

PARA UNA CARTOGRAFÍA TEATRAL DEL EXILIO

Nidia Burgos
Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina

*La multiplicación de los mapas podría renovar o reorientar
nuestra representación literaria [teatral] del universo.*

José Lambert, 1991: 67
citado por Dubatti, 2009: 52

RESUMEN: A partir de la perspectiva del Teatro Comparado, se analiza el problema del exilio en el teatro argentino. Siguiendo parámetros de Cartografía Teatral, territorialidad y tránsitos, desplazamientos geográficos voluntarios (giras, invitaciones) o forzados (exilio), se considera la producción de Arístides Vargas, Eduardo Pavlovsky, el Grupo Libre Teatro Libre de Córdoba, Coral y Dardo Aguirre de Bahía Blanca, entre otros. Finalmente, se propone un conjunto de mapas para una cartografía del exilio generado durante los años de la Pre-dictadura (1973-1975) y de la Dictadura (1976-1983): mapas de localización y distribución, de circulación, de irradiación, de sincronía, de concentración, cualitativos y cuantitativos.

PALABRAS CLAVE: Teatro Comparado, Cartografía Teatral, exilio, pre-dictadura, dictadura

ABSTRACT: From the perspective of Comparative Theater, this paper examines the problem of exile in Argentine theater. Following parameters of Theater Cartography, territoriality and transits, geographical shifts volunteers (tours, invitations) or forced (exile), is considered the production of Aristides Vargas, Eduardo Pavlovsky, Libre Teatro Libre de Córdoba, Coral y Dardo Aguirre de Bahía Blanca, among others. This paper proposes a set of maps for mapping the exile generated during the years of the Pre-dictatorship (1873-1975) and the Dictatorship (1976-1983): location maps and maps of distribution, circulation, irradiation, sync, concentration, qualitative and quantitative.

KEY WORDS: Comparative Theater, Theater Cartography, exile, Pre-dictatorship, Dictatorship

Los estudios de Teatro Comparado han realizado un gran aporte a la Historia en general y a la Historia del Teatro en particular, y en virtud de que el teatro de los países de América Latina se ha visto afectado por el exilio, pues la temática y el hecho del exilio son relevantes en la dramaturgia latinoamericana, consideramos que a través de un área en particular del Teatro Comparado: la Cartografía Teatral, podemos llegar a trazar un verdadero mapa del exilio latinoamericano en general y argentino en particular, en cuanto ésta responde a preguntas que el investigador se hace en términos territoriales, por ejemplo —entre otras— las relaciones entre teatro y viaje: desplazamientos geográficos voluntarios (giras, invitaciones) o involuntarios (exilio).

Beatriz Rizk que ha estudiado especialmente la diáspora y el exilio del siglo XX en América Latina y sus modos de representación tanto en textos dramáticos como espectaculares, insertándolos en sus contextos históricos, ideológicos y culturales, ha seguido el recorrido de numerosos artistas: de Brasil, Martínez Correa que se fue a Portugal, Augusto Boal que en 1971, después de estar preso y ser torturado partió a la Argentina; en 1973 siguió al Perú, en 1974 a Ecuador y luego a Portugal. En 1978 se estableció en París, hasta que volvieron a admitir a los exiliados en su país adonde regresó en 1980, donde murió en Río de Janeiro el 2 de mayo de 2009, en la misma fecha —12 años después— que su amigo Paulo Freire, también exiliado político.

De Chile, el grupo Teatro del Ángel se fue a establecer a Venezuela, el Teatro Aleph con Oscar Castro se fue París, Alberto Kurapel se radicó en Montreal donde fundó la Compañía de Artes del Exilio, Ariel Dorfman se trasladó a EEUU y Jorge Díaz a España.

De Uruguay el grupo El Galpón se fue a México donde permaneció hasta 1985 en que regresó a Montevideo; Blas Braidot sin embargo, se quedó en el país azteca.

De Argentina, Aristides Vargas (nació en Córdoba pero creció en Mendoza) se radicó en Ecuador, donde creó y dirigió el Grupo Malayerba. Vargas ha creado una de las obras más interesantes sobre este tema: *Nuestra Señora de las Nubes (segundo ejercicio sobre el exilio)*, de 1998, que alude a un pueblecito donde tienen cabida todos los exiliados desde los que salieron por razones políticas, hasta los que huyen de la pobreza y aún los que se fugan por pillos. Hay un pasaje revelador que vale la pena repasar:

- BRUNA. ¿A usted por qué lo expulsaron de su país?
 OSCAR. A mí no me expulsaron.
 BRUNA. ¿Ah, no?
 OSCAR. No, a mí me mataron.
 BRUNA. ¿la policía?
 OSCAR. No, los vecinos.
 BRUNA. ¿con un cuchillo?
 OSCAR. No, con el silencio. Verá mis vecinos... gente comedida: me hacía falta aceite, ellos me lo prestaban. Ellos no sabían que eran asesinos, por eso se comportaban como vecinos, lo supieron el día que me llevaron preso porque no dijeron nada; trataron de olvidar lo que habían visto y yo caí fulminado por el olvido, la desidia y el miedo, en el mismo instante en que ellos cerraban sus ventanas. (Vargas, 2006: 19)

A Eduardo Pavlosvsky, en marzo de 1978, un comando paramilitar intentó secuestrarlo y debió exiliarse en España durante dos años. Regresó al país dejando en su obra una señalada reflexión sobre los meollos de los comportamientos sádicos, tal el caso de *Potestad* de 1985. Sólo alguien con una trayectoria ideológica insobornable como la que ostenta Pavlosvsky puede instalar en una

sociedad lacerada como la nuestra, un tema aparentemente impensable: la ternura del torturador. Lo que maravilla es cómo sus convicciones ideológicas no obstruyen su análisis en un maniqueísmo tranquilizador, convirtiendo al opresor en el *malo absoluto*, sino que, por el contrario, ilumina casi despiadadamente el comportamiento de victimarios y de víctimas y también como pocas veces se ha hecho, de un victimario colectivo que también es juzgado.

Las vivencias del biculturalismo, de la aculturación, de la emigración forzada y la experiencia interior del exilio han sumido a muchos en contradicciones profundas —y muchas veces irremediables— que les marcarán aún cuando regresen a sus países de origen. Juan Gelman, que ha cantado a su terrible país de origen, la Argentina, como un enamorado a la cruel amada esquiva, lo describe con exacta inclemencia en *El expulsado*:

me echaron de palacio
no me importó
me desterraron de mi tierra
caminé por la tierra
me deportaron de mi lengua
ella me acompañó
me apartaste de vos
y se me apagan los huesos
me abrasan llamas vivas
estoy expulsado de mí.

Y en otra, suplica extraviado:

ayúdame a juntar todas mis almas
no me dejés de vos
país
paisame (Cita XLII, 1994:300).

Los integrantes de Libre Teatro Libre de Córdoba salieron del país a mediados de los 70, dispersándose por América y Europa donde crearon Teatro delle Radici.

Si miro mi propia ciudad, Bahía Blanca, aquí en 1969 se creó un grupo en la vecina localidad de Punta Alta, en el seno de la Alianza Francesa. Se inició con los actores Ana Casteing, Coral y Dardo Aguirre, Juan Carlos Torresi, Julio Teves, Mónica Morán y Aníbal García (que luego se quedaría en Caracas). El grupo pronto cobró fama y se radicó en Bahía Blanca denominándose entonces Grupo de Teatro Alianza. Tuvo una trayectoria continuada de trece años que se desarticuló por las amenazas de la Triple A y el secuestro y muerte de Mónica Morán, el 25 de junio de 1976. Se formaron en la mística del teatro independiente. Los dirigieron sucesivamente Hebel Sacomani, Oscar Sobreiro, Renzo Casali y Dardo y/o Coral Aguirre. En 1974 hicieron su puesta más emblemática: *Puerto Whitte 1907. Historia de una pueblada*, una creación colectiva del Grupo, fruto de una investigación histórica sugerida por David Viñas: la huelga de estibadores de Puerto Whitte en 1907 que culminó con una huelga general en todo el país. Empezaron las amenazas de las Tres A, que aparecían pegadas sobre los carteles de la obra, y en 1975 el Grupo Alianza se fue de gira latinoamericana. Así, *Historia de una pueblada* fue vista y tuvo mucho reconocimiento en Colombia y Venezuela. Al regreso, Juan Carlos Torresi murió de cáncer y cayeron presos Coral y Dardo Aguirre y el dramaturgo y escritor Enrique Pupko. Al salir de prisión Dardo y Coral se fueron a México. En 1978 volvieron y pusieron *Silencio, Hospital* de Coral Aguirre, donde bajo la dirección de Dardo se recreaba la muerte de Juan Carlos

Torresi y el clima opresivo de la época. Después se fueron otra vez de la ciudad con rumbo a Turín, Italia. Recién en 1981 reiniciarían la actuación en Bahía Blanca bajo la dirección de Dardo y Coral Aguirre y eventualmente la de Néstor Castelnuovo. En 1983, con el regreso de la democracia, Dardo fue designado director del Teatro Municipal y ahí realizaron un trabajo formidable de organización del campo teatral: con el Teatrzo de 1985, una Muestra de Teatro Joven ese mismo año y culminaron la gestión con la organización del Primer Encuentro de Teatro Antropológico, que contó con la asistencia de Eugenio Barba, el Odín y todas sus «islas flotantes». Terminado el mandato, partieron definitivamente a México.

El caso del exilio cubano, que ya lleva más de cuarenta años, ha sido otra fuente de obras y confrontaciones que comenzaron a repercutir en la isla hacia los años 80. De hecho, como en el caso chicano-mexicano-americano, la mayor parte de las obras producidas por los exiliados está construida alrededor de este tema. Entre los cubanos más conocidos Jorge Triana y Eduardo Manet trabajan en París; Matías Montes Huidobro, Julio Matas, Leopoldo Hernández y Pedro Monge-Rafuls y Víctor Varela escriben en EE.UU.

Los conflictos políticos, aunados a la inseguridad económica, han sido sin duda algunos de los motivos fundamentales de la emigración de muchos pueblos. Uno de los más afectados del continente ha sido Haití, donde muchos de sus ciudadanos han cruzado y siguen todavía cruzando la frontera hacia la República Dominicana por tierra y otros por mar, directamente a EEUU, a los que se agrega entonces el problema étnico. Por ello es importante para los autores encontrar un lenguaje teatral propio que dé cuenta del racismo y la discriminación.

Tenemos el caso de Chiapas que en 1824 se separa de Guatemala y se anexa a México, y la discriminación entre ambos pueblos se convirtió desde entonces en una constante. El dramaturgo mexicano Carlos Olmos, nacido en Chiapas, pinta esta problemática en *Atardecer en el trópico* de 1997.

Volviendo al movimiento de gentes en el Caribe, vemos que de la misma forma que el haitiano ocupa oficios que, por supuestamente denigrantes, desprecian los dominicanos, éstos a su vez salen de su patria hacia el Norte, hacia los EE.UU. o como los ecuatorianos a España, buscando mejores oportunidades de trabajo. Y esto sin contar que cientos de portorriqueños, como en el caso cubano, mueren cada año al tratar de atravesar el Canal de la Mona en las yolas, esas precarias embarcaciones repletas de desesperados. Sobre esta diáspora ya se ha reunido un corpus importante de obras como *Indocumentados... El otro merengue*, de 1991, o *¿Puertorriqueños?* (1998, publicada en 2001) del dramaturgo portorriqueño José Luis Ramos Escobar o la desgarradora obra del *newyorican*¹, José Rivera: *Clouds Tectonic (Entre nubes)* que describe la vida del emigrante puertorriqueño y sus descendientes en los Estados Unidos.

En un gran intento por restaurar la *memoria rota*, por sanar fracturas de la memoria nacional es que los teatristas puertorriqueños, dramaturgos o grupos isleños emigrados, producen discursos teatrales coincidentes, que suenan con gran sintonía de fondo, con reiteraciones ideológicas, no siempre bien acogidas por la posmodernidad. (Perales, 2008:180)

Esta realidad en la que los latinoamericanos son acogidos muy ásperamente, especialmente por la comunidad anglosajona, se ha reflejado en obras de todo tipo: desde el vaudeville, el bufo, la revista teatral. Los géneros populares en especial, son el vehículo para explorar, comentar y criticar las situaciones de precariedad y desventajas de los latinos en la sociedad norteamericana.

Según Nicolás Kanellos es especialmente en el vaudeville donde muchos dramaturgos ha hallado el medio para crear un teatro nacional hispánico con un ya claro, y a veces no muy sutil, análisis

1. *newyorican*: el puertorriqueño en Estados Unidos.

social, racial y de identidad cultural usando el folklore, los acontecimientos populares, la música, el lenguaje, las actitudes y creencias de las comunidades hispanas asentadas en los Estados Unidos, desde Nueva York a Miami.

Dentro de esos ejemplos del llamado *género chico*, el *teatro de carpa* es uno de los preferidos de la comunidad chicano-mexicana-americana. Desarrollan personajes típicos como la china poblana, el característico *pelado* (el más popular es Cantinflas) que reviven hoy en la Compañía de Actores de San Antonio, fundada en 1986 por José Manuel Galván. Igualmente el neosainete argentino y el teatro bufo cubano, aportan un sabor popular y nacional manifestado en la crítica social y la burla política.

Juan Gelman desgrana reflexiones muy interesantes sobre Europa y aquellas otras culturas que acogen ¿los acogen? a los exiliados: «Esas culturas no se dan abiertas. ¿Vale la pena hacer un gran esfuerzo, abrirlas, violentarlas, si es preciso? ¿Encontraremos algo más que la confirmación de lo que nos hicieron hace siglos, lo que nos vienen haciendo hace siglos? ¿Tenemos tiempo para eso?...» (1994:311).

Entre la multiplicidad de micropoéticas que configuran el campo teatral argentino, el porteño especialmente, podemos encontrar que se prioriza la utilización del teatro como fundador o constructor de memoria sobre el pasado, especialmente sobre las últimas dictaduras. Igualmente en Chile.

En otras, el teatro busca la reconstrucción de una macropolítica alternativa desde un pensamiento crítico de la izquierda. Otras a su vez luchan contra las macropolíticas hegemónicas desde las micropolíticas *contra*: las que agrupan a las minorías sexuales, políticas, étnicas, etc.

Todas estas, entre otras posibilidades, las da el carácter social del lenguaje teatral en sí mismo, resignificado en el marco de las condiciones culturales y políticas del nuevo orden mundial. Porque en tanto es un acontecimiento convivial, aurático —en el sentido al que aludía Walter Benjamín en su ensayo *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* de 1936—, no desterritorializado ni mercantilizable como en general ha pasado con las industrias culturales, permite reconocer la cultura como forma de construir y habitar la realidad.

En otro tipo de espectáculos, quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado. Verbigracia: un espectáculo deportivo, un escrache, una manifestación, un acto partidario. Porque a diario vemos que la teatralidad ha sido usurpada por lo teatral como muestra Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, pues como bien asevera Bartís (2003: 146):

Los políticos [...] encarnan casi como si fueran actores stanislavskianos, el papel que les asigna la función. Entonces actúan de militantes contra la corrupción mientras todos saben que son corruptos. Y el imaginario social acepta —aunque no crea— la imagen ficcional. El teatro lo ha invadido todo. Entonces el arte teatral necesita cierto recogimiento para salvar lo que le es propio.

Antoni Muntadas², el artista barcelonés que analiza los espectáculos de masas, opina que los estadios son los templos contemporáneos, pues han alcanzado una enorme importancia política por la influencia tremenda que tienen en la configuración de los imaginarios sociales. Dice: «El adoctrinamiento y el control llegan vía el entretenimiento bajo la forma de juegos, competencias y representaciones espectaculares y monumentales. La audiencia es entonces atrapada y consumida».

En cambio, en el teatro, la escena denuncia el artificio teatral. El espectador se constituye como tal a partir de la línea que lo separa ópticamente del universo otro de lo poético, pues el personaje acontece en otro plano de realidad. Por ejemplo un espectador conmovido no puede ayudar al

2. La frase que cito de Antoni Muntadas la extraje de una muestra suya en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, 2007.

personaje angustiado, porque éste no existe, *acontece*. Al caer el telón el personaje se desvanece, y el actor recobra su entidad.

El lenguaje teatral es una expresión resistente a la corriente hegemónica, es resiliente a los procesos anuladores de la libertad y la individualidad humanas.

El teatro sólo se convierte en objeto por el examen analítico. Y desde 1987, Osvaldo Pellettieri dio un nuevo rumbo a las investigaciones teatrales. Conformó, a través del Grupo de Estudios del Teatro Argentino (GETEA), un grupo numéricamente importante de investigadores que ya no se ocupa solamente del texto dramático, sino que lo analiza conjuntamente con el texto espectacular, si es necesario, a través de reconstrucción de puestas, lo cual hace ingresar al corpus de estudio (amén del dramaturgo) las actividades de los teatristas en general: actores, directores, escenógrafos, etc., produciendo en lo académico un acto inclusivo sin precedentes. Pellettieri dirige la elaboración de una Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires —que ya va por su sexto tomo— y otra Historia del Teatro en las Provincias —que ya está organizando el material del tercer tomo— donde se analiza el contexto sociopolítico en que surgen las obras, la recepción por parte de la crítica y del público, su circulación, a través del estudio de la historia interna del sistema teatral y la evolución de sus microsistemas. Además acaba de publicar un *Diccionario Estético Biográfico del Actor Popular Argentino*, que rescata un acervo de informaciones fundamentales para los investigadores.

Si a esto, agregamos los estudios sobre teatro contemporáneo argentino abordados por Jorge Dubatti con su análisis de las macro y las micropoéticas, especialmente las de la postdictadura, con el rescate de innumerables obras del *teatro perdido*, su Escuela de Espectadores de Buenos Aires, su creación de la Asociación Argentina del Teatro Comparado, sus investigaciones sobre Filosofía del Teatro que ha enriquecido con la Cartografía Teatral y su aporte fundamental a diversos campos de la Teatrolología y la Historiografía Teatral, comprobamos la relevancia que en la Argentina en el campo académico ha adquirido la reflexión teatrológica. Por lo que consideramos que en nuestro país, —también uno de los más vapuleados por la temática del exilio—, se debe iniciar la realización de esta Cartografía necesaria.

La Cartografía Teatral es la coronación de los saberes del comparatismo; los mapas funcionan como esquemas de síntesis de los conocimientos alcanzados en la investigación.

Sin proponer un inventario exhaustivo, Jorge Dubatti (2008: 67,68,69) ha señalado una amplia tipología de mapas, que podríamos adecuar al registro de los desplazamientos geográficos de los exiliados:

De localización y distribución: de los grupos de exiliados que se asentaron o se crearon en otros países (Malayerba en Ecuador, fijando el derrotero que hizo) y/o las giras que realizaron escapando de su país. Por ejemplo, la gira latinoamericana de Teatro Alianza de Bahía Blanca en el año 1975.

De circulación: registra los tránsitos de los autores o de sus obras sobre el exilio en el espacio y en el tiempo.

De irradiación: mapas de irradiación de, por ejemplo, la dramaturgia de Augusto Boal en los países que estuvo.

De sincronía: registran fenómenos teatrales con aspectos semejantes pero sin vínculo genético (es decir en los que no hay relación causal o de irradiación). Ej: diferentes centros donde se produce la emergencia de una micropoética, por caso, los contactos con el surrealismo que se dan por ejemplo, en *Nuestra Señora de las Nubes* de Arístides Vargas y *Pedro y el capitán* de Mario Benedetti.

De concentración: registra los puntos de mayor concentración de elementos (salas, estrenos, grupos, poéticas, subsidios, premios, congresos, festivales, producción). En qué países o ciudades se registra mayor cantidad de obras referidas al exilio o qué autores se han volcado casi exclusivamente a esa temática.

Mapas cualitativos: centro-periferia: configurar mapas que den cuenta de cómo se difundieron las obras de Teatro Abierto en las provincias Argentinas. La Mapas históricos: Por ejemplo establecer la trayectoria de *Comuna Baires* de Renzo Casali (Universidad de Praga y Buenos Aires) entre 1969 y el exilio —su predicamento en grupos de diversas ciudades argentinas, por caso, Bahía Blanca— y desde entonces a 2010, año del fallecimiento de Casali.

Cuantitativos (censo de teatristas de una región, ciudad o países) etc. Como hemos señalado, cada uno de estos mapas posibles responde a las preguntas que el investigador se ha realizado en términos territoriales.

El campo teatral ofrece un mundo multipolar y policéntrico, un mundo regionalizado que bajo el efecto de la ilusión de su desconexión, se conecta rizomáticamente entre los campos teatrales supranacionales. La Cartografía Teatral puede rescatar del olvido trayectorias, momentos, producciones y su campo de irradiación respectivo en los países receptores de los exiliados.

Si el teatro se ofrece como herramienta de formación de subjetividades alternativas, o también como posibilidad de formación de una macropolítica también alternativa, la Cartografía Teatral puede ser el registro de su surgimiento, trayectoria, pulso, irradiación, concentración, sincronía y cantidad, por citar sólo algunas de las respuestas que puede dar a las preguntas sobre territorialidad que formule el investigador.

En la actualidad el teatro se ha constituido en una compensación resistente en un mundo globalizado y podemos vislumbrar para el futuro al teatro como un modelo cultural precursor del diseño de un mundo político regionalizado.

Estamos transitando el bicentenario de nuestras naciones latinoamericanas y el panorama continental muestra las dictaduras militares derrotadas, la exclusión histórica de los indígenas parece revertirse en los casos boliviano y peruano, pero encontramos todavía una incorporación deficiente de las poblaciones anteriormente excluidas del goce de los derechos humanos.

Conflictos étnicos, sociales y regionales contraponen en Perú y Bolivia el altiplano a los valles fértiles.

La voluntad reeleccionaria de los gobiernos de turno en los países del continente encubre el atávico caudillismo latinoamericano y sus gastos públicos en vez de cuidar una prudente relación con el Producto Bruto Interno, se desbordan obscenamente.

La realidad multirracial y multicultural de América debe obligarnos a ahondar una reflexión sobre la alteridad que asegure los beneficios del derecho internacional a todos los seres; que conduzca a la proyección universal de los derechos humanos y al fortalecimiento de los organismos internacionales solidarios. Y el teatro parece tener un lenguaje especialmente diseñado para resistir la mundialización forjada por la nueva derecha y la expansión capitalista. Frente a la ideología de la globalización impuesta por los intereses del mercado internacional, debemos recurrir a la *ética planetaria* que recomendaba el brasileño Leonardo Boff, para recobrar aspectos positivos de la dimensión mundializada de la política, de los problemas sociales y ecológicos.

Considero que nosotros, los investigadores de estos fenómenos culturales, frente a los desafíos aparentemente insuperables de la realidad social de nuestros países, que condujeron en su momento al escepticismo de la inteligencia (Rolland y Gramsci), al que propusieron oponer el optimismo de la voluntad, opongámosle también la confianza en que las tierras de Calibán encontrarán «una segunda oportunidad sobre la tierra» en la que la cartografía del exilio que proponemos, sea ya sólo una memoria de trayectorias de la creación y el sufrimiento del pasado, pues en aquel luminoso futuro sólo será necesaria —simplemente— una cartografía de la creación teatral.

Bibliografía

- AA.VV. (1998): *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- AMÍN, Samir (2003): *Más allá del capitalismo senil. Por un siglo XXI no norteamericano*, Buenos Aires, Paidós.
- BARTIS, Ricardo (2003): *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Editorial Atuel.
- BENEDETTI, Mario (1985): *Pedro y el capitán*, Buenos Aires, Editorial Nueva Imagen.
- BOFF, Leonardo (2009): *Evangelio del Cristo Cósmico*, Madrid, Editorial Trotta.
- DEBORD, Guy y otros (1990): *La sociedad del espectáculo*, España, Anagrama.
- DUBATTI, Jorge (2005): *Escritos sobre teatro I. Teatro y Cultura viviente: Poéticas, Política e Historicidad*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación.
- DUBATTI, Jorge (2007): *Filosofía del teatro. I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- (2008): *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- (2009): *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatología*. Prólogo de Mauricio Kartun, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- (Coordinador) (2010): «Para recordar a Renzo Casali» en *El teatro y el actor a través de los siglos*, Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.
- GELMAN, Juan (1994): Cita XLII en *Citas*, Roma (noviembre-diciembre 1979).
- (1994): *De palabra*, Prólogo de Julio Cortázar, Madrid, Editorial Visor.
- KANELLOS, Nicolás (1990): «The vaudeville tradition in U.S. Hispanic Theatre: A Potential Basis for an Authentic Hispanic ExPion». Ponencia leída en el congreso The Latino Theatre and Cinema in the U.S., Hostos Community College, New York, July, (inédito).
- PERALES, Rosalina (2008): «Historia, memoria y discurso teatral en Puerto Rico» en *Perspectivas teatrales*, Osvaldo Pellettieri (editor), Buenos Aires, Galerna, pp. 167-181.
- RIZK, Beatriz (2002): *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*, Irving C.A., Ediciones de GESTOS, Colección Historia del Teatro 7.
- VARGAS, Arístides (2006): «Nuestra Señora de las Nubes» en *Teatro ausente. Cuatro obras de Arístides Vargas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, Colección El País Teatral.