

El ingreso del absurdo teatral al campo cultural rioplatense a través de tres revistas dirigidas por Abelardo Castillo

LUCAS RIMOLDI
CONICET

Abstract

Since the late 1950s, the Argentine writer Abelardo Castillo published the cultural magazines *El Grillo de Papel* (1959-1960), *El Escarabajo de Oro* (1961-1974) and *El Ornitorrinco* (1977-1986). Under Sartre's notorious influence, their pages framed the theater in philosophical, sociological, and political discussions. This study of critical reception shows different ways in which these publications intervened accompanying the irruption of European absurdity in the Río de la Plata cultural field: from the beginning in the transdisciplinary and experimental *El Grillo ...*, to the interest in avant-garde expressions and the problems they present in the face of the models of traditional representation, deployed in *El Escarabajo ...*. This trail inscribes traces of a genealogy of the independent theater, as well as episodes of the debate on the social function of theater.

Key words: cultural magazines- absurdism- Río de la Plata cultural field- critical reception

Resumen

Desde fines de los años 50 el escritor argentino Abelardo Castillo editó las revistas culturales *El Grillo de Papel* (1959-1960), *El Escarabajo de Oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco* (1977-1986). Bajo el notorio influjo de Sartre, sus páginas enmarcaron al teatro en discusiones de corte filosófico, sociológico y político. Este estudio de recepción crítica muestra diferentes maneras en que estas publicaciones intervinieron acompañando la irrupción del absurdismo europeo en el campo cultural rioplatense: del comienzo en la transdisciplinaria y experimental *El Grillo...*, hasta el interés por las expresiones vanguardistas y los problemas que presentaron frente a modelos de representación tradicionales, desplegado en *El Escarabajo...*. Este recorrido inscribe trazos de una genealogía del teatro independiente, así como episodios del debate sobre la función social del teatro.

Palabras clave: revistas culturales- absurdo- campo cultural rioplatense- recepción crítica

Situados hoy en el contexto de lo que Han considera el giro digital, la imagen positiva de países como Argentina, abatidos de manera cíclica por las crisis financieras radica, especialmente, en su vitalidad cultural (Han 2014:61, 95-113). Esto se explica por el hecho de que diversos sectores de nuestra sociedad entienden la cultura como un espacio de resistencia, pero, también, por los resabios de la heredada tradición nacional en educación y arte: es innegable que el trabajo sostenido de varias generaciones previas ha sido simiente de lo que hoy florece en nuestra escena. Los sesenta fueron años de efervescencia y renovación artística en Occidente, y esa primavera generalizada también dio sus frutos en Sudamérica (Huysen 2006:245-305; Mirza 2001:41). Una serie de revistas culturales de incidencia en esos años sirvió de caja de resonancia local para dicha ebullición: *El Grillo de Papel* (1959-1960), *El Escarabajo de Oro* (1961-1974) y

El Ornitorrinco (1977-1986), dirigidas por el escritor Abelardo Castillo, y regidas por un espíritu de formación, de superación a través del saber y de reflexión en torno de la idea de desarrollo nacional.¹

Publicaciones de cultura en sentido amplio, estas revistas estuvieron consagradas a la difusión de fenómenos de todas las disciplinas artísticas, con predominio de la literatura; a la transmisión y discusión de ideas de los más destacados pensadores de su momento a nivel mundial, y de los problemas socioculturales de Argentina inscriptos en dicho concierto. En sus páginas se analizó la especificidad del teatro desde miradas estéticas, filosóficas y sociológicas.

El espacio dedicado a las artes escénicas se utilizó tanto para difundir en Argentina a importantes autores extranjeros, como para publicitar a los protagonistas del teatro independiente local y promocionar a escritores noveles; para debatir cuestiones estéticas relativas a las nuevas expresiones y los desafíos que presentaban frente a modelos de representación tradicionales; y para discutir la función social del teatro. Todo ello, con un espíritu crítico despierto y poco solemne, de búsqueda de la sorpresa y la atención del lector y de cambio permanente a lo largo de la historia de las tres publicaciones, con predominio de estos rasgos en *GP* y *EO*, las más transdisciplinarias. En noviembre de 1977 aparece *El Ornitorrinco. Revista de literatura* que, como indica su título, es ya más restrictiva; sus avisos publicitarios, con menos presencia de editoriales y más de marcas como Coca-Cola o Levi's, muestran otra relación con el *establishment*.

El primer número de *GP* de octubre de 1959 preanunció con sus eclécticos contenidos lo que ella y sus sucesoras incluirían en el área teatral: textos dramáticos, reseñas y críticas, entrevistas y encuestas, noticias y reseñas bibliográficas. En esta sección, tanto Castillo como sus colaboradores publicaron trabajos breves, realizados desde enfoques metodológicos y posturas diversos. Sin embargo, se destaca un común interés por observar en los textos la ideología autoral, así como una omnipresente inquietud –compartida con los artistas– por encontrar y definir un arte que refleje la problemática social y permita reflexionar sobre ella con afán superador. La política editorial apuntó a las realidades de América pero no excluyó la avidez de intentar una recepción sincrónica de los sucesos teatrales europeos. Tan es así que en la primera entrega se publicó "Teatro polaco", texto firmado por el director del Teatro Nacional Polaco de Varsovia en el que planteaba su visión vanguardista a la vez que sus intenciones de popularizar la escena y hacer de ella un uso pedagógico, en búsqueda de "...un teatro verdaderamente artístico y creador que contribuya a la educación del hombre nuevo." (*GP* 1,1:8). Tales ideologemas regirán permanentemente las revistas dirigidas por Castillo. En su número cuatro de 1960 se declara inaugurada la sección teatral, con la explícita intención de centrar la atención en la escena independiente. En ese espacio aparecen los nombres que configuraban el campo teatral de la época, y cuya gravitación puede registrarse aún en el presente. Por

¹ En lo que sigue, las revistas se citan como *GP*, *EO* y *O* respectivamente.

ejemplo, con motivo del comentario de una puesta en escena de *Cándida* de Bernard Shaw, se evalúa el trabajo de Hedy Crilla, Carlos Gandolfo, Augusto Fernández y Agustín Alezzo (*GP* 2,4:10-11).

La calidad editorial de la sucesora de *El Grillo...*, *El Escarabajo de Oro*, puede calibrarse si mencionamos que entre sus colaboradores estables contó con Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Juan Goytisolo; otro indicador es la publicación en sus páginas de inéditos de Franz Kafka y Samuel Beckett. En *EO* la crítica de espectáculos fue cuantiosa y de buen nivel. Junto con las entrevistas, constituyó el grueso de la sección, mientras que las noticias bibliográficas y la recensión de textos dramáticos y críticos constituyeron otras formas de abordaje y de difusión de lo teatral.

Ya en su primer número, de 1961, en *EO* se reseñan obras de la vanguardia europea, como en el texto titulado "El matrimonio del Sr. Mississippi, teatro de Fiedrich Dürrenmatt", con motivo de la edición de la Compañía General Fabril Editora (*EO* 1,1:25).² En el segundo número y en la misma línea encontramos la nota "*Teatro completo (Tomo I)* y *El rinoceronte* de Ionesco, de Ed. Losada" (*EO* 1,2:36). A propósito de estas ediciones, el crítico Arnoldo Liberman, bajo el pseudónimo Rosa Axel, traza una acertada caracterización general de la dramaturgia de Eugène Ionesco, en sintonía con un andamiaje teórico y crítico sobre este tipo de teatro aún no consolidado. En efecto, si Ionesco irrumpe en 1951 con *La cantante calva*, es diez años después (el mismo año en que Liberman firma su nota en *EO*) que Esslin publica su estudio hoy clásico *El teatro del absurdo*, que le daría nombre a esta expresión de la segunda vanguardia; dada esta sincronía, cabe dudar de que el comentarista tuviese acceso al trabajo de Esslin. Liberman se preguntaba si aquellos experimentos perdurarían: hoy Ionesco es un clásico del siglo XX que ha generado una gran productividad tras de sí; baste pensar, ciñéndonos al teatro rioplatense, en dramaturgos como Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Javier Daulte y Rafael Spregelburd, Graña o de La Peña. *EO* va a prestarle una considerable atención al autor de *La lección*.³ En su siguiente entrega aparece "Reportaje a Eugenio Ionesco", breve "falsa entrevista" de una página, con toda la apariencia de ser un reportaje formulado y contestado por Ionesco mismo, con las notas de humor y los gestos autorreferenciales propios del escritor de origen rumano. En ella el dramaturgo se define como un autor de vanguardia, remite este término a su etimología militar, y traza algunos esbozos teóricos sobre el carácter fugaz de esta poética y su relación con un arte popular (*EO* 1,3:23). Esta expresión personal de su programa contribuye al proceso de creación de una comunidad receptora de nuevas tendencias teatrales, tanto como de ampliación del horizonte de sentido general de los lectores que accedían a la revista a principios de los años sesenta. En este sentido cabe mencionar que el

² Posteriormente, la revista publicará un texto dramático del autor bajo el título "Diálogo nocturno con un nombre abyecto de Fiedrich Dürrenmatt" (*EO* 3,15:16).

³ Ionesco integró el jurado del Premio Internacional de Autores Dramáticos Latinoamericanos Contemporáneos del Instituto Internacional del Teatro, UNESCO, el cual premió a Abelardo Castillo por su pieza *Israfel* en 1963.

trabajo de Liberman se sumó al de otros agentes del campo intelectual, como Francisco Javier, quien en 1955 y 1956 publicó sendas entregas de "Apuntes sobre tres dramaturgos de vanguardia. Samuel Beckett, Arturo Adamov y Eugenio Ionesco" en los números 13 y 16 de la revista *Talía*.

¿Cuál era el contexto espectacular al que remiten las intervenciones de Liberman y de Javier? Comencemos mencionando un número de *GP* de 1960 en el que el crítico Horacio Salas San Miguel menciona la escenificación de *Esperando a Godot* del elenco de la Facultad de Arquitectura, dirigida por Jorge Petraglia (*GP* 2,5:22-23). Dicha puesta en escena de 1956 -cuyo equipo la repuso seis veces hasta 1975- ha sido considerada la punta de lanza del arribo de la neovanguardia al teatro porteño, y constituye además el primer estreno de una pieza beckettiana en Sudamérica: Mirza menciona para Uruguay un primer montaje con *Esperando a Godot* en 1961, y en el año siguiente sendas representaciones de *La última cinta* y *Fin de partida*. En ese país el estreno de *Los días felices* corresponde a 1963, año en que nacía el colectivo Teatro Uno, dedicado a Beckett, Ionesco, Pinter y Genet (Mirza 2001:54). Entonces, Beckett acababa de compartir con Jorge Luis Borges el Premio Internacional de los Editores, conocido como Formentor, precisamente en mayo de 1961. Por lo que cuando en Buenos Aires se produjo un nuevo montaje de *Esperando a Godot*, en 1979 en el Teatro General San Martín, el teatro oficial más importante del país (repuesto en 1983 dando un total de nueve subidas a escena de la obra), la universalización de la dramaturgia absurdista y su similar incorporación, sincrónica, a sistemas teatrales dispares, eran ya un hecho. La fortuna de Ionesco lo confirma, *La lección* se estrenó con gran éxito de público en 1957 en una sala de la avenida Corrientes, en 1963 *Rinocerontes* llegaba al Teatro General San Martín, espacio de consagración que posteriormente acogió en 1965 una versión de *El rey se muere* y en 1973 otra de *Las sillas*, en ambos casos a cargo de elencos internacionales.

Indudablemente Samuel Beckett fue una figura que captó la atención de *EO*, medio que colaborará con su ingreso y difusión en el campo teatral rioplatense. En su nota citada, Liberman lo había comparado acertadamente con Ionesco por su común carácter vanguardista, culminando su nota con una apreciación de gusto personal, al afirmar que lo seduce más Ionesco y que Beckett le parece desordenado, otra evidencia del escaso conocimiento que había de esta poética en los tempranos 60. Con la comparación Liberman toma, como ya señalamos, una postura afín a la de Esslin, y la de Wellwarth (1964). Siendo el segundo tributario del primero, ambos ensayistas ubican a estos dramaturgos en el centro del movimiento que consideran renovador del teatro del siglo XX, y marcan, fundamentalmente, su común ruptura con las matrices del teatro burgués y realista:

El desafío de entender lo que parece una acción sin sentido, el reconocimiento de que el mundo moderno ha perdido su principio unificador, es el origen de la cualidad estremecedora del Teatro del Absurdo... la tensión dramática producida por este tipo de obras difiere fundamentalmente del suspense creado en un teatro que busca

principalmente la revelación de personajes objetivos a través del desenvolvimiento de una trama narrativa, rechazando la idea de que el carácter esté basado en una esencia inmutable... (Esslin 1964:314-315).

Destacamos al respecto un artículo seminal en el historial de estas publicaciones periódicas, "La vanguardia diez años después", firmado por Ángel Rama en el número seis de abril de 1962. Allí el crítico se ocupa de Ionesco y Beckett, sumándoles a Adamov, y en segundo plano, a Schehadé, Vian, Tardieu y Genet, todos negadores del teatro realista y también incluidos en los estudios de Esslin y Wellwarth. A diferencia de Liberman, valora especialmente la poética del irlandés como el mejor exponente del absurdo.

Rama los considera la escuela dramática más importante de la época y la denomina "vanguardista escuela dramática de París" o "escuela de París" (recordemos que a pesar de ser Beckett irlandés, desde su juventud se estableció en la capital francesa, en un proceso de migración geográfico-lingüística similar al de Ionesco y otros de estos autores), términos que —a diferencia del propuesto por Esslin— no lograron imponerse en el coloquio crítico. Postula el surgimiento de Ionesco y Beckett como una contrapropuesta a las poéticas de Camus y Sartre, para quienes el teatro, según Rama, es una manera pragmática de actuar sobre el mundo y de conocer la realidad:

La aparición de Ionesco, Beckett, Adamov, corresponde a la década del 50', como réplica incisiva al arte inmediato, el de Sartre y Camus, y puede y debe vincularse, políticamente, con la frustración de las grandes esperanzas sociales generadas durante la resistencia, y con el espíritu disgregador de la 'guerra fría' en la era staliniana... El interés por el contorno real y por el mundo histórico en que se vive parece pesar grandemente en los vanguardistas, en la misma medida en que toman contacto con el público, más amplio, y registran la renovada orientación espiritual de la época. Porque si fueron auténticos al testimoniar el desastre, lo son también ahora al atisbar su superación (*EO* 3,6:17).

Esslin contextualiza de una manera similar el surgimiento del absurdo al decir que "... una convención de esta especie es reflejo de las transformaciones sufridas por la ciencia, la psicología y la filosofía en el último medio siglo." (Esslin 1964:7). Asimismo señala la distancia con Sartre: "El ensayo de Doubrovsky se basa en la suposición de que Ionesco escenifica la psicología sartriana, y parodia el psicoanálisis freudiano. Es posible, sin embargo, que Ionesco esté parodiando a ambos, Sartre y Freud." (Esslin 1964:122).

En relación con este antagonismo, *EO* destacó a Jean-Paul Sartre en su sección teatro, y más allá lo reconoció y señaló como intelectual modélico en virtud de su postura político- ideológica. En particular porque Sartre buscó mostrar una realidad, postular una tesis, y provocar una toma de conciencia en un número amplio y diverso de receptores. Estas operaciones consustanciales a la línea editorial de las revistas pueden observarse con claridad en una reseña del número tres, escrita por Liberman y referida al estreno parisino de *Los secuestrados de Altona* (pieza que por esos años aglutinó el debate sobre teatro e ideología) y su recepción crítica, en la que las opiniones sobre Sartre rozan la adulación (*EO*

1,3:30). Debemos retrotraernos a la primera revista, *GP*, y su número cuatro de 1960, donde en un reportaje a Sartre centrado específicamente en el fenómeno del teatro y en sus ideas sobre el trabajo del actor, el intelectual reflexionaba autocríticamente sobre ciertas piezas suyas tautológicas, como *Muertos sin sepultura* (*GP* 2,4:4). En el filo del cambio de década, el último número de *GP* reprodujo en noviembre del mismo año un pasaje de esa obra y lo acompañó de un paratexto que destaca la lucidez y capacidad sociológica de Sartre, así como su carácter de figura faro (*GP* 2,6:29).

Subrayemos entonces que, contrariamente a lo que podría inferirse de una contrastación apresurada con la dramaturgia sartreana, Esslin, Wellwarth y Rama no ven en el absurdo un teatro anti- ideológico, sino uno que expresa la condición humana sujeta a leyes cósmicas inaccesibles (de allí el carácter de protesta que destaca Wellwarth en el título de su ensayo), pero también supeditada al (des) orden social. En particular Wellwarth y Rama destacan la vinculación del absurdo con el contexto histórico en el que surge, vínculo que a través de su refuncionalización mediante recursos intertextuales, paródicos, va a producir en la dramaturgia rioplatense variantes genéricas propias (Mirza 2001:56 y 65-66). Según Woodyard la primera obra de Gambaro hunde sus raíces en el existencialismo y en Ionesco (Woodyard 1969:188). Así, el absurdo neovanguardista argentino, con piezas inaugurales como *Los siameses* o

El campo, perderá opacidad y funcionará posteriormente bajo regímenes represores como los instalados en el Cono Sur en los setenta, a modo de caricatura de los mecanismos de poder y como denuncia política (Pellettieri 1997:157 y ss.). La afiliación al pensamiento sartreano de un sector importante del campo intelectual de la época se condensó en la trayectoria de estas tres revistas en una sostenida discusión de las nociones de compromiso, denuncia y realismo teatral. Lo cierto es que a principios de los sesenta no son pocos los agentes del campo asociados a la izquierda que rechazan la vanguardia europea por considerarla ajena a nuestras realidades, y a una renovación teatral que según ellos debía ayudar a descolonizar la sociedad. Una encuesta colectiva del año 1963, "Interrogatorio al teatro argentino", expone esta postura en los dichos de Roberto Durán:

Subdesarrollo en las pobres cabecitas de aquellos que en el rincón más remoto de nuestras más miserables provincias se reúnen para discutir a los autores de vanguardia europeos, que Buenos Aires le ha arrojado, y miran con desprecio al pobre chango o al dopado y mamado coya que tienen a un metro... (EO 4,21:21).

En *GP* encontramos antecedentes de esta polémica. Prácticamente en la página de clausura del ciclo de esta revista, la "Encuesta sobre nuestro teatro y el pueblo" reproduce opiniones de Héctor Alterio, adscripto a línea sartreana en ese entonces, sobre la función socialmente orientadora del teatro y la necesidad de formas dramáticas claras y accesibles. Onofre Lovero se hace eco de estas ideas y sugiere a los directores hacer del teatro un entretenimiento no demasiado sutil, así como una expresión que refleje la realidad cotidiana. Inés Ledesma va a contradecir

ambas recetas, señalando que si la gente no puede acercarse a los espectáculos que consume la intelectualidad –preocupación característica del teatro independiente argentino desde sus orígenes en los años 30- esto se debe a los presupuestos magros para educación: “Hablar de problemas de repertorio, costo de entradas, carencia de salas, desinterés del público o desinterés de empresarios es hablar de los efectos y no de las causas” (GP 2,6:43).⁴

Su carácter vanguardista y experimental hizo que las tres revistas carecieran de previsibilidad y de un orden rígido; en la línea ideológica su organicidad fue mayor, sin embargo esto no impidió una genuina heterogeneidad de opiniones. Como modalización del debate, una tercera entrega del “Interrogatorio al teatro argentino” retomó la cuestión vanguardia/compromiso, en este caso con opiniones de Pablo Palant, primer traductor de Beckett al castellano con *Esperando a Godot*, e implícitamente favorable a la vanguardia (EO 6,26-27:19).

La recepción crítica de la irrupción del absurdo europeo en nuestra escena cobró en estas revistas diversas formas. En otro rubro y fiel a su espíritu divertido y festivo, *EO*, en una sección humorística denominada “Sine aconseja como leer a...”, hizo una presentación gráfica del irlandés. Constó de una caricatura de un hombre desaliñado leyendo dentro de un tacho de basura, con un letrero que reza BECKETT debajo (EO 1,3:9). Desde lo visual aludía a los vagabundos que pueblan su obra, a los personajes metidos en cubos de basura de *Fin de partida* y al minimalismo de una poética del despojo y los fragmentos.

Otro importantísimo gesto de *EO* fue la publicación en su número aniversario 1959- 1966, en carácter de inédita, de *Play*, pieza en un acto escrita por Beckett en inglés en 1963, estrenada en alemán y traducida por el mismo autor al francés. La revista la da a conocer como *La Partida* (tal vez por un efecto de eco con la pieza de 1954) y también la acompaña de un dibujo (EO 6,28:63-65 y 68).

En el número siguiente –de lujo, si observamos que además incluye el cuento “Una hermosa mañana para el pez plátano” de J. D. Salinger, una entrevista a T. S. Eliot y reseñas sobre Simone de Beauvoir- continúa la difusión del Premio Nobel de 1969, dando a conocer su faceta lírica. “Beckett inédito. 4 poemas” se titula una página que presenta una fotografía –otra manera muy importante de introducirlo- y un breve paratexto bio-bibliográfico con mención de su novelística, zona de su obra menos conocida y leída que su dramaturgia. El diagrama de la página es el siguiente: la foto en el cuarto superior izquierdo, a su derecha el nombre del escritor, y debajo del nombre un recuadro con su biografía. En la mitad inferior de la página el título y ubicados en los ángulos los poemas, cuya traducción firma Julio Campal. Las palabras que acompañan los poemas yerran, sin embargo, su función orientativa, pues afirman generalidades que poco

⁴ Esta preocupación ha salido del núcleo de la representación social del teatro independiente al menos para los sectores con mayor protagonismo en la reticulación del campo en las dos últimas décadas. Este subcampo se ha orientado a profundizar su autonomía en abandono de toda intención pedagógica y moral: su compromiso es el de darle un tratamiento lúdico a las formas teatrales.

se ajustan al universo beckettiano: "... la utilización casi mágica que hace del lenguaje, su capacidad para crear ambientes..." (EO 6,29:19).

Suerte disímil corrieron otras expresiones de la neovanguardia en el interés de los colaboradores de la revista. *EO* le otorgó un espacio ínfimo al *happening*, que hacía furor en aquellos años a nivel mundial, y cuyo epicentro argentino fue el recordado Instituto Di Tella. Si bien este hecho pudiera no llamar la atención por la orientación política de la revista y su premisa de destacar formas teatrales que reflejen la realidad social, sí lo hace por su proclamado carácter despierto y pluralista. Solamente encontramos un breve comentario de un *happening* (EO 31-32:18) así como una también cortísima evaluación sobre el teatro desarrollado en el Di Tella -particularmente el *happening* "Tiempo de fregar"-, ocasionalmente mencionado en un artículo de opinión publicado a un año del cierre del Instituto, por lo que es evidente que no había intención de publicitar ni difundir este tipo de actividades (EO 43).

Por sus funciones mostrativa, difusora y evaluativa, la crítica periodística resulta fundamental dentro del subsistema teatral de los distintos campos culturales, pues ayuda entre otras cosas a establecer puentes estéticos e intelectuales entre diversos centros y periferias. De ahí el interés que reviste recuperar un espesor documental atinente a esta clase de publicaciones cuando se analiza el arribo de la neovanguardia a nuestro medio. Este corpus permite hoy recordar una coyuntura en la que los agentes más avanzados del campo se enfrentaron no sólo a la disparidad de formaciones y gustos, sino a firmes resistencias y prejuicios de algunos colegas con quienes compartían proyectos y órganos de publicación.

Interesa entonces rescatar la diversidad desde la que *GP* y *EO* especialmente, recibieron al absurdismo. Al igual que las puestas en escena, y por la relevancia que conocieron en su día, constituyeron un importante y ajustado vehículo para la presentación de autores que polinizaron y sedimentaron en nuestro medio también desde sus páginas. Jugando con espontaneidad, pero también ejerciendo su filo, en la intersección de tradición, canon, corpus y novedad, las tres revistas seleccionaron y legitimaron. Como de una miniatura, de ellas emerge hoy la melodía de aquella época.

Finalmente tomamos prestadas palabras de Virginia Woolf cuando se pregunta cómo irrumpe un contemporáneo, para concluir que la revista, como el premio, el anuario, la antología, "Revisa el horizonte; mira el pasado en relación al futuro; y así prepara el camino para las obras maestras que vendrán." (Woolf 1942:305; traducción personal).

Bibliografía

- Becker, Howard (2008), *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, Pierre (1971), "Campo intelectual y proyecto creador", en Pouillon, Jean et al. (eds.) *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, 135-182.

- Casanova, Pascale (2002), "Del comparatismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales", *Antrophos* 196:61-70.
- (2007), "The Ibsen Battle: A Comparative Analysis of the Introduction of Henrik Ibsen in France, England and Ireland", en Christophe Charle, Julien Vincent y Jay Winter (eds.), *Anglo-French Attitudes: Comparisons and Transfers between English and French Intellectuals since the Eighteenth Century*, Manchester: Manchester University Press, 214-32.
- Esslin, Martin (1966), *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix Barral.
- Han, Byung-Chul (2014), *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.
- Huysen, Andreas (2006), *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mirza, Roger (2001), "Modernización y politización del sistema teatral uruguayo de los sesenta", *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano. Boletín del Instituto del Arte Argentino y Latinoamericano*, 3(3):33-68.
- Pellettieri, Osvaldo (1997), "El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia", en *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna, 168-172.
- (1992), "Función de la crítica periodística en el teatro latinoamericano", en Roster, Peter y Mario Rojas (eds.), *De la colonia a la posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro*. Buenos Aires, Galerna.
- Rocca, Pablo (2004), "Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33:177-241.
- Trastoy, Beatriz (2002), "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", en Gramuglio, María Teresa (dir.), *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 477-494.
- Wellwarth, George (1966), *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Barcelona: Lumen.
- Woodyard, George (1969), "The Theatre of the Absurd in Spanish America", *Comparative Drama*, 3(3):183-92.
- Wolf, Virginia (1942), "How It Strikes a Contemporary", en *The Common Reader*, Londres: Hogarth Press, 292-305.