

## “ANTONIO BERNI Y EL TEATRO”

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa1/Site%20Folder/jorgedubatti.html>)

### **Jorge Dubatti**

Universidad de Buenos Aires

La historia de las relaciones entre artistas plásticos y teatro constituye en la Argentina una investigación pendiente, para la que venimos recopilando materiales desde hace varios años. Las posibilidades de intercambios y cruces entre ambos campos -favorecidas en las últimas cinco décadas por las poéticas performativas, de hibridación, liminalidad o estetización de las actividades de la vida cotidiana [1] -, ofrecen al investigador variantes diversas. Las conexiones son rizomáticas y aparecen por todas partes. Artistas plásticos que colaboran en puestas en escena; teatristas que realizan obra plástica (como el actor Julio Chávez y sus “mueblecitos inútiles”, que firma con su verdadero nombre: Julio Hirsch); teatristas que estudian en escuelas y talleres de arte o trabajan con objetos y muñecos (Ana Alvarado, Norberto Laino); colectivos de trabajo como el Grupo de Arte Callejero (GAC) o el Ejército de Artistas [2].

La historia de la escenografía impone un capítulo especial, de riqueza sorprendente. Grandes figuras del arte nacional han colaborado en la escenografía de espectáculos teatrales de los más diversos circuitos (teatro oficial, comercial, profesional, independiente) y poéticas, entre el teatro convencional y la experimentación, la ópera, el ballet, los títeres. Algunos hitos en esa historia pueden hallarse en los trabajos de Pío Collivadino, Alfredo Guttero, Guillermo Facio Hebecquer, Juan Battle Planas, Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Clorindo Testa, Roberto Plate, Guillermo Kuitca, Jorge Macchi y también en los de Antonio Berni, aunque su vínculo con la producción escenográfica fue esporádico. Incluido en el Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino de Perla Zayas de Lima, Berni cuenta allí con apenas algo más de una columna (52-3) en la que los datos sobre su trayectoria como artista plástico son casi excluyentes. El Berni escenógrafo es un aspecto aún poco indagado del artista [3]. El interés de Berni por la disciplina queda expresado en la publicación de su artículo “La escenografía en nuestro teatro”(3). Allí se muestra preocupado por la calidad presente y futura del teatro nacional (“Es indudable que el nivel cualitativo del teatro argentino no es muy halagüeño”, afirma), y reflexiona con agudeza sobre el rol de dirigir y el papel que cumple la escenografía en la relevancia de un espectáculo. Berni escribe:

La escenografía es un complemento del que no puede prescindir el arte de las tablas. Es, en cierta medida, lo que mejor descubre el alcance artístico de un director de compañía (...) Una escenografía ajustada a un drama es como la ilustración de un libro adecuada al texto. Existe un formato, una planta, un lineamiento y una coloración, todo iluminado convenientemente para favorecer y exaltar los personajes del drama. Cuando no se acierta en esta conjugación, el decorado, aunque tenga valor plástico por sí mismo, disimula, molesta o contradice las otras partes de la escena. La escenografía tiende –y tiene que serlo– a una adaptación estética del espíritu del drama. (Berni, 18)

El superobjetivo del artículo de Berni parece radicar en una advertencia a los directores y empresarios teatrales: deben aliarse a grandes artistas plásticos.

En la escenografía, como en los pocos minutos intercalados de música o danza, el director toca un terreno de gran amplitud mental, que pone a prueba su cultura universal, erudita y calificada, sin cuyo requisito no puede llegar a desempeñar correctamente la misión de seleccionador, organizador y animador de las personalidades que deben integrar una buena escena. Para discriminar, en escenografía, la sensibilidad es tan importante como en artes plásticas. El director, si conoce la vida artística y trabajos de los plásticos del país en que actúa, está capacitado para seleccionar personalmente al pintor escenógrafo; de lo contrario, debe hacerse asesorar para esta selección o recurrir al primero que encuentre (...) La escenografía puede construirse utilizando desde los elementos más simples y humildes hasta las más costosas y palaciegas figuraciones; pero indiscutiblemente, en cada caso, concebida con la aguda sensibilidad que sólo la educación artística seria y experimentada puede resolver. Esto, que es axioma, lo ha desconocido la mayor parte de los directores de escena, compañías y empresarios. Con la escenografía se ha procedido como el buen burgués procede cuando cree poder prescindir del arquitecto para proyectar su soñada 'hermosa' casa. (Berni, 18)

Berni avala sus afirmaciones en ejemplos del teatro mundial: Vsevolod Meyerhold (URSS), E. Piscator (Alemania), Les Ballets Russes y La Comédie Française. En la Argentina, dice, todo depende del esfuerzo de unos pocos artistas que preservan la calidad contra las prácticas adocenadas y la falta de conciencia de la gran mayoría.

En la década del cuarenta encontramos a Berni trabajando para el dramaturgo Juan Oscar Ponferrada [4] y el director Orestes Caviglia: tiene a su cargo la escenografía (diseño y realización) y los "figurines" (diseño de vestuario) de *El carnaval del Diablo* (1943) [5]. Con esta pieza Ponferrada da continuidad a la concepción de "teatro nacionalista" generada en la escena argentina a comienzos del siglo XX por proyecto de los Podestá [6] y vigente en la década del cuarenta en el circuito teatral profesional. Para ello recurre a una estrategia peculiar: la combinación, en una estructura narrativa tragicómica, de nativismo localizante y simbolismo europeo (éste último a la manera de Paul Claudel). El efecto de este cruce de tendencias estéticas de diferente procedencia cultural encuadra su teatro en la poética que el mismo Ponferrada definió -en un breve ensayo sobre la historia del teatro nacional- como "costumbrismo trascendente" ("Para una ubicación del costumbrismo criollo" 174-76).

Cuando Ponferrada estrena *El carnaval del Diablo*, el teatro de Buenos Aires ya contaba con una sostenida voluntad de "nacionalización". Hacia el Centenario, con el progresivo afianzamiento del "primer nacionalismo" literario y artístico (Payá y Cárdenas) [7], surgió un conjunto de dramaturgos que pusieron en práctica en forma asistemática pero consecuente una concepción nacionalista según la que el teatro valía como instrumento para dar cuenta, desde Buenos Aires y ante un público porteño, de la realidad cultural del interior. Para ello los teatristas se apropiaron de la estética del nativismo, asentada escénicamente en 1896 por Martiniano Leguizamón con su pieza *Calandria*. Entre esos autores iniciales figuraron Julio Sánchez Gardel (*La montaña de las brujas*, *El zonda*), Otto Miguel Cione (*El corazón de la selva*), Alberto Vacarezza (*La noche del forastero*, *Los montaraces*, *Los cardales*), Alberto Weisbach (*El guaso*), Enrique García Velloso (*Mamá Culepina*) y Carlos Schaefer Gallo (*La novia de Zupay*, *La leyenda de Kacuy*). Un actor que favoreció especialmente el desarrollo de esta poética nacionalista fue Pablo Podestá, quien

encargó y estrenó muchas de las obras subsidiarias de esta concepción. Estos dramaturgos no hicieron sino incorporar -no programática ni sistemáticamente- a la esfera del teatro el proyecto estético-ideológico nacionalista que se afianzaba en el circuito literario a través de figuras como la de Rojas o Manuel Gálvez. En su libro *El revés de la máscara (Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses)*, Schaefer Gallo confirma este vínculo estético-ideológico al reproducir una carta que le envió Rojas el 7 de agosto de 1912, con motivo de la aparición de los relatos de Schaefer Gallo reunidos en el volumen *Alma quichua*. Dice Ricardo Rojas en dicha carta [8]:

Acabo de recibir y de leer el interesante libro sobre costumbres y tradiciones santiagueñas que ha tenido usted la deferencia de remitirme [...] De todas las páginas de su libro, las que más me han gustado son el diálogo del reñidero, por su dramático verismo, y la crítica a 'los que vuelven de Buenos Aires' por su saludable independencia. Nosotros tenemos en Buenos Aires 'los que vuelven de Europa' y contra ellos ha habido que inventar el nacionalismo, forma militante de una conciencia nacional que se defiende. Felizmente, el nacionalismo, del cual se me reconoce como bautista y como autor, comienza a triunfar, como se está viendo, en literatura, en política, en educación. Uno de los aspectos de esa doctrina, en punto a la armonía interna del país, es que las provincias defiendan su personalidad regional; que amen a Buenos Aires, como cabeza y parte del país argentino, pero que no la imiten hasta borrar su propia fisonomía. Por amor al progreso, no hagamos de los postes de telégrafo horcas de la tradición. Las provincias que cultivan su propio suelo en riqueza y leyenda, son las que están llamadas a realizar primero en el país la democracia federal, que la provincia de Buenos Aires no realiza, y la civilización argentina, que la provincia de Santa Fe no realiza tampoco (sic). Usted, dentro de sus medios y de su medio, parece sentirlo así (...) Espero que los santiagueños de Santiago, como más directamente interesados, sabrán reconocérselo y aplaudirán sus esfuerzos. (15-16)

Esta carta de Rojas sintetiza el proyecto estético-ideológico del nacionalismo a comienzos de la década del diez: nacionalismo vs. extranjerismo/modernización internacional; rescate de los imaginarios populares, lo folklórico y lo religioso local; conciencia territorial; defensa de las identidades regionales; lucha por la pervivencia de las tradiciones. De hecho, en esa misma carta, Rojas le sugirió al poco después autor de *La novia del Zupay* que, por sus aptitudes para el diálogo ya evidenciadas en *Alma quichua*, escribiera "una comedia de costumbres regionales" (Schaefer Gallo, 16).

Esta actitud nacionalista podrá reencontrarse, en las décadas siguientes y con sustanciales variaciones novedosas, en la producción teatral de algunos dramaturgos de las provincias instalados en Buenos Aires o en el interior: no sólo en Rojas (especialmente a través de *La salamanca*), sino también en Bernardo Canal Feijóo (*Los casos de Juan El Zorro*, *Los cuentos de don Andrónico*), Clementina Rosa Quenel (*La Telesita*) y Juan Oscar Ponferrada (*El carnaval del Diablo*, *El trigo es de Dios*, *Un gran nido verde*) [9].

*El carnaval del Diablo* fue estrenada el 25 de marzo de 1943 por la Compañía de Eva Franco y Miguel Faust Rocha en el Teatro Politeama Argentino de Buenos Aires, donde se representó sin interrupción hasta el 8 de junio del mismo año [10]. Se conservan reproducciones de los bocetos escenográficos de Berni, así como fotografías de la puesta [11].

Hay diferencias entre la belleza plástica de los dibujos de Berni y la realización material (un tanto tosca) en el espacio del Politeama [12], pero en ambas se advierte la misma concepción poética.

Berni expresa ese “costumbrismo trascendente” sustentado en un proyecto “nacionalista” reclamado por el texto de Ponferrada. Berni opera de acuerdo a su afirmación en el artículo de la revista *Latitud* (citado en nota 5): su escenografía intenta ser “una adaptación estética del espíritu del drama”. Logra un equilibrio eficaz entre la representación figurativa de la naturaleza/la cultura de los valles calchaquíes y el cronotopo escenográfico simbolista. Es decir, trabaja a la par con el detalle que permite la referencialidad realista (establece un efecto de contigüidad entre la escenografía y la realidad del noroeste argentino) y con la enunciación metafísica, esencialista, del “ser” regional y, específicamente, del “espíritu de la Tierra” en la celebración ritual de la Chaya o fiesta de carnaval.

El cronotopo escenográfico simbolista es complementario de la “forma ceremonial” frecuente en el teatro simbolista, que expresa una espiritualización de la materialidad. Este trabajo es sincrónico en los cuarenta con el interés de Berni de indagar en las expresiones de la cultura americana para su universo plástico. Sin embargo, nos atrevemos a afirmar que, tanto en los bocetos como en la realización escenográfica de *El carnaval del Diablo*, Berni no busca imponer su “marca”, su singularidad de artista plástico, y se limita a seguir las convenciones de la escenografía del teatro “nacionalista”, frecuentes en los escenarios argentinos desde la década del diez. La concepción simbolista de la dramaturgia y la puesta en escena exige –de acuerdo con la idea del teatro como “obra de arte total”- que literatura, danza, música y plástica se integren en una forma única. Berni asume en consecuencia la poética total del espectáculo, no apuesta a una “marca” individual o disyuntiva.

Berni no volverá sobre esta concepción en sus trabajos escenográficos posteriores. A partir de la década del sesenta se integrará a una modernización que atraviesa todas las artes y particularmente las prácticas teatrales, que implica una ampliación performativa de la teatralidad, nuevas formas de interrelación con otras artes (la plástica, la música, el cine) y cambios en la comprensión del trabajo con el espacio escénico, término que desplaza el más restrictivo de escenografía [13]. En esta nueva etapa, que se concentra en la segunda mitad de la década del sesenta y debe mucho al contacto de Berni con el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y con Jorge Romero Brest, incorporará su producción plástica a estrategias de exhibición innovadoras que incluyen teatralidad y dispositivos liminales: la instalación y la ambientación.

No se trata ya de pensar las escenografías como diseños de espacio escénico para textos dramáticos pre-escénicos (escritos de dramaturgos, literatura dramática), sino de escrituras escénicas en las que el texto plástico multiplica sus posibilidades lúdicas. Sobresalen sus trabajos en *Help Valentino* (1966, Teatro de la Recova), donde aporta elementos escenográficos con Edgardo Giménez, Delia Puzzovio y Carlos Squirru; *París Boulevard* (1966); *La Casa de Ramona* en *La Botica del Ángel* (1966), *Ramona en la caverna* (1967, Galería Rubbers) y *El mundo de Ramona* (1970), que incluye exposición, espectáculo y ambientación. En octubre de 1969, en el marco de Argentina Inter-Medios, (organizado por el Centro de Arte y Comunicación –CAYC- en el teatro Opera, con la coordinación general de Augusto Fernández), Berni participa en “Signos-Señales-Ruidos a través de una mujer actual en pesadillas, realidad y persecución”, con la colaboración de Gregorio Dujovny, Tato Alvarez, Diana Bravo, Héctor Bustos, Eduardo Devrient, Haydée Gerardo, Graciela Luciani, Lionel Meli y Leonardo Scirica. Allí Berni presentó un cuadro de *Ramona* protagonizado por Graciela Luciani.

Como señalamos, la escenografía se ha extendido a concepto de espacio escénico y Berni trabaja ahora con el cronotopo escenográfico postvanguardista (heredero de las vanguardias históricas en sus procedimientos, pero vaciado del fundamento de valor originario).

En una nota dedicada a La Botica del Ángel, espacio “patafísico” creado por Eduardo Bergara Leumann, Françoise Gandha afirma sobre La Casa de Ramona:

En los primeros veinte escalones del caserón de Lima al 600 [670], después de pagar la entrada (\$500), el visitante queda en total libertad de recorrer los tres pisos plagados de pop-art y dadaísmo a la violeta: maniqués perpetuamente asesinados, muñecas descabezadas, la mujer-avestruz, interminables escaleritas. Todo condimentado con una buena dosis de codazos y empujones. De pronto aparece, milagrosamente materializado, el “cuartito azul” del tango homónimo. Un poco más allá surge el ‘Muñeco Maldito (...) También Ramona Montiel, el personaje creado por el pintor Antonio Berni, tiene allí un remedo de vivienda escenificada por el propio Berni. Pronto va a empezar el espectáculo ‘en vivo’, pero antes los presentes pueden comprar vestuarios de todo tipo, cuadros, antigüedades (verdaderas y de las otras) o simples vejstorios como palanganas y salvaderas fin de siècle usadas –se supone– por ilustres familias porteñas (...) Enseguida la extraordinaria Susana Rinaldi –vale la pena ir a la Botica sólo para oírla– canta e interpreta la letra aludida. Después de la entusiasta ovación, Susana se convierte en Ramona Montiel –el personaje de Berni–, y enfundada en un traje que él mismo pintó mantiene un chispeante diálogo con Bergara Leumann (caracterizado como dueña de una casa de mala fama) y canta con gracia personalísima un tango lleno de gags, arrodillada frente a un espectador que, entre orgulloso e incómodo, trata de adaptarse a la situación [14].

Otra nota acentúa la diversidad de expresiones y artistas convocados con las que convive –y de las que se contamina– la sección “decorada por Antonio Berni y consagrada a su famosa Ramona Montiel”: en la muestra dedicada a “reivindicar el maniquí” han intervenido “Jorge Larco, Catita, Borla, Miguel de Molina, Presas, Mujica Lainez, Juan Carlos Benítez, Soldi, Aída Carballo, Aizemberg y Graciela Borges” [15].

Una gacetilla de prensa de la Galería Rubbers presentaba el nuevo trabajo del artista: “Ramona en la Caverna de Antonio Berni es uno de los anticipos escenográficos de la obra teatral proyectada hace dos años, que ha de contar con ella como personaje principal. La presentación se extenderá durante seis días en Galería Rubbers, Florida 910, Buenos Aires, desde el 25 al 30 de setiembre de 1967, y es el resultado de una labor de conjunto. Héctor Bustos es responsable de la iluminación, Aníbal Libenson del sonido, Jorge Santamaría ha participado en las construcciones de objetos, asistido por Melora Demare y Miguel Kulianos. Exposición 216” [16]. En Ramona en la Caverna, según palabras de Gerald Gassiot Talabot, Rubbers ofrecía “un antro alfombrado de efigies de Ramona, erizado de estalactitas cúbicas, sembrado por cascotes y habitado por varios monstruos: esfinge de cuerpo acorazado de pústulas, chincheta mecánica y tubular, lisiado formado por un cuerpo de hombre y un cráneo de búfalo”(López Anaya, 178).

En cuanto a *El mundo de Ramona*, López Anaya escribe:

En ocasión de la Expo Show que se realiza en Buenos Aires en diciembre de 1970, Berni presenta un espectáculo-ambientación que denomina El mundo de Ramona. Allí aparece la joven mujer sobre una gran cama que ocupa todo el escenario. Mientras ella aún duerme, sobre una pantalla se proyecta el mundo de su ‘inconsciente’. En la escena se puede ver a un monstruo que simboliza la conciencia culpable y a un obispo que representa el arrepentimiento. Grabaciones, proyecciones, montajes, son los recursos más empleados. Algunos rasgos de esta

ambientación tienen referencias al teatro negro, como los maniqués que se arman y se desarman solos (178).

Sus trabajos escenográficos posteriores, ocasionales, menos significativos, marcan una retracción respecto del avance modernizador de los sesenta: Homenaje a Neruda (1974, Orbetello, Italia); De antiguas razas (espectáculo de Jaime Torres, 1978, Sala Margarita Xirgu) y los bocetos para Último premio de Eduardo Rovner (1981, Teatro Payró, dirección de Néstor Romero).

Sin duda el momento más productivo de las relaciones de Berni con la escenografía es el correspondiente a 1966-1970. Tres son los aportes principales de la experiencia de esos años: amplía el concepto de escenografía –otorgando a la disciplina nuevos límites y capacidades–, en sincronización con la labor de otros artistas plásticos y teatristas; incorpora la teatralidad y la escritura escénica como procedimientos de su obra plástica, multiplicando las posibilidades de investigación en su propio universo discursivo; promueve la modernización del teatro argentino, alentando –como otros muchos artistas en el Instituto Di Tella y en la Buenos Aires del período– una estimulante des-delimitación del concepto de teatro tradicional y una consecuente redefinición, más lábil y extensa, de los fenómenos de la teatralidad.

---

#### NOTAS :

[1] Según han estudiado: M. Carlson (Performance. A Critical Introduction), N. García Canclini, (Culturas híbridas), I. Diéguez, Escenarios liminales, y K. Mandoki, Estética cotidiana y juegos de la cultura.

[2] Sobre este colectivo se puede consultar: A. Groch, “Ejército de Artistas: el Cacerolazo de las Artes”, en Jorge Dubatti (Coord.), El teatro de grupos, compañías y otras formaciones 1983-2002. Micropoéticas II, coord., Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2003, pp. 161-170.

[3] Inclusive la obra de Fernando García, de reciente aparición, no trata este aspecto. Véase: Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni.

[4] Juan Oscar Ponferrada (Catamarca 1907-Buenos Aires 1990) ocupó un lugar central en el campo teatral argentino entre 1940 y 1980. Llegado a Buenos Aires a los veinte años, se relacionó con el ambiente literario y teatral desde un catolicismo nacionalista y popular militante, que devendría en su adhesión al peronismo. Durante las presidencias de Perón accede a importantes cargos oficiales. Fue director y formador de actores, desde 1947, de la Compañía del Seminario Dramático en el Teatro Nacional Cervantes. Sucesivamente, se desempeñó como director (1946-1955) del Instituto Nacional de Estudios de Teatro dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación; como coordinador del Seminario de Estudios Dramáticos de la Provincia de Buenos Aires (1969); director (1973) del Teatro Municipal General San Martín. Llegó a ser secretario de Cultura y vicepresidente de Argentores e intervino en la organización del Conservatorio de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. En el circuito profesional dirigió el Teatro Río Bamba (Buenos Aires), la Compañía Argentina de Teatro Regional (con la que visitó España y Francia) y la Compañía Acción Artística. Ejerció la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Escuela de Teatro de La Plata. Su teatro se centra en motivos bíblicos y del imaginario popular. Entre sus poemarios cabe destacar Llor de Nuestra Señora La Virgen del

Valle (1941), compuesto en ocasión del cincuentenario de la coronación de la Excelsa Patrona del Tucumán y Protectora de Catamarca.

[5] El texto dramático se puede consultar en J.O. Ponferrada, *El carnaval del Diablo*, y Tres obras dramáticas (*Un gran nido verde*, *Los pastores*, *El carnaval del Diablo*).

[6] Desarrollo este tema en: J. Dubatti, "Paul Claudel, el simbolismo e intertextos de la Biblia en el teatro de Juan Oscar Ponferrada".

[7] Véase Carlos Payá y Eduardo Cárdenas, "El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas", y nuestro "El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas".

[8] La reproducimos in extenso ya que se trata de un documento del pensamiento de Rojas prácticamente olvidado.

[9] De alguna manera es retomada por autores contemporáneos de Buenos Aires, con cambios profundos que implican una "actualización" tanto estética como ideológica, en la dramaturgia de Juan Carlos Gené (*El herrero y el Diablo*), Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez*, *Don Juan*), Mauricio Kartun (*El partener*) y Bernardo Carey (*Don Miseria y Margarita*, *Los dos ladrones*, *Florita*).

[10] *El carnaval del Diablo* contó con un elenco excepcional: Eva Franco (María Selva), Miguel Faust Rocha (El Forastero), Carlos Perelli (Don Cruz), Milagros de la Vega (Encarnación), María Rosa Gallo (Isabel), Pedro Quartucci (Rosendo), Pilar Gómez (Doña Funesta), José Franco (Don Servando), Nola Osés (La Comadre), Alberto Candéau (Lamberto), Iris Portillo (Lucinda), Víctor Barrueco (El Pucllay, Un convidado), Luis A. Otero (El Chiqui, El Compadre), Hugo Pimentel (Rosalindo), José Churquina (Casiano) y Vicente Thomas (Mamerto). Mozas: Maruja D'Alba, Rosa Palermo, Sara Terzi, Celina Tell, Marga de los Llanos y Betty Maza. Mozos: Pablo Varma, Roberto Vidal, Miguel Medina, Vicente Thomas, José Churquina, Hugo Pimentel. Intérpretes del ballet: María Rosa Gallo, Eva Carlés, Eva Quintana. El equipo artístico de colaboradores no fue menos destacado. Lía Cimaglia-Espinosa compuso las ilustraciones musicales y dirigió los coros. Mercedes Quintana colaboró en la dirección coreográfica.

[11] Materiales disponibles en los archivos del Instituto Nacional de Teatro (INET) y de la Fundación Espigas.

[12] El Teatro Politeama Argentino estaba ubicado en Corrientes 1478-1490. Tenía una capacidad de 1287 localidades. Por su excelente ubicación era centro de reunión de intelectuales, artistas y bohemios. Fue abierto en 1879 y demolido en 1956. Véase Leandro Hipólito Ragucci, *La arquitectura teatral en Buenos Aires 1783-1991*, Buenos Aires, Ediciones FUNCUN, 1992.

[13] Sobre estas prácticas ver J. Dubatti, "El teatro como crítica de la sociedad".

[14] Ver F. Gandha, "La Botica del Ángel", 1966, en Archivo Fundación Espigas.

[15] En *La Nación*, 15 de diciembre de 1966.

[16] Archivo Fundación Espigas.

## BIBLIOGRAFÍA:

Berni, Antonio. "La escenografía de nuestro tiempo". *Revista Latitud* 3 (1945): 18.

Carlson, M. *Performance. A Critical Introduction*, New York: Routledge, 2004.

Dubatti, J. "Paul Claudel, el simbolismo e intertextos de la Biblia en el teatro de Juan Oscar Ponferrada", en su *Poéticas argentinas del siglo XX*. Literatura y teatro, comp., Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998. 309-326. Publicada también en *Letras*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina 35-36 (1997).

---. "El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas", *El convivio teatral. Teatro y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. 71-183

---. "El teatro como crítica de la sociedad". *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Noé Jitrik, dir. Tomo 10: La irrupción de la crítica, dirigido por Susana Cella. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999. 259-74.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

Groch, A. "Ejército de Artistas: el Cacerolazo de las Artes". *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones 1983-2002*. Micropoéticas II, Jorge Dubatti Coord., Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2003. 161-170.

Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires: Atuel, Col. Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, 2007.

García, Fernando. *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires: Planeta, 2005.

López Anaya, J. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996. 178.

Mandoki, K. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Prosaica Uno, México: Siglo XXI Editores, 2006.

Payá, Carlos y Eduardo Cárdenas. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1978.

Ponferrada, J.O., *El carnaval del Diablo*. Buenos Aires: Ediciones Penka, 1943.

---. "Para una ubicación del costumbrismo criollo", *Revista Lyra* XVII (1959): 174-176, sin paginar.

---. *Tres obras dramáticas (Un gran nido verde, Los pastores, El carnaval del Diablo)*. Prólogo de César Tiempo. Buenos Aires: Eudeba, 1970.

Ragucci, Leandro Hipólito. *La arquitectura teatral en Buenos Aires 1783-1991*. Buenos Aires: Ediciones FUNCUN, 1992.

Schaefer Gallo, Carlos, “Ricardo Rojas, Pablo Podestá y el autor en ciernes”. *El revés de la máscara (Añoranzas y recuerdos teatrales rioplatenses)*. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1965. 15-16.

Zayas de Lima, P. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna, 1990. 52-3.