

El nuevo teatro francés en la Argentina

Jorge Dubatti

Crítico e investigador teatral, Universidad de Buenos Aires

La circulación y la recepción del teatro francés en la Argentina han sido registradas por estudios y testimonios (Pellettieri, 1993; Dubatti, 1993; Schoo, 1995) como una constante que, con variables, atraviesa los escenarios de Buenos Aires desde fines del siglo XVIII hasta hoy.

En la segunda mitad del siglo XX el vínculo teatral franco-argentino dejó de ser exclusivamente *monocausal* o *unidireccional* (Schmeling, 1984). El tránsito ya no fue sólo desde Francia hacia la Argentina, sino que se volvió moderadamente *recíproco* (Dubatti, 1995a), a través de la instalación en París de un puñado de directores, actores y dramaturgos argentinos que poco a poco fueron adquiriendo renombre internacional: Víctor García, Jorge Lavelli, Jerome Savary, Alfredo Rodríguez Arias, Copi, Marilú Marini... En este fin de siglo, la relación (que la teoría del Teatro Comparado define como *internacional*, en tanto pone en contacto dos teatros nacionales y dos culturas distantes) presenta rasgos inéditos, determinados por las nuevas condiciones de funcionamiento del teatro y la cultura argentinos.

Relativización, descentramiento

Hoy el impacto del teatro francés en la Argentina se ha relativizado y esto es resultado de un fenómeno mayor de *descentramiento* de la cultura francesa en el mundo. Para evaluar la situación de esta última década, el ejercicio comparativo con otros períodos se convierte en una herramienta válida. De dicho

ejercicio surgen dos observaciones fundamentales:

I. A fines del siglo XIX, en casi todos los órdenes de la vida de la clase dominante argentina, existía una *mitologización positiva de lo francés*, como ha demostrado el investigador Noé Jitrik (1984, p. 50). Hoy, en cambio, lo francés ha dejado de ser un *referente central* de la cultura argentina. No ha desaparecido, por supuesto, pero ha sido desplazado y relativizado por el modelo norteamericano y las nuevas formas socio-comunicacionales de la cultura en el contexto de la globalización (García Canclini, 1995).

A pesar de todo, la Argentina sigue siendo

Marilú Marini en *Nini*.



considerada un país de tradición francófila: hay unos tres mil quinientos docentes de francés y doscientos cincuenta mil alumnos de todos los niveles. Existen Asociaciones de Profesores de Francés, diecinueve provinciales, y una Federación General que reúne unos mil docentes. Estas cifras de profesores y estudiantes (según aparecen en el volumen colectivo **Francia en la Argentina**, coordinado por Manrique Zago, 1995, pp. 106-108) son relativamente estables para los últimos años, pero evidencian una importante disminución respecto de la década del setenta.

Por otra parte, desde la creación del Mercosur, en la Argentina se considera la enseñanza del inglés como primer idioma y del portugués (según acuerdos con Brasil) como segundo idioma. El francés ocuparía un tercer lugar, antes que el italiano.

2. Buenos Aires es hoy una gran capital teatral sincrónica con los principales centros escénicos del mundo (Nueva York, Berlín, París, Londres, Río de Janeiro...) y, como tal, presenta un campo caracterizado por la diversidad, tanto en el orden de las poéticas y las formas de producción como en cuanto a los circuitos, los tipos de teatristas y los públicos.

Después de la dictadura militar (1976-1983), el teatro argentino dejó de estar al servicio de dogmas preestablecidos o de fórmulas *cerradas* compartidas por la mayoría de los teatristas. Recuperada la democracia, ya no rigieron más las polémicas de oposiciones cerradas (realismo-absurdismo, tradición-vanguardia, izquierda-derecha). La reinstauración del orden institucional hizo que el teatro abandonara la homogeneidad discursiva de la resistencia política contra la dictadura. De la misma manera, en los noventa, el reordenamiento político internacional marcó el desplazamiento de discursos ideológicos rígidos (como el comunismo o el socialismo). También, desde los ochenta, se advirtió en el teatro la crisis y repliegue del psicoanálisis. Muchas certezas del pasado se quebraron y, como consecuencia de esa *crisis de la representación* (según el término empleado por un teatrista argentino, Eduardo Pavlovsky), se multiplicaron las direcciones estéticas, estallaron las poéticas y pronto todo estuvo permitido para el teatro.

En la actualidad hay una absoluta libertad, puesta al servicio de dar cuenta de la realidad argentina e internacional de múltiples maneras. Los teatristas argentinos son conscientes de esa absoluta libertad: tienen vía libre tanto para volver a las tradiciones más variadas como para buscar opciones inéditas y experimentales a partir de los estímulos más diferentes, ya sea locales o internacionales¹. Por esta razón de diversificación y molecularización, el teatro de Buenos Aires constituye hoy un auténtico *laberinto* en cuya descripción es difícil orientarse. Resulta prácticamente imposible reducir esta *proliferación de mundos* a un sistema excesivamente rígido y organizador. Para hablar de esta nueva actitud *autónoma* de los creadores, vale hoy más que nunca el refrán *Cada loco con su tema* (como ha señalado acertadamente la investigadora Josefina Ludmer en la apertura del Congreso Nacional de Literatura Argentina, Córdoba, 1997).

En este contexto inédito del teatro argentino, que hemos definido como *la conquista de la diversidad* (Dubatti, 1995b, 1996), el vínculo con lo francés se ha lateralizado. Si en el siglo XIX y en la casi totalidad del siglo XX estar atento a lo francés poseía para los teatristas un carácter de *necesidad*, en los albores del siglo XXI ese gesto se ha tornado *contingente*. Francia ha pasado a ocupar un lugar más *indiferenciado* en el panorama internacional. Ya no hay para los argentinos un único *gran* centro teatral de referencia, sino muchos y cambiantes según la ocasión: los esti-

1. Valga un ejemplo. Entre las nuevas expresiones que sintetizan esta situación, el grupo de dramaturgos Caraja-Ji (integrado por Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregeburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo; edad promedio: 28 años), en una suerte de anti-manifiesto publicado con motivo de la aparición de una serie de sus obras (ver *La Hoja del Rojas*, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, a. VIII, n. 70, mayo 1996), afirma explícitamente la ausencia de dogmas, la carencia de referentes de autoridad así como la absoluta diversidad de poéticas: *Nuestras ocho obras conviven en sus pacíficas diferencias y parecen rechazar todo discurso legitimante o paternalista. Son ocho direcciones de las miles posibles en las que ha estallado la producción estética en este fin de siglo argentino.*

mulos pueden venir de toda Europa, Estados Unidos, Latinoamérica u Oriente. Sin duda se reconocen los valores de la producción teatral francesa, pero no se está pendiente de su conjunto como modelo prioritario a seguir.

En cuanto al movimiento *recíproco* (la presencia argentina en Francia), cabe señalar que, por el proceso de sus respectivas trayectorias, teatristas como Lavelli, Rodríguez Arias o Copi son en los noventa casi plenamente identificados por los argentinos como *teatristas franceses*: se ha producido un efecto de *absorción* de estas figuras por parte de la cultura de Francia, efecto favorecido por su distanciamiento de los circuitos argentinos.

Desfile de los artistas franceses del Buque Cargo 92 en Buenos Aires.



Visitas e intermediarios

De los países europeos, Francia es uno de los más presentes en la Argentina a través de la cultura. Gracias a las iniciativas de instituciones mediadoras (Dubatti, 1995a) como la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA, fundada en 1922, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores), la Embajada de Francia (Oficina de Servicio Cultural), la Alianza Francesa de Buenos Aires, el Teatro Municipal General San Martín, el Festival Internacional de Teatro de Córdoba (1984-1994) y el flamante Festival Internacional de Buenos Aires (1997), se han concretado en los últimos diez años numerosos programas de intercambio en los diferentes rubros de las artes del espectáculo: teatro, danza, música. El ya citado volumen **Francia en la Argentina** realiza un breve recuento de dichos programas según las diferentes disciplinas (pp. 109-113).

En el campo específicamente teatral (con algunos deslizamientos en el área de la danza o la danza-teatro), cabe destacar el paso por la capital argentina (y, no en todos los casos, por algunas ciudades del interior: Córdoba, Rosario, Mendoza, Tucumán, etc.) de la Compañía de Maguy Marin (**El niño y los sortilegios**), Jacques Templeraud y su Teatro de Objetos, los mimos Pradel y Laurent Décol, las compañías de Dominique Houdart-Jeanne Heuclin y de Philippe Genty, el Théâtre du Mouvement (**Attention la marche**) y el Théâtre du Triangle (**El avaro** de Moliere), la Compañía de Patrick Valade (**Les eaux et forêts** de M. Duras), los grupos Ecarlate et Nada (**Grandir**) y 3/5 Compañía Dramática de Aquitaine (**Colette, dame seule**), la Compañía Ris et Danceries (**Baile en la corte de Luis XIV**), el teatro callejero del grupo Ilotopie (**La espuma enjaulada**), la Compañía de Jerome Deschamps y Macha Makeieff (**Les Freres Zenith**), el Theatre National de Bretagne dirigido por Matthias Langhoff (**Ile du salut**, a partir de textos de Franz Kafka) y el elenco del Centre Choreographique National de Nantes (**Folie**), entre otros. A este inventario se suman dos acontecimientos excepcionales, **Cargo 92** (1992) y la visita de Jorge

Lavelli (1993), en los que es necesario detenerse:

1. Con **Cargo 92** Francia invadió Buenos Aires, tal fue la magnitud del despliegue de esta visita. Cerca de un mes permaneció anclado en las dársenas de Puerto Madero el buque Melchiades-Ville de Nantes. En él atravesó el mar, hasta la capital argentina, un populoso contingente de destacados teatristas y músicos franceses. Con el **Cargo 92** llegaron la compañía de teatro callejero Royal de Luxe, la Compañía de Philippe Genty (**Derives y Désires Parade**), la compañía de danza de Philippe Decoufflé y el grupo de rock Mano Negra. Los espectáculos de Genty y Decoufflé fueron ovacionados en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal San Martín (más de 1200 localidades), varias veces colmada. El sábado 11 de julio la compañía Royal de Luxe realizó un desfile memorable, nunca repetido en Buenos Aires, por la avenida céntrica 9 de Julio, desde la Embajada de Francia hasta el clásico Obelisco. La caravana, en la que participaron un centenar de extras y se utilizaron grandes maquinarias, fue disfrutada por miles de curiosos. Más tarde, el 14 de julio, Royal de Luxe representó cerca del Melchiades, en Puerto Madero, **La Véritable Histoire de France**, con un singular dispositivo de escenografía *troquelada*. Finalmente, Mano Negra tocó en el estadio de Obras Sanitarias. Además, el buque Melchiades reproducía en su cubierta la calle Jules Verne, de la ciudad de Nantes, que muchísimos porteños se empeñaron en visitar a pesar de las inclemencias invernales.

2. La presentación en el Teatro Municipal San Martín de **Macbett**, de Eugène Ionesco, en versión del director Jorge Lavelli, fue sin duda el hecho más importante de la temporada internacional 1993 y marcó el esperado regreso de Lavelli al país. Director desde 1987 del Teatro del Este Parisino (más tarde Théâtre de la Colline), Lavelli visitó en 1993 la capital argentina casi en calidad de *teatrlista francés*, de acuerdo con el fenómeno de *absorción cultural* al que hemos hecho referencia. Lavelli se marchó definitivamente de la Argentina en 1960 y sólo había vuelto a Buenos Aires por razones laborales en tres oportunidades: para montar **Divinas palabras** de Valle-Inclán (1964, Teatro Coliseo), **Yvonne, princesa de Borgoña** de

Witold Gombrowicz (1972, Teatro Municipal San Martín) y **El caso Makropulos** (espectáculo lírico, 1986, Teatro Colón). Sobre la identificación de Lavelli con la cultura y el contexto franceses, véanse los estudios de Satgé (1981), Tcherkaski (1983) y Tahan (1993). La memorable puesta de **Macbett** (pieza del autor de **La cantante calva** poco conocida en Buenos Aires, reescritura ionescuiana de la tragedia de Shakespeare), fue considerada por los porteños como una muestra sobresaliente del teatro posmoderno europeo.

Revelación de Koltès

Para los argentinos de los noventa, el teatro francés de las dos últimas décadas está representado más por el lenguaje y la trayectoria de ciertos directores y actores que por un conjunto de nuevos dramaturgos y obras. Los espectáculos de Philippe Genty (por su poética de reelaboración del surrealismo) y Dominique Houdart (por su uso no convencional de títeres y muñecos) han sido un estímulo fundamental para la gestación de El Periférico de Objetos, prestigioso grupo del nuevo teatro argentino. Las técnicas de Jacques Lecoq, traídas a Buenos Aires por Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, fueron un componente básico del movimiento de renovación teatral de la post-dictadura. Marcel Marceau sigue siendo un referente esencial de los mimos argentinos. En el caso de la dramaturgia, el panorama se halla más desdibujado, pero es insoslayable la referencia a un autor de cuya producción los argentinos han concretado ya múltiples apropiaciones: Bernard-Marie Koltès (1948-1989).

El primer estreno local fue **Batalla de negro y perros**, en el Teatro Babilonia, el 28 de febrero de 1994, bajo la dirección de Jorge Hacker (quien además se ocupó de la traducción y la adaptación). Integraron el elenco Onofre Lovero, Jean Pierre Reguerraz (actor de extensa trayectoria en el campo de los montajes en lengua francesa en Buenos Aires), Mónica Salvador y Pedro Gutiérrez. El espectáculo contó con el auspicio de la Alianza Francesa. Según Hacker, **Batalla de negro y perros** llevaba a escena un África imaginaria



Ricardo Alaniz y Alex Benn en *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Teatro Callejón de los Deseos. Buenos Aires, 1994.

pero a la vez real que, cansada de invasiones e imperia-
lismo eurocentrista, atrapa y devora a sus depredadores
para retornar finalmente a su incertidumbre, a su
poesía original. *El negro que llega al campamento de una
empresa extranjera de obras públicas para reclamar el
cadáver de su hermano desaparecido* -nos señaló Hacker
en una entrevista- es el detonante de un relato violento,
amargo, que se cierra sobre la desolación más absoluta,
protagonizada por tres seres miserables, perdidos, des-
arraigados, crueles y racistas. Esta primera versión de
Koltès, a pesar de su calidad estética, no fue acompa-
ñada por el público como lo merecía. Puede afirmarse
que aún no se habían creado en el público de Buenos
Aires las condiciones de recepción de la obra koltésiana.

Luego fue el turno de **Roberto Zucco**, el 27 de
mayo de 1994, en el Teatro Callejón de los Deseos, a
cargo del director debutante Daniel Fanego (actor
ampliamente conocido por su labor en televisión y
consecuente protagonista de espectáculos del teatro
oficial y comercial de Buenos Aires). *Conoci esta pieza
de Koltès por intermedio del dramaturgo Daniel Veronese*
-nos dijo Fanego en una entrevista-, *quien tenía en su
poder una traducción mecanografiada que le había facili-
tado el director español Guillermo Heras. La obra me
fascinó inmediatamente, con un magnetismo que se vincu-
la a la vez con el profundo terror y la pavorosa atracción
que siento por la muerte.* Interpretaron **Roberto Zuc-
co** Alex Benn, Alicia Palmes, Silvia Baylé, Belén Blanco,
Juan Carlos Badillo y otros. La puesta contó con la
coproducción del Teatro Municipal General San Mar-
tín y el auspicio de la Embajada de Francia. La traduc-
ción pertenecía a Rosita Brill.

Fanego logró un texto espectacular, atrapante
por el dinamismo de la acción y las resoluciones
espaciales, e introdujo en el juego escénico pantallas
de video que cumplieron una función narrativa múlti-
ple y efectiva. Apoyada ampliamente por los medios
periodísticos (no a causa de la importancia otorgada a
la obra de Koltès sino por la popularidad de Fanego),
la puesta de **Roberto Zucco** obtuvo mayor concu-
rrencia de público y contribuyó a afianzar la presencia
de Koltès en la enciclopedia del público porteño.

Una puesta memorable

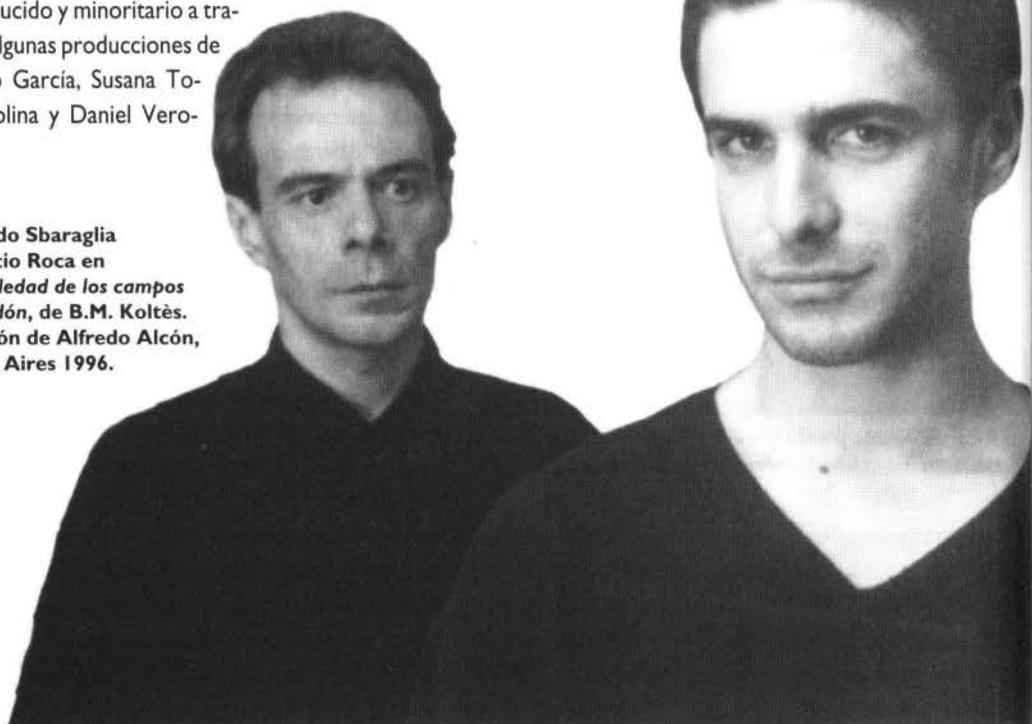
El 10 de enero de 1996, en el Teatro Payró, se estrenó la versión que acabaría por consagrar a Koltès entre los argentinos: **En la soledad de los campos de algodón**, bajo la dirección de Alfredo Alcón. La pieza fue interpretada por dos actores excepcionales: Leonardo Sbaraglia y Horacio Roca. Contó con diseño de espacio escénico de Héctor Calmet, banda sonora de Martín Pavlovsky y producción general de Lino Patalano. El responsable de la traducción no figura en la ficha técnica.

Tal vez no sea equivocado afirmar que **En la soledad de los campos de algodón** tuvo para los espectadores argentinos de los noventa la dimensión que en los cincuenta alcanzaron **La muerte de un viajante** de Arthur Miller y **Esperando a Godot** de Samuel Beckett. Porque la obra de Koltès significó la síntesis simbólica de este mundo nuevo donde los hombres se parecen cada vez más a las fieras. La pieza de Koltès consolidó y difundió una nueva concepción de dramaturgia (ya frecuentada por un público local más reducido y minoritario a través de algunas producciones de Rodrigo García, Susana Torres Molina y Daniel Vero-

nese), a la vez que propuso una imagen del hombre de fin de siglo adecuada a la perplejidad y el dolor con que los hechos sociales e históricos actuales modelan la realidad. **En la soledad...** fue recibido como un texto *monstruoso*, tanto por la magnitud de su belleza (difícilmente abarcable en una sola función y sin una demorada lectura previa de la obra) como por el estremecimiento que producían las veraces y negativas sentencias de sus personajes.

A partir del encuentro de un *dealer* (término frecuente en la jerga del narcotráfico) y un posible cliente, Koltès elabora un despiadado análisis antropológico, una suerte de preciso diagnóstico del último e irreparable *humanismo occidental*. Para Koltès, el hombre es una criatura que define su esencia por un sistema de transacciones comerciales, que encuentra en el deseo del otro las instrucciones para dominarlo, que carece de reglas éticas y principios de justicia y está fatalmente obligado a ser el que golpea primero; una criatura que ha

Leonardo Sbaraglia
y Horacio Roca en
*En la soledad de los campos
de algodón*, de B.M. Koltès.
Dirección de Alfredo Alcón,
Buenos Aires 1996.



perdido definitivamente la idea de Dios y sabe que el mundo flota puesto sobre el lomo de tres ballenas, sin providencia ni equilibrio, sólo al capricho de tres monstruos idiotas, que se propone por toda voluntad trascendente ser simples, solitarios y orgullosos ceros.

Koltès profundiza las alarmas humanistas de Beckett y resume en su pensamiento el más acendrado nihilismo. Intuye el lugar del hombre en el universo como una guerra absurda en la que se pelea hasta la destrucción sin siquiera conocer las armas. La puesta en escena de Alcón, basada en una estilización estetizante, destacó que Dealer y Cliente no son figuras realistas y pueden leerse -en una especie de reescritura de las alegorías medievales- como la representación de los complementarios de que está hecho el hombre. **En la soledad..** demostró a los porteños que el teatro de Koltès trae un mensaje nuevo, bellamente elaborado, en el que se cifran nuestras condiciones de existencia en la realidad actual. El lenguaje de Koltès en esta pieza es metáfora epistemológica de la contemporaneidad, de nuestra manera de estar y sentir el mundo en el fin de siglo.

Como en sus puestas anteriores (**Final de partida** y **Los días felices** de Beckett, **Escenas de la vida conyugal** de I. Bergman) y sin conocimiento de las características de la versión original de Patrice Chéreau, Alcón volvió a buscar el principio del teatro y reafirmó que su célula madre está en la combinación de un texto trascendente, una voz y una música. A partir de esa certeza (cabe recordar que el texto de Koltès carece de acotaciones) elaboró para **En la soledad... una poética escénica de lo esencial**, e incorporó como recurso fundamental de puesta el recitativo. Casi excluyentemente, la responsabilidad del efecto estético estaba centrada en la palabra, emitida en forma musical desde un cuerpo casi totalmente estático y tenso, en un escenario bifrontal vacío.

El impacto de esta versión de **En la soledad...** puede medirse, en parte, a través del extenso artículo que el crítico Ernesto Schoo publicó en el Suplemento Cultura del diario La Nación: **Bernard-Marie Koltès, ángel caído** (17 de marzo de 1996). Como síntesis semántica del pensamiento de Koltès, Schoo escribe:

*El tema de Koltès es la soledad esencial de la criatura humana. Absoluta, irredimible. La comunicación con el otro no tiene sino un fin egoísta: satisfacer mi necesidad, y viceversa. Si ese intercambio fracasa, no queda sino un camino: el crimen. Schoo evoca palabras de Lluís Pasqual, coproductor de una reciente versión parisina de **En la soledad...**: Sólo los más grandes son capaces de producir una metáfora perdurable. Shakespeare dice que el mundo es un escenario; Calderón, que la vida es sueño, y este tipo (Koltès), con siete obras, ni una más ni una menos, crea dos metáforas extraordinarias: que la relación entre los hombres es un mero intercambio comercial, y que el mundo es una cárcel donde todos somos asesinos; unos llegan a dar el paso, toman una pistola y matan, otros no tienen ese valor pero consienten. Son siete obras maestras.*

Entre el jueves 11 y el domingo 14 de abril de 1996, en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín, se presentó la compañía Theatre Mladinsko, de Eslovenia, con una versión de **Roberto Zucco** que sorprendió a los porteños por su originalidad. Dirigida por el joven Matjaz Pograjc, la adaptación eslovena redujo a siete los veinte personajes del texto original e incorporó elementos coreográficos y musicales (estos últimos, del conjunto Demolition Group). El público de Buenos Aires colmó las cuatro funciones, pero, como señaló la crítica Cecilia Hopkins (diario Página/12, 13 de abril de 1996), lamentablemente el Teatro San Martín no se propuso facilitar la traducción del texto del espectáculo recurriendo al sistema de subtítulos o auriculares que implementó durante las visitas de otros elencos extranjeros. Frente a escenas en las que el texto juega un rol fundamental, el espectador que no conoce la obra de Koltès estuvo solamente en condiciones de evaluar los efectos visuales y musicales del espectáculo y la energética entrega de sus intérpretes. Ni siquiera contó con un programa en el que la obra le fuera develada en módico resumen, escena por escena.

Una carta de Koltès

Tres meses después del estreno dirigido por Alcón en el Payró apareció la primera edición argentina de **En la soledad de los campos de algodón:**

Editorial Libros de Tierra Firme, volumen 4 de la colección Babilonia (dirigida por Beatriz Mosquera), traducción de Armel Gaultier y Jorge Fondebrider. El director de la editorial, José Luis Mangeri, obtuvo los derechos de publicación de Editions de Minuit en octubre de 1995. La tapa reproduce un dibujo de Edward Hopper. El texto lleva sendos prólogos de los traductores y una nota en la que relatan el proceso de trabajo interlingüístico del francés al castellano. La pieza fue traducida en 1987, mucho antes de su escenificación en la Argentina. Dadas las dificultades ofrecidas por el texto, Armel Gaultier remitió la traducción a Koltès quien, luego de revisarla, envió la siguiente carta, reproducida en la edición de Libros de Tierra Firme (p. 15): *París, 3 de febrero de 1988. Le agradezco por su traducción, que leí y que hice leer, y que me parece muy bella. La 'tradición universitaria', como*

usted señala, es tan buena como precisa y la prefiero por lejos —sobre todo para las lenguas latinas— al trabajo más interpretativo de los traductores ordinarios. Por supuesto que sería una lástima que el trabajo que me envié no fuera más que un gusto que nos diéramos entre nosotros. Por lo tanto, por lo que a mí concierne, puede mostrárselo a quienes usted juzgue apropiado. Cordialmente, Koltès.

De esta manera -afirman los traductores- la versión mecanografiada de **En la soledad de los campos de algodón** pasó de mano en mano entre directores teatrales y actores. Nunca llegó hasta Alcón, por lo tanto, el texto de la traducción utilizado en la puesta del Payró no es el de Gaultier-Fondebrider. Y resulta una pena, porque la versión ahora editada, además de haber sido supervisada por Koltès, es muy superior —en precisión y en belleza— a la utilizada por Alcón.

Bibliografía

- Dubatti, Jorge, 1993, **Presencia del teatro español y francés en la prensa periódica de Buenos Aires: La Nación (1870-1900)**, Informe CONICET.
- , 1995a, **Teatro Comparado. Problemas y conceptos**, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Ediciones del Centro de Investigación en Literatura Comparada.
- , 1995b, **Batato Barea y el nuevo teatro argentino**, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.
- , 1996, **Estudio preliminar a Norman Briski, Teatro del actor**, Buenos Aires, Ediciones Atuel, pp. 7-26.
- García Canclini, Néstor, 1995, **De las identidades en una época postnacionalista**, Cuadernos de Marcha, n. 101 (enero), pp. 17-21.
- Jitrik, Noé, 1984, **Lo vivido, lo teórico, la coincidencia (Esbozo de las relaciones entre dos literaturas)**, en su *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Koltès, Bernard-Marie, 1996, **En la soledad de los campos de algodón**, Buenos Aires, Editorial Libros de Tierra Firme, Colección Babilonia. Traducción de Armel Gaultier y Jorge Fondebrider.

- Pellettieri, Osvaldo, ed., 1993, **De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990**, Buenos Aires, Editorial Galerna/Revista Espacio. Incluye trabajos de M. Arlt, J. Dubatti, A. R. Giustachini, H. Tahan, B. Trastoy y otros.
- Satgé, Alain, 1981, Lavelli, **La ópera, la vida y la muerte**, Buenos Aires, Emecé.
- Schmeling, Manfred, 1984, **Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista**, en su comp. *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, pp. 5-38.
- Schoo, Ernesto, 1995, **Escenarios: las dos caras del teatro**, en M. Zago, 1995, pp. 73-77.
- , 1996, **Bernard-Marie Koltès, ángel caído**, La Nación, Suplemento Cultura, domingo 17 de marzo, pp. 1-2.
- Tahan, Halima, 1993, **Directores argentinos en la actualidad teatral francesa**, en O. Pellettieri, ed., 1993, pp. 83-93.
- Tcherkaski, José, 1983, **El teatro de Jorge Lavelli. El discurso del gesto**, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- Zago, Manrique, dir. y ed., 1995, **Francia en la Argentina. La France en Argentine**, Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones. Volumen bilingüe, reúne trabajos de diferentes especialistas.