para cambiarlo... Y ahora resulta que me doy cuenta que está podrido y me da asco, que ni tengo ganas ni energía para hacer nada. ¿Te das cuenta?

HIJO: (Mostrando el mural) ¿Y esto te parece poco?

PADRE: Parece que sí.

HIJO: No es poco, viejo !Es muchísimo! !Casi todos, lo único que hacen es tratar De ganar guita para guardarla o gastarla! ¿Sabés qué son? !Carretillas de guita que van de un lado a otro! !Eso son, no hombres!... En cambio vos les estás dando la posibilidad de emocionarse, de sentir otras cosas. (215-16)

A falta de paradigmas en que apoyarse, el individuo empieza a explorar sus posibilidades en otros dominios, que entre tantas cartillas prescriptivas parecían vedados, como el sensual. Si el modernismo creaba héroes y líderes sindicales guiados por proyectos específicos, el actual posmodernismo nos entrega “entes dionisiacos enraizados en la concepción estética-sensual de la subjetividad” (Lash, 125), poco interesados ya en identificaciones generacionales o de clase. El cambio del sueño utópico de la izquierda militante a los movimientos de liberación individual, como vimos en Vianninha, lo llevó a cabo la nueva generación. Para el sociólogo Scott Lash, es justamente en la etapa de la adolescencia, durante las últimas décadas del siglo XX, en donde surge el “nacimiento de una categoría social construida” (1990:26), en la que el individuo empieza a perder la identidad colectiva bombardeado como ha estado por una cultura de imágenes en la que predomina lo popular y el espectáculo de masas. Tanto el uno como el otro han desplazado, y hasta cierto punto invadido, a la cultura de clases, llámese “alta” de las élites o “comprometida” de las clases trabajadoras, contribuyendo a la fragmentación de las identidades de tipo clasista. En *Lejana tierra mía* se hace presente esta tensión entre las diferentes culturas. Para empezar, el elemento musical es el más obvio, uno de los códigos más utilizados por Rovner a lo largo de su amplia trayectoria dramática (*Cuarteto, Volvió una noche*). En esta ocasión, la tensión está representada por la música clásica personalizada en Beethoven, particularmente la Quinta Sinfonía, que parece llenar de energía al Hijo y el tango, el que a la larga parece ganar la partida prestándole el

nombre al mural y a la obra. Según la investigadora Mirta Arlt, “el estudio del violín,” le ha permitido enriquecer sus obras notablemente hasta convertirse en “un aporte fundamental a su teatro” (76).

En cuanto a la pintura, el mural que están pintando padre e hijo es uno que representa el pueblo donde el padre creció. Ahora, no es una pintura realista, es una de tipo primitivista, con campanas, “casitas, arbólitos,” etc., idealizada, tierna y dolorosamente, por el Padre. El Hijo la llama “un poco idiota” y sugiere pintar “en el techo... un toro... con una pata sobre la chimenea, la cabeza erguida, la mirada furibunda y llamas saliéndole de la nariz, como si fuese un dragón ... un toro bien negro que podría simbolizar el odio, la pasión, la furia, el caos, la locura...” (198). El Padre que adivina por el camino que va, lo ataja observando que no “todos tenemos que pintar Guernica,” además de que ya no es necesario “dejar testimonio de su época.” Estamos ante el regreso a lo representativo en las artes plásticas, pasando por la experiencia autonómica de la(s) vanguardia(s), lo que en términos prácticos significa que el énfasis se ha desplazado a la personalidad del artista y a su propio bagaje cultural, a su capacidad de transformar las cosas en un mundo personal, otorgándole a la obra una inmediatez e intimidad ausentes antes. Por otra parte, se hace evidente, al ser el objeto representado el pueblo marginal, con todo su folklorismo criollo y sus personajes típicos, el afán de descentralización de una cultura cosmopolita e internacional que sugiere la anulación de todo resabio tradicionalista. Hablando desde una perspectiva sociológica, este es un hecho que tiende a legitimarse cada vez más en sociedades que de considerarse otrora homogéneas ahora están cediendo ante su verdadero y ya inaplazable pluralismo. Esto lleva consigo, de paso, la consecuente reivindicación de una o varias historias y de una o varias memorias étnicas y / o regionales que se convierten en fuente de inspiración en donde el individuo va a buscar su identidad, lo que como bien indica Bell, en su citado ensayo, es un regreso al tiempo “premoderno,” en estos tiempos “posmodernos” (332).

Ante la, al parecer evidente, pérdida de la identificación del sector progresista con las clases trabajadoras, al fragmentarse la ideología que la apoyaba, se tiene cada vez más el sentimiento de que la polarización de las clases sociales fue una “particularidad cultural” de un momento dado dentro del crecimiento del capitalismo. Esto se debió, entre otras cosas, al desmembramiento de comunidades enteras y su movilización a las grandes ciudades para servir los intereses de las industrias nacientes, pero no daba para convertirse en el destino de la humanidad entera a largo plazo (M.

Berman, 124). Si el marxismo fue una crisis que se convirtió en ideología fue, en gran parte, porque Marx tuvo la capacidad de formularla filosóficamente haciendo acopio de la historia y de la tradición del discurso retórico para su elaboración. Este pensamiento nos lleva a enfocar uno de los grandes problemas en cuanto a la América Latina se refiere y es que con los recientes desmantelamientos y cambios de ideologías, categorías y terminología, los cada día más agravantes problemas sociales que acosan a la región no están siendo expuestos de manera adecuada. O, lo que a veces es peor, el temor de caer en retoricismos pasados de moda tiene a muchos intelectuales y analistas de nuestra realidad en silencio o hablando en parábolas. Quizás el viejo Manguari tenía razón cuando al despedirse de Luca, le advirtió: "...pero es que tú crees que el mundo se compone de cosas nuevas, y en realidad está lleno de viejos problemas..." (82). La cuestión radica tal vez en tener la renovada capacidad de formularlos, o resignarnos a que sean los medios de comunicación, a través de la imagen, los que se encarguen, como de hecho ya lo están haciendo, de "mostrarnos" una realidad que quizás en el fondo no queremos ver y que de todas maneras siempre será un simulacro de la misma.

Miami

Nota

¹ Este ensayo forma parte de un estudio más amplio titulado *Utopía, globalización y los lugares de la memoria en el teatro latinoamericano*, en vías de preparación, y fue leído, en una primera versión, durante la Conferencia sobre el Teatro Latinoamericano en Lawrence, Kansas, en marzo del 2000.

Bibliografía

- Arlt, Mirta. "Teatro de un mundo sin modelos heroicos: Eduardo Rovner," *El teatro y sus claves*. Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Editorial Galerna. 69-76, 1996.
- Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: BasicBooks, 1978.
- Berman, Marshall. *All That Is Sold Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1982.
- Berman, Paul. *The Tale of Two Utopias*. New York: W.W. Norton, 1996.

- Bissett, Judith Ismael. "La función semiótica del protagonista en *El extensionista y Eles não usam black-tie*," *Latin American Theatre Review* 22/2 (1989): 95-100.
- Campa, Ramón V. de la. "Entrevista con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún," *Latin American Theatre Review* 11/1(1977): 84-90.
- Castañeda, Jorge G. *La utopía desarmada*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.
- Damasceno, Leslie. "Oduvaldo Viana Filho and Theatre Theory: Historicity as a Category of Representation," *Gestos* 7.14 (1992): 157-73.
- Dauster, Frank. "Los hijos del terremoto: imágenes de un recuerdo," *Latin American Theatre Review* 22/1: 5-11, 1988.
- Debray, Régis. "Mémoire Populaire et lutte révolutionnaire," *Le Monde Diplomatique*. Sept. 1979.
- Dragún, Osvaldo. *Historia del hombre que se convirtió en perro, Teatro de la vanguardia*. Myrna Casas (ed.). Lexington, Mass: D.C.Heath and Co., 1975.
- _____. *Los hijos del terremoto*. *Gestos* 2 (1986): 159-213.
- George, David. *The Modern Brazilian Stage*. Austin: Univ. of Texas Press, 1992.
- Guarnieri, Gianfrancesco. *O Melhor Teatro: Eles não usam black-tie, A semente, Um grito parado no ar y Ponto de partida*. Selección y prólogo de Décio de Almeida Prado. São Paulo: Global Editora, 1986.
- Guimarães, Carmelinda. *Um ato de resistencia. O teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.
- _____. "Rasga Corazón: testimonio político y filosófico," *Conjunto* 76 (1988): 24-31.
- Howe, Irving (ed.). *The Idea of the Modern in Literature and Arts*. New York: Horizon Press, 1967.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Lash, Scott. *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- Lyon, John E. "The Argentine Theatre and The Problem of National Identity: A Critical Survey," *Latin American Theatre Review* 5/2 (1972): 13.
- Márquez, Rosa Luisa. *Osvaldo Dragún: Historias para ser contadas*. San Juan: Ediciones Callejón, 2002.
- Morães, Denis de. *A Esquerda e o Golpe de 64*. Rio de Janeiro: Editorial Espaço e Tempo, 1989.
- Ortega, Julio. "Una nota a las *Historias* de Dragún," *Latin American Theatre Review* 13/2 (1980): 73-5.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.). "La primera época del teatro de Armando Discépolo 1910-13." *Obra dramática de Armando Discépolo*. Buenos Aires: Edit. Univ. de Buenos Aires, 1987. 23-71.
- Prado, Décio de Almeida. "Guarnieri revisitado," *O Melhor Teatro: Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global Editora, 1986. 5-16.

-
- Rizk, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Rovner, Eduardo. *Lejana tierra mía. Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.
- Schmidt, Donald L. "The Theater of Osvaldo Dragún," *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Leon F. Lyday y George Woodyard (eds). Austin & London: Univ. of Texas Press, 1976. 77-95.
- Vianna Filho, Oduvaldo. *Rasga corazón. Conjunto 76* (1988): 34-87.