

## **El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina**

### **Oswaldo Pellettieri**

Entre las transparencias y opacidades de la década, se destacan varios sucesos que caracterizaron al teatro porteño de los '80. Trataremos de describir el estado del campo intelectual correspondiente al teatro en dicho período para enumerar los hechos distintivos, es decir, aquellos que se dieron reiteradamente, a pesar del peculiar dinamismo del campo.

Si bien el contexto socio-político pasó en la década por varios períodos--la dictadura en todos sus matices (1980-1983); la ansiada recuperación de la democracia (1983); el gran momento de Alfonsín presidente (1983-1986); la decadencia de Alfonsín (1986-1989); el comienzo del gobierno de Menem--la década mantuvo una serie de constantes en cuanto a formaciones e instituciones legitimantes y lugares de producción y recepción de textos.

Continuó la remanencia del denominado circuito del teatro independiente, desaparecido como sistema teatral a fines de los sesenta. La única sala que sigue la tradición de dicha ideología estética, el Teatro de la Campana, trabaja con un repertorio y un nivel de producción de jerarquía dentro de la tendencia. Ni durante la administración de la dictadura, ni en la de Alfonsín, ni en la de Menem, se advirtió el manejo de una clara política cultural para los teatros oficiales, y tampoco de un presupuesto adecuado para el funcionamiento de los mismos. La excepción que confirma la regla fue la de Kive Staiff al frente del Teatro Municipal General San Martín, y que se desarrolló durante toda la década. El director creó un verdadero sistema teatral dentro del circuito dominante, con su repertorio--en el que se destacaron los textos de la primera modernidad europea y norteamericana y los de la modernidad argentina--sus formas de actuación, un elenco estable, que en todos los casos, lo dirigiera quien lo dirigiera, mostró decoro interpretativo y tendencia al medio tono, su público, que asistía se diera lo que se diera, ya que para un sector "intelectualizado" de la clase media, el San Martín terminó siendo sinónimo de "calidad teatral."

Algunas de las circunstancias que caracterizan este período son la desaparición por demolición o abandono, de gran cantidad de salas teatrales y existe una intensificación de la distancia entre la institución teatro y los sectores mayoritarios de la población, con el consiguiente achicamiento del campo intelectual correspondiente al teatro. La amplificación de la distancia, un corte casi absoluto, entre los teatristas y los intelectuales que ocupaban el centro del campo intelectual, los "autores faro" de la literatura, y la plástica, con la correspondiente marginalización de los primeros.

Además existe una mayor preocupación por lo teórico y por la investigación teatral en general, luego del advenimiento de la democracia. Se crean varias entidades--Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina, ACITA,--se concretan Jornadas y Congresos de la especialidad, organizadas por ACITA, por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se realizan los Festivales de Córdoba, de la Movida del CELCIT, y otros.

Hay un gran apogeo, a principios de la década, especialmente con Teatro Abierto '81 y una epigonización a fines de la misma, del sistema teatral abierto en los sesenta. Aparecen, a partir de la segunda mitad de la década, una serie de experiencias teatrales, que podríamos denominar formalizadoras de un nuevo sistema teatral a partir de lo que llamaremos teatro de resistencia, de resemantización de lo finisecular o neosainete y el teatro de parodia y cuestionamiento.

Creemos que, aún siendo fundamentales todas las constantes de la década, poseen una mayor importancia los dos últimos fenómenos apuntados, el apogeo y la epigonización de un sistema teatral y el advenimiento de uno nuevo. Se podría decir que incluyen, explican, aclaran a todos los demás. A ellos nos referiremos<sup>1</sup> (Pellettieri, 1991, 117-132).

Lo haremos clasificando los estrenos y algunas reposiciones de la década en tres subsistemas: el dominante, el remanente y el emergente (R. Williams, 189-191).

### **Subsistema remanente o residual**

Son residuales o remanentes porque su composición puede ser actual, pero sus convenciones son el resultado de otros momentos históricos, especialmente de los modelos de los cincuenta. Su sentido es todavía aceptable y significativo para amplios sectores del público medio que asiste al teatro en Buenos Aires.

Un caso ejemplar de lo que decimos lo presenta *El frac rojo* (1988) de Carlos Gorostiza, un espectáculo puesto en escena por su autor. A nivel de

la trama se pueden advertir en esta pieza, procedimientos propios de los cincuenta no refuncionalizados: la antinomia personaje positivo-personaje negativo; la voz del autor integrada a uno o varios personajes encargados de dar el mensaje de la pieza, conformando una verdadera entelequia; la apelación a lo melodramático. En suma, la práctica sin ninguna limitación del didactismo, la apelación, aún con procedimientos teatralistas, al "teatro de ideas" de tan larga vida en nuestra escena.

Ultimamente, se ha puesto de moda en Buenos Aires un tipo especial de teatro remanente. Consiste en la teatralización de los éxitos de la televisión para un público "que ha dejado de ir al teatro," por ejemplo durante 1988, *Matrimonios y algo más* de Hugo Moser, se convirtió en el éxito de la temporada. El espectáculo se anclaba en lo que en los cincuenta alcanzó su período de auge en Buenos Aires, la comedia asainetada y la revista. En general, en resúmenes como el que estamos haciendo, se deja afuera a estos "espectáculos prostituidos." Nosotros hemos decidido incluirlos ya que existen, tienen un público numeroso y delatan la remanencia de los gustos de un amplio espectro de la población, que no perteneciendo al campo intelectual, vive alejado del cambio mundial. Su existencia tiene que ver con el campo político-social de nuestros países y son nuestro subdesarrollo en un sentido amplio.

La estética residual en espectáculos del denominado "teatro de arte" incluye una serie de textos que fueron éxitos de público: *Tute Cabrero* (1981) de Roberto Cossa; *Oficial 1°* (1982) de Carlos Somigliana; *Lavalle, historia de una estatua* de Carlos Somigliana; *Disparen sobre el zorro gris* de Agustín Cuzzani (1983); *Made in Lanús* de Nelly Fernández Tiscornia; *Poder, apogeo y escándalos de Manuel Dorrego* de David Viñas (1986); *¡Arriba, corazón!* de Osvaldo Dragún y *El sur y después*, de Roberto Cossa (1987), entre otras.

### **Subsistema dominante**

Está compuesto por los textos que se encuentran en el centro del campo intelectual correspondiente al teatro. No hay que confundirlo con las formas políticas y de poder dominantes de la sociedad. Son las maneras teatrales que aunque compuestas en los ochenta, siguen los modelos canónicos de los sesenta, con los intercambios textuales producidos en los setenta entre realistas reflexivos y neovanguardistas. Han sido canonizadas como "teatro de calidad," por las instituciones mediadoras--los críticos, los premios, los repertorios de los teatros oficiales de jerarquía. En este sentido, el canon estético fundamental en cuanto a legitimación de espectáculos en los ochenta en Buenos Aires, se concreta en el espacio privilegiado que mencionamos del

Teatro Municipal General San Martín, y su director Kive Staiff, su ideología estética "universalista," fijó los límites del concepto de "teatro" en ese momento.

Teatro Abierto '81, representa el momento canónico de la segunda fase del sistema teatral abierto en los sesenta. Implica la concreción de la utopía fundacional, modernización creciente, intercambio de procedimientos entre realismo reflexivo y neovanguardia, e incremento de la politización que se intensifica alrededor de los años setenta. El sistema contaba ya con más de dos décadas de vida. Se había producido un nuevo deterioro en el medio socio-político: el terror generalizado por el Proceso de Reorganización Nacional se había extendido. Se advertía también una decadencia en la dictadura. Eran continuas las intromisiones del campo de poder en el campo intelectual, a partir de la prohibición de actores, directores y autores, atentados en los teatros donde trabajaban figuras cuestionadas por el régimen.

En este contexto social aparece Teatro Abierto '81. La idea de veintiún autores, unidos al mismo número de directores, gran cantidad de actores, escenógrafos, músicos, técnicos que pondrían en escena veintiún espectáculos sin percibir remuneración alguna "para atraer al público y demostrar así la vitalidad del teatro argentino (...)," se concretó el 28 de julio en el Teatro del Picadero. La madrugada del 5 al 6 de agosto se produjo el incendio del teatro y a partir de allí, la causa de Teatro Abierto se convirtió en la de, prácticamente, todo el campo intelectual. Se multiplicaron las adhesiones y los ofrecimientos de salas. Días después las funciones se reanudaban en el Tabarís y el éxito de público se multiplicaba.

Casi todos los textos entran en polémica abierta u oculta con el hacer y el discurso totalitario. En una de las más tremendas crisis del país, el discurso teatral de Teatro Abierto, especialmente el de sus mejores piezas--*El acompañamiento* de Carlos Gorostiza; *Gris de ausencia* de Roberto Cossa; *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti; *Decir sí* de Griselda Gambaro--se convertía en el instrumento más eficaz para enfrentar desde la cultura al Proceso.

Esto era así porque los integrantes de Teatro Abierto, en su absoluta mayoría miembros del sistema teatral que emergiera en los sesenta, por formación pertenecían intelectual y sentimentalmente al Teatro Independiente, movimiento que al terminar la década había comenzado a desgranarse y ya en los setenta era un buen recuerdo. Entendían al arte como compromiso, cuestionaban su autonomía con relación a la realidad social y política; pensaban al teatro como una forma de conocimiento. Para ellos, la escena era un hecho didáctico, enderezado a promover el progreso del hombre; detes-

taban "la diversión," privilegiaban la comunicación teatral por sobre la expresión.

Griselda Gambaro ha dicho años después: "La realidad superó la ficción en mucho; trabajábamos con el arte de la parodia." En efecto, los creadores de los veintiún espectáculos trabajaban con la intensificación del principio constructivo que había alentado al "teatro de intertexto político" de los setenta.

Teatro Abierto es uno de los pocos momentos en la vida del país en los cuales se instaura al teatro como una práctica social, pero no se crea una nueva poética, una nueva manera de hacerlo. Todo lo que ocurre es que se intensifican los caracteres, a nivel de los procedimientos y en el aspecto semántico, de la textualidad que comenzara en los sesenta.

Durante 1982, 1983, 1984 y 1986, se vuelve a repetir el evento, organizado de distintas maneras. Sin embargo, después de la asunción del gobierno democrático en diciembre de 1983, comienza a decaer. Está claro que se había quedado sin su oponente fundamental: la dictadura.

Entre 1980 y 1989, hay una serie de textos que responden a una ideología estética cercana a Teatro Abierto: cuestionamiento oblicuo al poder, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodia al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad. Los procedimientos teatralistas tienen su origen en el sainete y el grotesco criollos, en el expresionismo, en el absurdo, y son refuncionalizados para servir a los mencionados fines contextuales. Semánticamente connotan el empequeñecimiento del protagonista, que no actúa. Concretan una metáfora de la realidad que termina siendo transparente para un público que tiene su mismo referente.

Algunos de estos textos son: *El viejo criado* de R. Cossa, *Llegó el plomero* de S. De Cecco; *Marathon* de Ricardo Monti (1980); *Cámara lenta* de E. Pavlovsky; *Ultimo premio* de E. Rovner (1981); *Matar el tiempo* de C. Gorostiza; *Ya nadie recuerda a F. Chopin* de R. Cossa; *La malasangre* de G. Gambaro; *El Sr. Laforgue* de E. Pavlovsky; *Knepp* de J. Goldenberg (1983); *De pies y manos* de R. Cossa; *Al violador* de O. Dragún (1984); *Los compadritos* de R. Cossa; *Salsa criolla* de Enrique Pinti; *Telarañas* de E. Pavlovsky; *Convivencia femenina* de O. Viale (1985); *Krinsky* de J. Goldenberg; *Puesta en claro* y *Antígona furiosa* de G. Gambaro (1986); *Pablo*, de E. Pavlovsky; *Pericones* de Mauricio Kartún (1987); *Ulf* de Juan C. Gené (1988); *Morgan* de G. Gambaro (1989) y *Penas sin importancia* (1990) de la misma autora.

En las postrimerías de la década se empiezan a advertir signos de epigonización en esta textualidad dominante. Se comienzan a reiterar procedimientos con la misma funcionalidad, por lo tanto se advierte poca creatividad. Al mismo tiempo, dejan de ser percibidos como "teatro," por una

parte de los receptores, especialmente por los jóvenes. Incluso desde el aspecto semántico, muchos de estos textos dejan de poseer casi los elementos distintivos del teatro de la modernidad argentina. La destrucción de los modelos finiseculares, el cosmopolitismo, el culto de la originalidad, el teatro visto como hecho didáctico, el culto al movimiento, el rechazo de la metafísica, son campos semánticos que aparecen como secundarios frente a una creciente subjetividad, que a veces roza el romanticismo. Textos como *Yepeto*, *Morgan* y *Penas sin importancia* son hoy, más que textos del subsistema dominante, textos remanentes o residuales.

Otro hecho que señala la automatización creciente del sistema teatral originado en los sesenta es la aparición dentro de él de piezas con un principio constructivo caracterizado por procedimientos paródicos. Los textos de R. Cossa, *Los compadritos* y *El viejo criado*, entre otros están en esta situación. Sabemos que la parodia cumple dos fines: pone de manifiesto que un procedimiento se ha gastado--el encuentro personal--y advierte que se está pasando a otro sistema (Tinianov, 1968, 17-23).

### Subsistema emergente

Son los textos nuevos, los que señalan una manera diferente de hacer teatro que la de los sesenta. Marcan un cambio dentro del sistema teatral: "Intentan avanzar--y a veces lo logran--más allá de las formas dominantes y de sus relaciones socio-formales" (Williams, 190).

En cuanto a la emergencia de textos se puede decir que hasta 1987 se establece una relación cercana al modelo canónico de los sesenta, y luego de esa fecha, comienzan a aparecer espectáculos que asientan una verdadera polémica con aquel.

Los textos emergentes hasta el '87, son espectáculos que tratan de resemantizar los procedimientos de la neovanguardia de los sesenta o de estilizar modelos populares. En el primer caso la reescritura se concretaba a partir de la mezcla de discursos teatrales, con la preeminencia del principio constructivo neovanguardista--la discontinuidad o postergación de la acción y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de la ambigüedad--e incluía artificios del cine y del arte popular. Estos textos cumplen con las reglas "obligatorias" del teatro del sesenta, aunque discrepan en lo que Jakobson denomina "reglas opcionales" del modelo (Jakobson, 360-361); *Extraño juguete* de Susana Torres Molina, *La gripe* de Eugenio Griffero (1980); *Príncipe azul* de E. Griffero (1982); *Concierto de aniversario* (1983) de E. Rovner. En el segundo caso, se estilizan, se apropian de modelos del sainete tragicómico y se toma su principio constructivo, la reiteración y lo patético;

*Chau Misterix* (1980) y *La casita de los viejos* (1982) de Mauricio Kartun; y *Subterráneo Buenos Aires* (1983) de José Huertas, entre otras.

Hay un tercer teatro que se podría considerar de transición entre lo nuevo y lo viejo: *La pestilería* (1985) y *Tango varsoviano* (1987) de Alberto Félix Alberto. Estos espectáculos trabajan con la estética de la imagen. Mantienen una marcada intertextualidad con el "teatro plástico" de Tadeusz Kantor. Este director había llegado a Buenos Aires en setiembre de 1984, ofreciendo su espectáculo *Wielopole-Wielopole* con su grupo Cricot-2.

A partir de 1987 la situación cambia radicalmente. Se comienza a concretar un nuevo sistema teatral que incluye, a nuestro juicio, tres tendencias fundamentales: el teatro de resistencia, el neosainete o teatro resemantizador de lo finisecular y el teatro de parodia y cuestionamiento. De los dos primeros ya nos hemos ocupado (Pellettieri, 1992a y 1992b) y a esos trabajos nos remitimos. Por eso tomaremos especialmente lo que denominamos teatro de parodia y cuestionamiento, al que equivocadamente se le denomina "teatro joven".<sup>2</sup>

Las nuevas tendencias emergentes tienen un punto en común de crítica frente a la modernidad teatral que se concretara en Buenos Aires en los treinta y se desarrollara totalmente en los sesenta. Especialmente en esta última época se impusieron en nuestro sistema teatral las reglas del método Strasberg, el teatro "serio," el concepto de "verdad escénica," "la interpretación interior," la enemistad total con "los trucos y los efectos escénicos," el trabajo del actor sobre sí mismo, la transferencia de sus emociones al personaje. En suma, la tesis de la verosimilitud de la "opinión común," frente a la verosimilitud del género. Las nuevas tendencias cuestionan el discurso escénico canónico strasbergiano desde la parodia. Trabajan con distintas prácticas teatrales, pero todas coinciden en la necesidad de revisar a "nuestro teatro serio" y su manera naturalista de escribir y de poner en escena.

Hoy se puede observar en nuestro campo intelectual teatral una clara tendencia entre los grupos jóvenes; la acusación a Strasberg y a sus epígonos argentinos de haber convertido en receta al sistema Stanislavski. Se recuerda, por ejemplo, que el propio director ruso repudió en vida, en 1936, cualquier intento de codificar el sistema, diciendo: "No se trata de discutir si hay un sistema 'mío' o 'nuestro'. Sólo hay un sistema, la naturaleza orgánica creadora. No hay ningún otro. Y debemos recordar que este sistema--no hablemos de sistema sino de naturaleza del arte creador--no permanece estático. Cambia todos los días."

Los espacios donde comenzaron a actuar estos grupos son variados, van desde "La Movida: Festival de Nuevas Tendencias Escénicas" que todos los años desde 1988 organiza el CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación

e Investigación Teatral), la "Bienal de Arte Joven de 1989"; el ciclo de espectáculos de jóvenes que organizara en el mismo año el Teatro Municipal Presidente Alvar. Los lugares físicos de las actuaciones también son variados, desde la boite Cemento o el Parakultural, El Parque o el Foro Gandhi, pasando por el Centro Cultural Ricardo Rojas, hasta teatros comerciales y el mismo Teatro Municipal General San Martín. Tuvieron también sus publicaciones como *Pata de ganso* dirigida por María José Goldín, que alcanzó a publicar catorce números entre 1986 y 1988.

También las estéticas son variadas. Van desde el puro juego, el chiste, la búsqueda del efecto reidero, como Los Melli, Los Macocos, La Banda de la Risa, El Clú del Claun, las Gambas al Ajillo, Los Vergara; la parodia a los festivales de teatro serio, como resultaron los festivales de "Teatro Malo," de Vivi Tellas, durante la década; hasta las propuestas que refuncionalizan la ideología del "happening" como los "espectáculos" de La Organización Negra. Sus coincidencias son el gusto por la fragmentación posmoderna, la integración a sus espectáculos mediante la mezcla de diversos procedimientos, que pueden ser según los grupos, el "performance," el "happening," la historieta, el video clip, la creación colectiva, el viejo teatro argentino. Para la mayoría de estos parodistas su intertexto es el varieté satírico de la pre-guerra europea, como también su tendencia a "deformar" la cotidianidad mensajista de los que ellos denominan como "teatro muerto."

En cuanto a la práctica escénica de estos grupos en los ochenta, se presentan particularidades desde el punto de vista de la dirección. Así, pueden distinguirse dos tipos de prácticas: grupos que trabajan sin director, como Los Macocos y Los Melli, en los cuales las funciones de puestista se distribuyen entre los integrantes del grupo, que son a la vez escenógrafos, actores, musicalizadores, y grupos que trabajan orientados por un director, como en el caso de María José Goldín en *La reina: secretos del corazón* (1989).

Trataremos de describir las funciones del director en este último espectáculo. Ellas están lejos de la noción estratificada del denominado "director profesional," generalmente abocado a sus "funciones específicas." El director del teatro de parodia y cuestionamiento, generalmente, tiene una escuela teatral diversa a la tradicional, enseña acrobacia, danza contemporánea y "clown." Además trabaja como actor, bailarín, y, especialmente de "clown."

Esta mezcla de distintas disciplinas se explica porque el tipo de espectáculo que propusieron en los ochenta estos grupos emergentes, se planteaba siempre como un híbrido de diferentes estéticas--danza-teatro, teatro-rock, teatro-video, teatro-recital musical--y técnicas diversas fusionadas. Estos espectáculos se generan a partir de la improvisación de los actores sobre un tópico determinado. Poco a poco, se va formalizando un texto teatral como

creación colectiva, pero guiado por la búsqueda de la captación de los estereotipos sociales, la obviedad, los clisés porteños.

Es interesante observar cómo los espectáculos cambian, sobre una base no mutable, en todas las funciones. Pero no lo hacen según la improvisación espontánea del momento en el escenario, sino a partir de los nuevos aportes de los ensayos, que se mantienen mientras el texto permanece en cartel. El director de este tipo de teatro busca un texto espectacular armado en bloques unitarios enlazados por una causalidad espacial, en la cual las relaciones lógico-temporales pasan a segundo plano o desaparecen, basada en una superposición de "gags" que no tienen relación entre sí. Su principio constructivo es la parodia, que recorre todos los niveles del texto.

El director, además, en plenos ochenta debía cumplir con las funciones del escenógrafo, el vestuarista, el iluminador, el músico, sobre todo porque no contaba con una producción convencional. Esto hacía, en la primera época, que muchos de los espectáculos tuvieran problemas estéticos en algunos de los códigos en que el director no se especializaba. Desde el punto de vista semántico, los espectáculos formalizaban una tesis en forma oblicua, indirecta; se trataba de impugnar las reglas de sociabilidad y de proponer implícitamente ciertas formas de cambio. Se convenía en generar en el espectador una diversión múltiple, pero también se buscaba el efecto ideologizador, el logro de una apertura ideológica.

Si bien estos directores y actores no pretenden la destrucción del teatro anterior, su cultura de mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso pretende ser hegemónico, también "marca" sus espectáculos, incluye en ellos elementos y tendencias éticas, destinadas a cambiar la visión de mundo del espectador. Aún hoy, la polémica rodea estos fenómenos teatrales emergentes. Por un lado están los que señalan que estos grupos y espectáculos no encarnan un cambio, ya que no implican una propuesta francamente diferente a la de los grupos cuestionadores de los sesenta. Otros, señalan que estamos ante una variante que en poco tiempo le "ha cambiado la cara" a nuestro panorama teatral.

Nosotros creemos, que aunque es muy pronto para los juicios definitivos, estas nuevas propuestas han enriquecido nuestro medio, nuestro espectáculo. Pocas veces como hoy, el espectador porteño tuvo tan variadas y amplias propuestas en nuestras carteleras. Hay para todos los gustos, y esto se debe en gran parte al teatro que emergió en los ochenta. Al mismo tiempo, los años que han transcurrido desde su advenimiento han hecho que el espectáculo argentino "se pensara a sí mismo," tuviera, como nunca había ocurrido antes, su propio espacio de reflexión. Además, estamos seguros que la visión de los espectáculos de los grupos aludidos ha cambiado nuestra recepción del "teatro

serio." Cualquiera de las puestas que hasta mediados de la década anterior nos llamaban la atención, ve limitado nuestro interés por ella, poniéndola en contacto con el teatro de parodia y cuestionamiento.

El teatro originado en los sesenta y su proyección en textos de las décadas siguientes era un espectáculo que confirmaba las certidumbres del espectador avisado. Su "desarrollo coherente" aclaraba el mundo del receptor. Las certidumbres del teatro eran las que animaban nuestra vida diaria, nuestra convivencia. Hoy, estas certidumbres se han derrumbado en nuestra vida social y política también, y no podía ser de otra manera en nuestro teatro. Este se encuentra como los receptores argentinos, a la intemperie, a la búsqueda de una nueva morada.

*Universidad de Buenos Aires*

## Notas

1. Ya en el *Latin American Theatre Review*, 24/2 (spring 1991), que editamos sobre "Teatro Argentino (1980-1990)," publicamos lo que creemos uno de los primeros trabajos sobre la puesta en escena en la Argentina; "La puesta en escena de los '80: Realismo, estilización y parodia." Tómese al presente artículo como un complemento de la anterior entrega.
2. "Teatro Joven" no es una categoría estética, no tiene nada que ver con los caracteres inmanentes del fenómeno.

## Obras Citadas

- Jacobson, R. "Lingüística y poética," en su *Ensayo de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. 360-361.
- Pellettieri, O. "La puesta en escena argentina de los '60: Realismo, estilización y parodia," *Latin American Theatre Review*, 24/2 (Spring 1991): 117-131.
- \_\_\_\_\_. "Postales argentinas, cambio y tradición en el sistema teatral argentino," en *Teatro argentino de hoy, crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna (en prensa).
- \_\_\_\_\_. "El teatro popular finisecular y su productividad en la escena argentina actual," en *Teatro argentino de hoy, crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna (en prensa).
- Tinianov, J. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo, 1968.
- Williams, R. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós, 1981. 189-191.