

PROCEDIMIENTOS Y ESTRATEGIAS PARA EL ABORDAJE DE LA INVESTIGACION EN HISTORIA DEL TEATRO.

Lic. Gustavo Radice (FBA - UNLP)
Prof. Natalia Di Sarli (FBA - UNLP)

Introducción

El siguiente trabajo se propone describir la metodología y estrategias utilizadas para el relevamiento, sistematización y análisis del corpus documental, del área Teatro, pertinente al Proyecto B-204 *Las Artes y la ciudad. Archivo, Memoria y Contemporaneidad*, dirigido por la Mag. María de los Ángeles De Rueda.

El estudio del campo teatral manifiesta la complejidad de la disciplina, en tanto como hecho artístico la característica principal de la práctica escénica es su esencia efímera. Es desde esta problemática que el relevamiento de datos para la reconstrucción del sistema teatral platense halla su punto de conflicto a la hora de seleccionar qué fuentes son valederas para el proceso de investigación. Es así que datos tales como: gacetillas informativas en los diarios, críticas especializadas, fotografías o filmaciones de las puestas, entrevistas a los diferentes agentes del campo teatral en diarios o revistas locales, programas de mano y entrevistas personales a directores, actores, dramaturgos, etc., constituyen las fuentes que dan materialidad al corpus teatral.

El desarrollo de la investigación estuvo centrado en el análisis de un corpus específico del campo teatral platense, que abarca el período comprendido entre los años 1958 a 1990. Como parte del corpus se incluyó a la producción teatral de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, las distintas fases del Teatro Independiente, el Teatro Universitario, la Comedia Municipal de La Plata, la Escuela de Teatro de la Provincia de Buenos Aires y otras instituciones emergentes que desarrollaron su actividad teatral en la “periferia” de los circuitos legitimante. Dentro del recorte establecido para conformar el corpus de estudio se optó por no incluir los circuitos de teatro comercial, esto es: las diversas producciones que se realizaron en las salas teatrales tales como el Coliseo Podestá, la sala del Teatro Opera y del Teatro Argentino, entre otras. El recorte obedeció al interés por analizar la producción local y la construcción de sus textualidades internas. El hecho de incluir en la sistematización y posterior periodización al teatro “comercial” implicaría analizar otros circuitos cuyas complejidades constituyen un análisis de por sí paralelo al de la historia interna del campo teatral platense. Si bien, en algunos casos se tuvo en cuenta la importancia de textualidades venidas de campos teatrales externos, dicha consideración se evaluó en torno a las textualidades y procesos constructivos de ruptura que pudo, en ciertos casos, operar como medio para la apropiación de recursos poéticos de dramaturgia y puesta en escena locales. Un ejemplo interesante lo constituyen las puestas de Griselda Gambaro en el Instituto Di Tella ocurridas durante los años 60. De tal proceso creativo se infiere que la irrupción del absurdo en el campo teatral porteño trajo como consecuencia la expansión de dicha textualidad en las prácticas teatrales de los años 80 en el campo teatral platense, más específicamente en el subsistema del teatro independiente. Es así que podemos ver que la poética del absurdo es apropiada por el grupo de teatro Rambla (José Luis de Las Heras, Mónica Greco, etc.) durante los primeros años de la postdictadura.

Categorías para la periodización

El modelo de trabajo considera al teatro argentino como un sistema teatral que obedece a “la dialéctica interna inmanente del sistema antes que a la organización por siglos, la adopción de nombres propios del historia política, de los movimientos o corrientes literarias que no coinciden

con los tiempos característicos de nuestro sistema teatral”¹. El sistema teatral a su vez se subdivide en subsistemas y estos últimos en microsistemas, estos últimos se rigen por sus rasgos emergentes, remanentes y dominantes. Osvaldo Pellettieri define al sistema teatral como un conjunto de prácticas que integran la producción, la circulación y la recepción teatral de manera diferencial. Este concepto permitirá circunscribir grupos específicos de textos (dramáticos y/o espectaculares) en diversos paradigmas de dramaturgia, de puestas en escena. Se estudiará, además, al sistema teatral y sus vinculaciones con la serie social o historia externa. Dichas vinculaciones entre la historia interna y la historia externa se articulan a través de la correlación con el campo intelectual y cultural vigente, sumado estos últimos a la sucesión de hechos sociales.

Otra línea de análisis utilizada, fue la planteada por Jorge Dubatti en lo referente al concepto de micropoética y canon de multiplicidad aplicada al subsistema de teatro independiente de La Plata. Dichos conceptos permitieron enriquecer, por un lado, la comprensión de los mecanismos de enunciación particulares de cada elenco o grupo teatral. Por otro lado, facilitó el análisis de las diversas tendencias emergentes dentro del subsistema teatral independiente.

Esta y otras operaciones relacionales se organizaron a partir del concepto bourdiano de campo, el cual permitió circunscribir la dialéctica existente entre el campo social, campo teatral y campo cultural. Estas nociones permitieron observar el espacio social y teatral dentro del cual los artistas – dramaturgos, directores, puestistas, etc.- desarrollaron su actividad y vehicularon sus específicos procesos de reconocimiento y de legitimación, así como también la dinámica con que dichos procesos impactaron en el campo cultural dominante. A su vez, estas categorías bourdianas permitieron dilucidar cómo los diferentes agentes del *campo teatral oficial* construyeron una serie de ideaciones sobre el teatro o un *deber ser* de las prácticas escénicas. Dicho *deber ser* se encuentra más cercano al concepto de construcción imaginaria de campo cultural, que a una manifestación concreta de las mentalidades de la época.

La estrategia metodológica general consistió en realizar lecturas y análisis crítico de fuentes primarias, y entrevistas a los diferentes actores sociales que sustentaron el desarrollo de actividades teatrales y su importancia en el período estudiado. En una primera instancia del trabajo se indagó sobre material bibliográfico, atendiendo las particularidades sociales de la época y su materialización en producciones culturales específicas, tales como los espectáculos teatrales, circuitos artísticos, publicaciones culturales y de la vida cotidiana, atendiendo a sus condiciones de producción, consumo y modos de circulación en el campo social. Posteriormente se elaboró un corpus organizado a partir de las obras producidas por la institución teatral oficial de la ciudad de La Plata entre los años 1958 - 1990. Para dicha elaboración se tuvo en cuenta las características dramáticas y espectaculares utilizadas por las instituciones en la construcción y sistematización del repertorio dramático de la ciudad.

En una segunda instancia se confrontó dicho corpus sistematizado con el material bibliográfico pertinente a las características socio-culturales del período y su vinculación con las políticas culturales. Es a partir de esta primera confrontación, que se elaboró una primera serie de hipótesis sobre la relación entre campo teatral y campo social. Una vez obtenidos los resultados de esta primera relación se establecieron una segunda serie de hipótesis que dio cuenta de las maneras en que las políticas culturales y los imaginarios sociales operaron dentro del campo teatral para la construcción de la identidad y como los diversos estamentos políticos vehicularon los habitus sociales en el campo teatral; para así comprender la construcción imaginaria del *deber ser* dichos habitus en el repertorio de las instituciones teatrales oficiales.

Se tuvieron en cuenta las particularidades culturales del campo social en lo referente al movimiento de pertenencia y exclusión de dicho campo. Dichas modalidades de pertenencia y exclusión son categorías que definen la construcción y afianzamiento del imaginario social, mediante la apropiación y tipificación teatral de los sujetos sociales que conforman el campo social de un período histórico en particular: esto es, expresiones del habla, gestualidad, modos de vestir y habitar el espacio social. De esta forma, las políticas culturales definen estrategias de cohesión de los individuos, a partir del afianzamiento de un horizonte de expectativas en cuanto a los límites de pertenecer o no al campo cultural dominante.

¹ Pellettieri, Osvaldo: *Una historia interrumpida*, Buenos Aires, Galerna, 1997. p. 18.

Por otra parte, para deconstruir los mecanismos de sentido, se aplicó el concepto de imaginario social. Este concepto refiere al repertorio acumulativo y constante de símbolos móviles y hegemónicos, circulantes y disponibles en la sociedad, los cuales —sistematizados y legitimados por ella misma— establecen una relación dialéctica entre la *imagen mental* del individuo y la *imagen real* percibida por éste, dando como resultado la construcción personal del entorno.

Estrategias para el relevamiento de puestas en escena.

Para una mejor organización del corpus documental, se procedió a elaborar un primer conjunto de datos en un esquema estructural donde cada puesta es discriminada en el siguiente orden:

- 1- Nombre, fecha y número de serie de la fuente.
- 2- Nombre y autor del texto dramático.
- 3- Director o puestista.
- 4- Elenco
- 5- Sala o espacio.

Ejemplo:

El Día 1-7-1984 N° 117 Año CI	<i>La casa de Bernarda Alba</i> , de Federico García Lorca	Taller de Investigaciones Dramáticas (TID)	Carlos Lagos	Cristina Criosrio, Bibi Arcaro, Alicia Pereyra, Nora Balmelli, Alejandra Aristegui, Soledad Barber, Marcos Pastorini	Sala del Taller de Investigaciones Dramáticas
-------------------------------------	--	---	--------------	--	--

Estos datos permiten establecer operaciones relacionales tales como:

- Circulación de repertorios: canonizaciones, rupturas y resignificaciones textuales.
- Emergencia y desarrollo de grupos y elencos.
- Emergencia de instituciones de formación profesional y de fomento a la práctica escénica.
- Circulación de espacios destinados a la práctica escénica.

En base a estos datos se establece una línea cuantitativa diacrónica y sincrónica de la producción y circulación de la actividad teatral en la ciudad. La cualificación de datos se analiza desde un segundo corpus documental, referido a las operaciones de estudio de recepción y reconstrucción de puesta en escena.

Estudio de recepción.

El segundo conjunto de datos lo constituyen las críticas realizadas por los medios de prensa locales. Estos datos son relevados y transcritos en un esquema aparte.

Este esquema consta de:

- 1- Nombre, fecha y número de serie de la fuente.
- 2- Nombre de la puesta.
- 3- Nombre y apellido del crítico.
- 4- Palabras claves específicas del hecho teatral.
- 5- Rasgos discursivos de la recepción: Comunicación descriptiva/interpretativa.
- 6- Referencias intertextuales.

"La casa de Bernarda Alba" en versión libre del T.I.D.

Acaba de estrenarse en nuestra ciudad, "La casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca, según una versión libre del Taller de Investigaciones Dramáticas (TID), con dirección de Carlos Lagos.

Dicha versión está estructurada en seis partes (Introducción, Relaciones, El Retrato, La Librada, El Corral, La Muerte), cada una de las cuales rescata los momentos de mayor valor dramático de la pieza original, perfeccionando así un material de atrayente riqueza en el que se expondrá la situación de frustración que alcanzará la mujer dentro de una España desvirilizada.

La propuesta, aunque mantiene ampliamente los signos lorquianos, no termina de convencer. Existe un tiempo actoral no logrado que rompe continuamente el valor trágico, provocando una constante caída de la tensión.

La tragedia se explicita verbalmente y no se construye. Está presente porque sus signos son demasiado claros: pero casi en ningún momento se le permite tener vida propia. Están dadas todas las pautas para que así sea pero cada actriz (excepto quien recrea a Bernarda Alba) se queda en la primera parte mostrando quién es, qué le

pasas. Se relacionan, pero con sus propios dramas. No buscan interferirlos con los demás. Los contienen y es tal esa contención que si se exploran lo hacen sólo en la forma, perdiendo hasta posturas corporales y vocales de importancia.

No sucede lo mismo con Cristina Criosrio. Su Bernarda posee un tiempo exacto. Rescata los máximos valores de su personaje y los pone en juego hasta el final, precisando ritmos, imponiendo una presencia constante que pesa porque su raíz posee el sello trágico de un ser que guarda el secreto, ardiente y poderoso, de una raza de muerte.

Es de lamentar que el resto del elenco (Bibi Arcaro, Alicia Pereyra, Nora Balmelli, Alejandra Aristegui y Soledad Barber) no logre

expresar actitudes similares que aporten un espectro de mayor hondura dramática.

En relación a la puesta de Lagos, aunque de máxima sencillez, alcanza a componer muy buenos climas, resumiendo en símbolos concretos y ricos en expresividad situaciones de alto contenido. Resulta ampliamente significativa la escena jugada con el caballo (interpretado por Marcos Pastorini), como también alcanzan un excelente nivel plástico la presentación y el cierre del espectáculo. No sucede lo mismo con la situación de la muerte de Adela, donde la inclusión de "la muerte" resulta innecesaria.

Deben destacarse también los valiosos aportes de Luis Nieto (luces) y Felipe García (sonido). Carlos Pacheco

1	El Día. 1/7/1984 Año CI N° 117
2	La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca. (versión libre)
3	Carlos Pacheco
4	Tiempo actoral-postura corporal y vocal-ritmo dramático-climas-símbolos-significativo-nivel plástico-signo.
5	Resume los caracteres escénicos en adjetivos: mayor valor dramático (...) un material de atrayente riqueza. Examina el tiempo dramático en relación de particular a general.
6	Refiere al texto original como elemento de contraste para legitimar si visión crítica de la puesta y texto de Carlos Lagos.

Un tercer grupo documental lo constituyen los artículos o notas publicadas en la prensa local, referidas a grupos y autores de la escena platense.

Este esquema desglosa la siguiente información:

- 1- Nombre, fecha y número de serie de la fuente.
- 2- Nombre del grupo, elenco, autor o puesta en escena local.
- 3- Nombre y apellido del autor de la nota.
- 4- Datos biográficos del grupo, elenco, autor, director o actor local.
- 5- Referencias contextuales al campo teatral de la ciudad.

Ejemplo:

La investigación en el teatro platense

La temporada teatral platense 1984 ha sido una de las más débiles de las desarrolladas en los últimos cinco años. Varias reposiciones, y estrenos que no alcanzaron un nivel de importancia, caracterizaron un panorama, que excepto en ciertas propuestas, no tuvo brillo.

Creemos así que sólo cinco trabajos (dos de ellos estrenados en 1983) son el indicio más importante que podría orientar y consolidar la actividad teatral en nuestra ciudad: "Vincent y los cuervos" de Pacho O'Donnell interpretada por el grupo Encuentro bajo la dirección de Quico García; "Facundina" espectáculo interpretado por Graciela Serra con dirección de Eduardo Hall; "La casa de Bernarda Alba", experiencia del Taller de Investigaciones Dramáticas con dirección de Carlos Lagos; "Fuenteovejuna 1476" con interpretación de Nora Oneto y dirección de Omar Sánchez y "Los cuatro vientos", experiencia que integró el grupo Peviva bajo la dirección



Nora Oneto en "Fuenteovejuna 1476", dirigida por Omar Sánchez.

ción de Eduardo Caracoche y Elsa Hernández.

Si bien nos hemos referido a ellos en la oportunidad de sus estrenos, los cinco mostraron un nivel de inves-

tigación que entendemos es el único camino que hoy por hoy permitirá recuperar un espacio que el teatro ha ido perdiendo a fuerza de sufrir tantos golpes durante los últimos años.

Los trabajos citados han mostrado las reales posibilidades que ofrece la profundización del fenómeno teatral en sus distintos niveles, logrando así no sólo elaborar una dramaturgia; sino además revalorizar el espacio en sus diversas dimensiones y hasta en algunos casos, como "Facundina" y "Fuenteovejuna 1476", facilitando al actor una exploración intensa de sus posibilidades.

Por otro lado, durante 1984, elencos locales tuvieron la concreta posibilidad de participar en distintos Encuentros de teatro, en los que confrontaron su tarea, demostrando un importante nivel.

"Facundina" alcanzó un notable éxito en el Primer Festival Latinoamericano de Teatro realizado en Córdoba. El grupo Devenir participó de la Primera Muestra de Teatro de la Provincia de Buenos Aires, efectuado en

la ciudad de Rojas, en una actuación de marcada calidad. "Fuenteovejuna 1476" se ofreció dentro del marco del Segundo Encuentro Nacional de Teatro Independiente de Conaqui, Córdoba, con igual éxito.

Experiencias como las citadas no hacen más que confirmar nuestra opinión anterior. El teatro platense quizá va delimitando su perfil a partir de reconocer como única vez posible de crecimiento la tarea del "laboratorio". Es que las urgencias por estrenar no deben existir hasta tanto el productor no nos defina integralmente como verdaderos ideólogos de la profesión.

"El teatro —dijo Erwin Piscator— es un parlamento donde se representa el destino de un pueblo". Una frase para tener en cuenta en una realidad como la actual.

No podemos finalizar este balance sin reconocer la tarea desarrollada por el grupo de Teatro Trépa en la puesta de la obra "Una noche con el señor Magno" e hijo de Ricardo Monti, que apareció marcando un nuevo rumbo en la actividad de este elenco.

Carlos Pacheco

1	El Día. 30/12/1984. Año CI Nº 229
2	Varios. Puestas: <i>Facundina, Fuenteovejuna 1476, Vincent y los cuervos, La casa de Bernarda Alba.</i> Grupos y elencos: Grupo de Teatro Encuentro, Grupo INYAJ Teatro, Taller de Investigaciones Dramáticas, Grupo Devenir. Autores y Directores: Omar Sánchez, Eduardo Hall, Gustavo Vallejos, Quico García, Carlos Lagos. Actores: Nora Oneto, Graciela Serra. Nota sobre características del subsistema teatral independiente en los años 80.
3	Carlos Pacheco
4	Descripción de mecanismos experimentales en las poéticas locales.
5	Balance de lo producido durante el año 1984 por el subsistema teatral independiente.

Otra fuente a considerar dentro del campo de la investigación teatral son las entrevistas a los diferentes agentes vehiculadores de la práctica escénica. Al tratarse de un fenómeno efímero, los relatos de los protagonistas constituyen una fuente que articula la práctica artística con la poética y la experiencia personal. Para deconstruir dichos relatos se construye un cuestionario en donde se plantean los puntos clave para encauzar la entrevista a los ejes de la investigación.

Ejemplo:

Las preguntas enunciadas a continuación fueron hechas a Gustavo Vallejos, fundador del grupo teatral Devenir.

- 1- ¿Cuándo surgió el grupo teatral?
- 2- ¿Qué características tenía el contexto cultural-social y artístico en el momento de la creación del grupo?
- 3- ¿Cómo está constituido el grupo?
- 4- ¿Qué formación actoral tienen los integrantes del grupo?
- 5- ¿Qué importancia tiene los diferentes elementos escénicos en sus puestas?
- 6- ¿Cómo definiría su poética?
- 7- Dentro de sus poéticas, ¿Qué relevancia tiene el cuerpo del actor en relación con el texto?
- 8- ¿A qué público están dirigidas sus puestas?
- 9- ¿Qué influencia reconoce en su poética?
- 10- ¿Qué relación tiene o ha tenido con los demás grupos teatrales de la ciudad?

Si bien esta serie de preguntas son de carácter general, el objetivo es dirigir al entrevistado hacia un espacio de diálogo en donde se manifieste una serie de datos que muchas veces no se

encuentran explícitos en fuentes tales como diarios, revistas, etc. Por otro lado, la entrevista personal evidencia aspectos de la biografía de un grupo, elenco o características estéticas de una puesta en escena que pueden completar la sistematización de la cronología del campo teatral.

Reconstrucción de puesta en escena

Una reconstrucción de puesta en escena no se contempla como un proceso verificable ni taxativo, sino que constituye un ejercicio de decodificación visual y conceptual. Para ejecutar una reconstrucción de puesta en escena deben contemplarse por un lado los elementos detallados en las críticas y artículos referidos a puestas concretas. Por otro lado, aquellos detalles consignados en las entrevistas a los realizadores y protagonistas de dicha puesta. Un tercer grado o conjunto de elementos documentales lo constituyen los registros fotográficos, fílmicos, textos de puesta en escena y programas de mano pertenecientes a la puesta estudiada.

Los datos a analizar refieren a las posibilidades de poetización del texto. En este sentido, las variaciones entre texto y puesta permiten distinguir varias posibilidades²:

1. *Puesta en escena tradicional*: en esta posibilidad, el texto dramático es un componente fundamental. Los signos escénicos se hallan en relación de dependencia con los consignados en la obra dramática.

2. *Puesta en escena tradicional no ortodoxa*: el texto dramático es un componente más de la puesta. Implica apropiaciones del texto original en función de resignificarlo en otra textualidad. El director interviene como autor en la reescritura del texto.

3. *El texto previo desaparece*: El texto dramático se convierte en un componente menor de la puesta, apenas una guía de referencia. El director o los actores, sustituyen el rol del dramaturgo como autor.

4. *No hay texto previo*: es la anulación del texto dramático. En esta variable entran las creaciones colectivas, las performances y las intervenciones urbanas cuyo eje es la improvisación de acciones. Implicaría la dramaturgia propia del actor y del director.

Para identificar estas diferentes variables, se deben discriminar los siguientes datos:

1. *Dirección de actores*: puede ser predominantemente *semántica* (relación mimética actor personaje. El actor oficia la ilusión de realidad en la representación) o predominantemente *deíctica* (relación épica actor- personaje. Se rompe la relación de mimesis enfatizando el artificio de la representación).

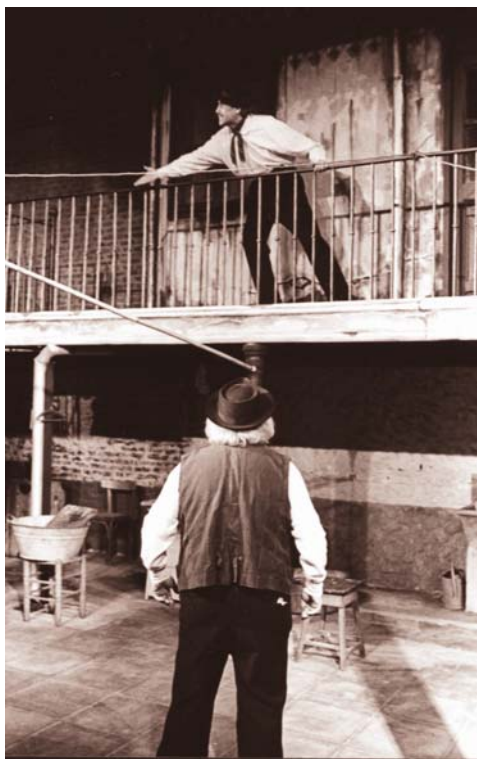
2. *Espacialización*: Construcción plástica y conceptual del espacio- tiempo que materializa la representación. Existen dos niveles: un nivel significante (icónico) y un nivel de significado, que es el sentido que tiene que completar el espectador. El espacio puede establecer relaciones tanto miméticas como épicas con el texto dramático, constituyendo categorías propias (espacio épico, espacio simbolista, espacio naturalista) en tanto dialoga discursivamente con el movimiento de los actores.

3. *Armonización*: Es la organización integral de los elementos verbales y no verbales de la puesta. Implica la conexión de los procedimientos de enunciación, la preeminencia de la puesta en cuanto al texto o a lo espectacular, y la postura del director sobre la transparencia u opacidad de la puesta. Se puede encontrar armonizaciones operadas como *conjunto integrado* o *puesta transparente* (donde el mensaje profundo se identifica implícita o explícitamente en las acciones y procedimientos de la intriga) o como *sistema autónomo* (donde las contradicciones del texto y de la puesta refieren a contradicciones intrínsecas del contexto donde se crea la obra) del cual el teatro del absurdo es el exponente más claro.

4. *Evidencia de sentido*: Implica el punto de vista y las relaciones de la puesta con el referente. Se define a través de relaciones entre texto y puesta que pueden resultar en la *complementariedad* de los mismos (la puesta sigue el sentido de la obra dramática. Se

² Jauss, H. R.: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

espacializa y armoniza según las indicaciones en el texto) en la *estilización* (el director usa el texto dramático para sus propios fines. Se mantiene la estructura del texto, pero se armoniza y espacializa de acuerdo a otros criterios) o en la *parodización* (se cuestiona al texto, se lo hiperboliza o interviene ironicamente como recurso para parodiar a sus posibles referentes).



Obra. Autor. Director. Sala. Fecha.	<i>El conventillo de la paloma</i> de A. Vaccarezza. Dirección de Norberto Barrutti. Taller de Teatro de la UNLP. 2002.
Tipo de puesta	Puesta en escena tradicional y autotextual.
Dirección de actores	Predominantemente semántica.
Espacialización	Mimética. Naturalista.
Armonización	Como conjunto integrado.
Evidencia de Sentido	Complementariedad entre texto y puesta en escena.

Es a partir del análisis de esta documentación que puede establecerse una serie de líneas relativas al relevamiento, la sistematización e interpretación de datos para definir una periodización histórica de las artes escénicas. Al tratarse, como ya advertimos, de un arte cuyo rasgo predominante es lo efímero y lo contingente, la práctica escénica constituye un objeto de estudio cuyos datos primarios provienen en su mayoría de discursos ajenos a su materialidad. Es entonces pertinente recalcar que no se debe confundir al documento con la verdad ya que éste exhibe una relación entre el saber de quien lo produce y el saber de quien lo recibe. Las estrategias de abordaje de estos discursos en torno al hecho teatral es siempre un principio para producir el propio y a la vez igualmente relativo discurso sobre el estudio de la práctica escénica.

Bibliografía

- A.VV.: *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen I, Osvaldo Pellettieri (Director), Buenos Aires, Galerna – Instituto Nacional del Teatro, 2005.
 AA.VV.: *Historia del Teatro Argentino en la Provincias*. Volumen II, Osvaldo Pellettieri (Director), Buenos Aires, Galerna – Instituto Nacional del Teatro, 2006.

BOURDIEU, Pierre: "Campo intelectual y proyecto creador", en AA.VV.: *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

DUBATTI, Jorge: *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983 –2002)*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, 2003.

JAUSS, H. R.: *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1991.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Teatro Argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires, Galerna, 1994.

PELLETTIERI, Osvaldo: *Una historia interrumpida*, Buenos Aires, Galerna, 1997.

Fuentes de consulta

Diario *El Día*

Diario *Hoy*

Diario *El Argentino*

Diario *La Nación*

Revista *Teatro XX*