

6-2002

La puesta en escena realista en los '90

Delfina Fernández Frade

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Fernández Frade, Delfina. (2002) "La puesta en escena realista en los '90," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 16, pp. 125-137.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

1

LA PUESTA EN ESCENA REALISTA EN LOS '90

Delfina FERNÁNDEZ FRADE

Creemos que para considerar las características de la puesta en escena de los '90 es fundamental plantear un breve panorama del campo teatral de la década. Desde mediados de los '80 se produce la emergencia de una textualidad que entra en polémica con el canon realista dominante desde la década del sesenta en nuestro medio teatral. Un conjunto de textos escénicos cuyo paradigma es *Postales argentinas* (1989) dirigida por Ricardo Bartis, rompía con el modelo realista cuestionando sus convenciones. Como dice Pavis (37):

"Poner en escena es siempre publicar una lectura, situarse con respecto a la tradición de interpretación, pregonar una comentario sobre el texto y la tradición y, por ende, proponer con miras a la concretización un comentario meta-textual".

Las puestas en escena emergentes de los '80 cuestionan, en principio, los procedimientos escénicos que "están al servicio" de la idea planteada en el texto, y, por ende, la idea de un director que va a ilustrar, a "aclarar", con la gravitación que esta idea de aclarar tiene en nuestro sistema teatral. El hecho de haber permanecido y logrado una continuidad por más de dos décadas dio a la puesta realista cierto lugar de "comodidad" que fue puesto en crisis por esta emergencia que

cuestionaba la "verdad escénica", la crítica al contexto social, la tesis realista y, por consiguiente, la tendencia "didáctica" de este microsistema canónico.

Si bien la continuidad de las puestas realistas es un hecho indiscutible en tanto siguen convocando a la mayoría del público que asiste al teatro y son legitimadas por la crítica a través de las reseñas y de los premios, creemos que la emergencia antes mencionada, propició un intento de reacomodamiento de las textualidades escénicas dominantes que se ha dado de diversos modos, los que trataremos de puntualizar en este trabajo.

Entre las puestas que consideramos continuadoras del canon del 70, podemos mencionar: *Lejos de aquí* (1993) de Roberto Cossa y Mauricio Kartun, dirigida por Carlos Gandolfo; *Aeroplanos* (1990), *El patio de atrás* (1995), *Los otros papeles* (1996), *A propósito del tiempo* (1997), *Abu, doble historia de amor* (1998), de Carlos Gorostiza, todas dirigidas por el autor; *Caídos del cielo* (1990) de Santiago Garrido, *El hombre de las valijas* de Eugene Ionesco, *Danza de verano* de Brian Field, *Ah soledad* de Eugene O'Neill (1995), *Recuerdo de dos lunes* (1997) de Arthur Miller, *Ricardo III* (1997) de Shakespeare, *El jardín de los cerezos* (1998) de Anton Chejov, dirigidas por Agustín Alezzo; *Salto al cielo* (1991) de Mauricio Kartun, *Babilonia* (1995) de Armando Discépolo, *Cocinando con Elisa* (1998) de Lucía Laragione, *El viejo criado* (1998) de Roberto Cossa, dirigidas por Villanueva Cosse; *El zoo de cristal* (1992) de Tennessee Williams, *Norrah* (1992), de Emilio Carballido, *Pantaleón y las visitadoras* (1994), adaptación de la novela homónima de Mario Vargas Llosa, *El organito* (1995) de Enrique Santos y Armando Discépolo, *Canta cuentos* (1997), unipersonal de Franklin Caicedo basado en una adaptación de cuentos de Chejov, *Ver y no ver* (1997) de Brian Field, dirigidas por Hugo Urquijo; *La noche de la iguana* (1995) de Tennessee Williams, *Cristales rotos* de Arthur Miller, dirigidas por Carlos Rivas; *El pelicano* de Strindberg, *El pato salvaje* (1997), de Henrik Ibsen, dirigidas por David Amitín; *Esperando a Godot* (1997), de Samuel Beckett, dirigida por Leonor Manso; *Viejos conocidos* (1994) de Roberto Cossa, *Auto de fe... entre bambalinas* (1996) de Patricia Zangaro, *Bar Ada* (1997), *Tenesy* (1998), ambas de Jorge Leyes, *El puente* (1999) de Carlos Gorostiza, *El saludador* (1999) de Roberto Cossa y *Locos de verano* (1999) de Gregorio de Laferrère, dirigidas por Daniel Mar-

cove; *El cerco de Lenningrado* (1994) de José Sanchis Sinisterra, *Príncipe Azul* (1997) de Eugenio Griffiero en el marco del ciclo "Homenaje a Teatro Abierto", *El misántropo* (1997) de Molière, *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* (1999) de Roberto Cossa, dirigidas por Omar Grasso.

Características de la puesta en escena realista

Si bien hay diversidades y variantes, podemos decir que estas puestas realistas, que aunque de manera soslayada cuestionan los avances de las tendencias no modernas (pero no necesariamente pos-modernas), se caracterizan por las particularidades que desarrollamos a continuación.

Hay preeminencia del autor y, por lo tanto, del texto en el hecho escénico. El texto sigue siendo "un depósito de sentido en espera de una puesta en escena que lo exprese, lo interprete, lo transcriba, un sentido sin problema que los hombres de teatro (dramaturgo, director de escena, actor) puedan desprender a fuerza de erudición y de paciencia". (Pavis: 216)

Un hecho significativo como la reapertura del Teatro del Pueblo, cuyo objetivo más importante es el "estímulo al autor teatral" da cuenta de ello. Una de las experiencias que ha llevado a cabo este grupo es la del "Teatro semimontado", que permite dar a conocer textos de autores nacionales. Más allá de los integrantes de la SOMI¹, directores como Gorostiza y Alezzo plantean esta preeminencia textual. Dice Gorostiza que en el teatro juegan varios elementos: "el texto, el que lo dice y el que lo oye" (*La Razón*, 14/4/94). Así, el actor funciona como un "transmisor" del texto, con el fin de comunicarlo a los espectadores. En el mismo sentido Alezzo declara: "Hice toda clase de obras y nunca pretendí ponerles un estilo personal, no lo tengo. (...) yo solamente quiero encontrar una forma de contar los hechos que sea fiel al autor y a su obra, nada más". (*Clarín*, 8/10/95)

¹ Integrada actualmente por Eduardo Rovner, Roberto Cossa, Bernardo Carey, Marta Degracia y Carlos País, contó también entre sus integrantes a Patricia Zangaro, Mauricio Kartun y Osvaldo Dragún.

La puesta en escena privilegia la comunicación de un sentido que debe ser percibido por el espectador. Hay una fábula, una historia "demasiado bien atadas" (Pavis: 214) que siguen funcionando como garantía de la comunicación objetiva. Se evita la dispersión, la contradicción en pos de un sentido global final.

La puesta en escena está destinada a probar una determinada tesis social que "implica siempre una visión cuestionadora y didáctica sobre la vida social argentina. Una buscada valoración ideológica del mundo" (Pellettieri, 1995: 70). Subyace a este tipo de puestas la idea de que la sociedad es fuente de valores, de que el bien es lo que es útil a la sociedad y el mal es lo que perjudica su integración y su eficacia y, por supuesto, la idea de que el teatro está allí para "recordarlo".

El director funciona como un armonizador de todos los elementos de la puesta en pos de un desarrollo coherente, transparente para el espectador: "El teatro es el mejor de los vehículos para romper con la inmovilidad" (Gorostiza, *La Razón* 14/4/94); "Vemos que el teatro cumple con una función que va más allá de lo estético y que no debe perder" (Gorostiza, *Página 12*, 24/5/94). El director de escena se comporta como "caudillo" de la ideología (Pavis: 83) evidenciando y, en muchos casos "resaltando" las ideas que el texto quiere comunicar, aportando luz al seno de las tinieblas.

Esta concepción de la puesta en escena supone una noción de actuación que implica la idea de representación: el actor se somete a ser un "buen intérprete", de aquello que existía antes que él².

Si bien este tipo de puestas sigue siendo autotextual, hay una tendencia, en algunas de ellas, a ensamblar elementos que aludan al contexto, ciertos guiños al espectador sobre la realidad, que le darían un leve matiz ideotextual. Un ejemplo sería *El misántropo*, en la cual aparecen remarcados ciertos textos ("Los chismes del peluquero del Rey son más importantes que los dichos de un sabio"³, "la Justicia está

² Consideramos significativas al respecto las siguientes palabras de Ricardo Bartís (85): "Me parece que el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden, una situación de carácter orgánico".

³ Es evidente aquí la alusión a la importancia que adquirió en los medios de prensa la figura del peluquero del ex presidente Carlos Menem, Tony Cuozzo.

cabeza abajo") con la clara intención de referir el contexto inmediato de los espectadores.

El paradigma del teatro moderno es el espacio: los distintos elementos están organizados, ordenados jerárquicamente al servicio de lo que se quiere comunicar; así por ejemplo, el decorado funciona como índice de un determinado mundo que el espectador debe reconocer.

En relación con los movimientos que se han producido en el campo escénico del teatro realista, consideramos que uno de los hechos que han particularizado a la década ha sido cierto distanciamiento entre los autores del realismo y los directores de dicha poética, que en algunos casos ha tomado el tono de la polémica, propia de la modernidad teatral. La elección de modelos textuales de la modernidad europea y norteamericana por parte de los directores ha planteado una "autodefensa" de los autores respecto a la propia textualidad. Así puede verse en la mesa redonda publicada por la revista *Teatro XXI*, 1, n° 1:

HUGO URQUIJO: Vos decías que los norteamericanos reestrenan y reescriben una y otra vez *El enemigo del pueblo*. Yo pensaba que nuestros autores deberían haber estudiado tanto más *El enemigo del pueblo*.

AUGUSTO FERNANDES: Yo le pido al autor argentino, le exijo que buenamente, empiece a pensar el teatro otra vez. Los modelos que teníamos como *Los días de Julián Bisbal* ya no funcionan más, no nos cuentan la realidad presente.

(...)

ROBERTO COSSA: (...) el modelo del '82 que toma Urquijo para hablar de la dramaturgia no es totalizador. Las obras que le sirven de test fueron escritas hace más de diez años y con un destino especial (...) Pero, por lo menos, Urquijo revela conocer una parte de la dramaturgia argentinas de la década del '80. Fernandes saca sus conclusiones a partir de las obras del '60 como si nada hubiera pasado en estos últimos años ("Opinión II", *Teatro XXI*, n° 2).

Como paradigma de las puestas de directores canónicos de la modernidad, que trabajan a partir de los autores europeos, y en relación con la polémica que planteamos, consideramos que *Danza de verano* puede ser considerada como modelo. Texto cuya poética es una continuación de la del realismo de Tennessee Williams y Anton Chejov –y en este sentido podría plantearse cierta remanencia– la puesta trabaja de un modo acabado la concepción del subtexto stanislavskiano, la creación de climas y la trivialidad deliberada, acotando la reflexión y la tesis a la mirada de Michel –interpretado por Aldo Barbero–. A partir de un minucioso trabajo de dirección actoral, Beatriz Spelzini, Lidia Catalano, Angela Ragno y Ana María Casó, actrices que se han formado con el propio Alezzo, logran crear el mundo de cinco irlandesas que a través de la danza, consiguen expresar la necesidad de vitalidad y sexo que las estrictas reglas sociales y religiosas han reprimido.

Creemos que el distanciamiento y la polémica, a los que hemos hecho referencia, han incentivado a los autores a "gestionar" las puestas en escena de sus textos, a través de diversos modos. Por un lado consideramos en ese sentido la reapertura del Teatro del Pueblo, como "bastión" de los autores realistas, nucleados en la SOMI. En ese marco, se ha dado una política que aún continúa, tendiente a preservar un lugar en el que se realicen puestas en escena de autores nacionales. Es interesante en este sentido la inclusión de los llamados "nuevos autores", que, sin embargo, se encuentran dentro de la poética realista como Jorge Leyes, Patricia Zangaro y Lucía Laragione.

La distancia de ciertos directores canónicos de la modernidad realista, por otro lado, ha hecho que los autores de la SOMI, construyeran de algún modo, sus propios directores. Consideramos en este sentido significativo el hecho de que Daniel Marcove, haya dirigido tantas puestas de autores realistas en los últimos años. Por un lado, puestas de autores que si bien han sido denominados emergentes, con un simple criterio de surgimiento cronológico, adhieren a una poética realista, en tanto sus textos siguen un desarrollo destinado a comunicar al espectador una tesis social. Creemos que sería el caso tanto de Jorge Leyes, como de Patricia Zangaro y Lucía Laragione. Por otro lado, puestas de autores consagrados como Cossa y Gorostiza, cuyo objetivo es reponer –con un fuerte matiz de "homenaje"– textos que han marcado la puesta en escena de "viejos tiempos".

Marcove —con sus características peculiares— es hijo de nuestro teatro y de los tiempos de confusión y crisis por los que éste atraviesa, de cierto complejo de inferioridad del realismo frente a las nuevas tendencias que amenazan con ocupar el centro del campo intelectual. Su evidente deseo de ser considerado un director imaginativo, dinámico, sus barroquismos y enrevesamientos —que ocultan un evidente terror al vacío—, tienen que ver con un deseo de "renovación" mal entendido, signo de la crisis a la que hacíamos referencia. (...) hay un "estilo Marcove" que se caracteriza por una búsqueda de mediación entre una estética que se acerca cada vez más a la remanencia y lo que —desde el punto de vista del realismo— se percibe como "renovador" (Rodríguez, 1999: 44).

En este mismo sentido es interesante observar la política teatral que ha conducido la "poética" de los teatros oficiales, sobre todo en los últimos años. Mencionamos como un ejemplo cabal las reposiciones de *El puente* y de *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*⁴.

Un homenaje muy particular, ya que nos evoca, en ambos casos, textos que tuvieron algún tinte revulsivo en su momento. *El puente* con la inclusión de personajes populares, de la calle, con su habla característica, *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*, con la alusión al peronismo, aún en tiempos de dictadura. Ambas puestas, sin embargo, no buscan una traslación que permita recuperar los efectos que los textos pudieron tener en el momento de su estreno. Más bien atenúan cierta complejidad de los textos. Marcove acentuando el maniqueísmo de *El puente*, Grasso reduciendo el nivel irónico del texto de Cossa. "Esta pérdida de la dimensión irónica se debe a que Grasso

⁴ Creemos que esta puesta, que estéticamente consideramos remanente, ha mostrado hasta qué punto el teatro realista sigue siendo dominante desde el punto de vista de la recepción, ya que no sólo ha tenido gran éxito de público en el Teatro Nacional Cervantes, sino que además se ha repuesto en el teatro Liceo; ha sido, además, nominada para varios premios ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo), entre los cuales ha ganado el de mejor comedia o comedia dramática.

se identifica con el idealismo militante, y desde ahí realiza su relectura del texto. De ahí que la puesta acentuara la dimensión nostálgica de la pieza..." (Mogliani: 61)

Creemos que si bien, por un lado, y vinculado a cierto distanciamiento entre los directores canónicos del realismo y los autores, continúa una fuerte tradición de puestas en escena que siguen tomando el modelo textual de la modernidad europea y norteamericana cuyos autores paradigmáticos han sido Williams, Miller, Chejov, Ibsen, O'Neill y Strindberg; por otro lado, se han intentado "escapes" o líneas de fuga partiendo de textos dramáticos que no pertenecen a la poética realista. Consideramos, sin embargo, que hay una fuerte tendencia a producir textos espectaculares en los que se neutralizan las características de la poética de esos textos con la inclusión de artificios escénicos realistas.

Un caso es el de *Esperando a Godot*, puesta en la cual los personajes de Vladimir y Estragón aparecen cargados de una referencialidad que se opone a la poética absurdist, con el fin de proponer una reflexión sobre nuestra situación actual. Esta postura se ve acentuada por ciertos guiños al espectador como cuando, por ejemplo, los personajes intercambian insultos, y es reemplazada la palabra "crítico" por "funcionario".

El texto ha sido respetado fielmente, con solo pequeñas modificaciones que funcionan como guiños al espectador porteño respecto de la situación argentina actual. (Dubatti: 44)

Acaso esta vuelta de tuerca "social" aplicada a la textualidad beckettiana explique el nuevo entusiasmo de los intelectuales de izquierda por un autor que décadas atrás rechazaban de base. (45)

En tanto que esta puesta de Leonor Manso introduce una novedad respecto a la tradición de la puesta en escena de este autor en Buenos Aires, al cruzar el absurdo con el realismo, otras puestas confirman una tradición en el viraje hacia la poética que nos ocupa. Tanto la puesta de *Babilonia* como la de *El organito* son vueltas hacia el realismo por directores que tienen una fuerte tradición en su poética,

como es el caso de Urquijo, por ejemplo. Y decimos que confirman una tradición porque ambas piezas ya habían sido puestas de este modo en el Teatro San Martín.

Villanueva Cosse y Urquijo concretan en sus puestas en escena la desaparición de la caricatura estética originaria de la comedia asainetada, en el caso de *Babilonia*, y el grotesco, en el de *El organito* y prefieren inclinarse hacia el realismo costumbrista.

Si bien Villanueva Cosse recurre en la puesta de *Babilonia* a ciertos procedimientos que producen comicidad, propone un mundo dramático en el cual los artificios saineteros son reemplazados por un tinte realista, que debilita la estructura dramática. Hugo Urquijo convierte el grotesco *El organito* en un drama social, al estilo de las obras de Florencio Sánchez. Su fuerte tradición en el manejo de los procedimientos de la puesta realista lo llevan a forzar el texto hacia un mundo de interiorizaciones stanislavskianas que no lo favorecen⁵.

Otro ejemplo interesante al respecto es la puesta de *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella*, en la cual Omar Grasso lee la obra de Daniel Veronese desde el realismo, forzando una tesis social de la que el texto carece: su ambigüedad es anulada por la tesis que plantea de que modo la crueldad es ejercida sobre los seres marginales de la sociedad. Con un elenco, además, de fuerte tradición actoral realista –Chany Mallo, Tony Vilas, María Fiorentino– aun cuando el manifiesto de intención del director es tomar textualidades emergentes, corridas del realismo, la puesta se presenta como una asimilación, una vez más, de esta fuerte tradición de nuestro sistema teatral.

Por último nos parece interesante el caso de *Los siete locos*, adaptación de la novela de Roberto Arlt, dirigida por Rubens Correa y Javier Margulis, y la mirada que sobre este espectáculo plantea Rodríguez (1997: 66):

El mundo arltiano es un cambalache en el cual la locura puede convivir perfectamente con la hipocresía. Este tipo de contradicción

⁵ Compartimos en este sentido las opiniones de Gerardo Fernández (*Clarín*, 29/3/95), quien dice respecto a la puesta de *El organito*: "Y así lo que pudo (debió) ser un espeluznante fresco esperpéntico se convierte apenas en un prolijo y fluido catálogo de miserias y capacidades, cuyo estilo, al no trascender demasiado el realismo, recuerda más al Gorki de *Los bajos fondos* que al Valle Inclán de *Divinas palabras*".

nes ha traído más de un dolor de cabeza a quienes intentaron e intentan rescatar el carácter ejemplar de la obra arltiana, y el binomio Correa-Margulis, indudablemente no ha conseguido escapar del influjo de esta tradición (...) exhibiendo un didactismo y una ingenuidad que los amaneramientos visuales de Margulis no consiguen ocultar.

Creemos que, a partir de los ejemplos mencionados, no es desatinado señalar a hasta qué punto la tradición didáctica del teatro independiente continúa vigente en el teatro dominante de nuestros días. Es interesante analizar por qué esta tradición sigue, aún hoy, ocupando un lugar central en nuestro campo teatral, en tanto es valorada por la crítica y, por el público, que continúa asistiendo a ver este teatro "de calidad".

El punto desde el cual es cuestionado este tipo de teatro, es el de las puestas emergentes. Creemos que algunos de los rasgos que hemos delineado de las puestas realistas, más allá o más acá de su "eficacia", tienen que ver con esta marcación desde las nuevas estéticas. Marcación que se da no sólo a nivel de poéticas sino a nivel de las condiciones de producción, en las cuales los distintos agentes del hecho escénico llevan a cabo su trabajo. Son interesantes al respecto, las palabras de Barts, en la mesa redonda sobre el realismo realizada por *Teatro XXI*, V, nº 8, ("¿Ha muerto el realismo? y todo lo demás").

Un espectáculo que se ensaya dos meses, donde se pone la preeminencia en actores principales y actores secundarios, en la ilustración del texto y la repetición de formas canónicas, no va a aportar nada de lenguaje. (...) Ésa es la realidad de la profesión que vive con la ilusión de creer que vamos a producir un teatro de arte en esas condiciones, en condiciones ideológicamente perversas que se ven en los programas, que se ven en la distribución de la plata. Hay algunos que ganan mucho y otros que ganan poco, hay algunos que saludan mucho y otros que saludan poco... (34)

Más allá los cuestionamientos que se le puedan hacer hoy a la puesta realista, es indudable que, si bien por un lado las poéticas emergentes continúan siendo para un público restringido y de "iniciados", por otro, el teatro dominante sigue "convocando" al gran público del nuestro teatro. Tal vez, como dice Badiou (39):

... el Teatro exige de su Espectador, quien por esto siente rápidamente la dureza de la butaca, que enganche a las lagunas de la interpretación el desarrollo querido de un sentido, y que a su vez sea el intérprete de la interpretación. ¿Quién podría no detestar en ningún caso haber pagado por un placer, y verse obligado a un trabajo?

Lo cierto es que el realismo, con los diversos movimientos e intentos de reacomodamiento que hemos planteado, sigue ocupando un lugar central en nuestro campo teatral. Hemos visto de qué modo diversas textualidades son asimiladas por esta poética cuyo afán didáctico-moralizante parece aún satisfacer los intereses estéticos de la recepción.

Consideramos, finalmente, que el realismo se encuentra en una encrucijada interesante: seguir apostando a un polo predominantemente comunicacional, justificando su dominancia en la recepción a cuyo horizonte de expectativa aún parece responder, o pensarse a sí mismo y tratar de encontrar nuevos caminos que le permitan alejarse de la remanencia estética. Creémos que de esto dependerá su futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, A., 1991. *Rapsodia por el teatro*, Málaga: Agora.
- BARTIS, R., 1998. "Ricardo Bartis: imaginación técnica y voluntad de juego", en *Conjunto*, 111, (octubre-diciembre): 84-89.
- DUBATTI, J., 1997. " 'Esperando a Godot' en el fin de siglo", en *Teatro XXI*, III, nº 4, (marzo-agosto): 43-45.
- MOGLIANI, L., 1999. "Para refrescarnos la memoria: reposiciones nacionales en el Cervantes", en *Teatro XXI*, V, nº 8, (otoño): 59-62.
- PAVIS, P., 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- PELLETTIERI, O., 1995. "La puesta en escena actual en Buenos Aires", en *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*, O.Pellettieri-E.Rovner (eds.), Buenos Aires: Galerna.
- _____, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- RODRÍGUEZ, M., 1997. "Docencia y ornato. Los estilos en *Los siete locos* de Margulis y Correa", en *Teatro XXI*, III, nº 5 (primavera): 64-66.
- _____, 1998. " 'Cocinando con Elisa', de Lucía Laragione: realismo y extranjería", en *Teatro XXI*, IV, nº 6 (marzo/agosto): 41-43.
- _____, 1999. " 'Locos de verano'. Los inciertos rumbos del teatro dominante"y "El teatro San Martín (1989-1999) ¿Una década circular y un teatro domesticado?", en *Teatro XXI*, V, nº 9 (primavera): 42-44 y 22-27.

SIKORA, M., "1997. La aparente homogeneidad de la dramaturgia emergente", en *Teatro XXI*, III, nº 5 (primavera): 61-63.

TOURAINÉ, A., 1994. *Crítica de la modernidad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.