

## El teatro francés en la revista *SUR* (1932-1965)\*

M<sup>a</sup> GLORIA RÍOS GUARDIOLA  
Universidad de Murcia  
gloriarg@um.es

### Résumé

La revue argentine *Sur* accueille différentes productions concernant le domaine théâtral: des traductions de textes remarquables, des articles de critique littéraire, des comptes-rendus de pièces à l'occasion de leur publication, ainsi que des références à la mise en scène des représentations qui étaient jouées à Buenos Aires. Nous visons à montrer la résonance du théâtre français dans cette revue, à analyser les motivations de l'inclusion des différents contenus théâtraux et à les mettre en rapport avec le champ théâtral argentin.

### Mots-clés

Théâtre français, théâtre argentin, théâtre de l'absurde, revue *Sur*, théâtre d'avant-garde.

### Abstract

The Argentinian magazine *Sur* welcomes through its pages a set of productions in the theatrical field: translations of relevant texts, literary criticism articles, reviews of plays at the time of their publication as well as references to the staging of performances which took place in Buenos Aires.

The aim of this work is to show the repercussion that French theatre had in this magazine, to analyze which led to its inclusion and to link the contents with the Argentine theatrical world.

### Key-words

French drama, Argentinian drama, absurd drama, review *Sur*, vanguard drama.

---

\* Este trabajo es resultado de los proyectos de investigación ENSSUR-PLAN NACIONAL I+D+I (510507667-4-9), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, y 11930/PHCS/09, financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

## 1. Introducción

A la mirada porteña, atenta a todo evento cultural procedente de Francia, no pasaron desapercibidos los nuevos movimientos que estaban germinando en la escena teatral. La revista *Sur*<sup>1</sup>, tildada por algunos de extranjerizante y particularmente de francófila, acoge en sus páginas las traducciones de textos teatrales relevantes, artículos de crítica literaria, reseñas de obras teatrales con ocasión de su publicación, así como referencias a la puesta en escena de representaciones que tenían lugar en Buenos Aires.

Si bien su directora Victoria Ocampo declara su gusto por el teatro, patente en las numerosas traducciones que realizó de textos dramáticos (Ocampo, 1974: 1), la revista no le dedica un espacio hasta el número 48 de septiembre de 1938 dentro de la sección Notas. Acogerá artículos con él relacionados de un modo irregular y no frecuente. Habría que esperar al número 187 de mayo de 1950 para hallar en *Sur* una sección de teatro que habría de contar con la colaboración de críticos asiduos como Luis de Elizalde (hijo), Miguel Alfredo Olivera, Patricio Canto, Ernesto Schoo<sup>2</sup> o el muy prolífico Jorge Cruz<sup>3</sup>. No podemos dejar de observar que 1950 es considerado por muchos investigadores y críticos como el año decisivo para el nacimiento del nuevo teatro (Esteve, 1993: 73), sin poder concluir que este factor influyera en la creación de una sección fija.

Añadamos también que en esta revista el teatro francés ocupa un lugar predominante respecto del resto de dramaturgias no latinoamericanas, abarcando su presencia en *Sur* fundamentalmente el intervalo que se establece entre 1932 y 1965.

El objetivo de este trabajo no es otro que el de mostrar la resonancia que el teatro francés tuvo en *Sur*, analizar lo que motivó su inclusión y relacionar sus contenidos con el campo teatral argentino. Para ello, estimamos conveniente establecer una periodización acorde a las fechas de publicación de la revista.

En el denominado subsistema teatral moderno del campo teatral argentino (1930-1998), el Grupo GETEA<sup>4</sup> diferencia tres etapas: 1930-1949, 1949-1976 y 1976-1998 (Pelletieri, 2003: 20-21). Esta periodización es paralela a la que establece en torno a los microsistemas teatrales: teatro independiente (1930-1969), teatro profesional culto (1930-1960), el

---

1 *Sur* es una revista literaria argentina que apareció en 1931. Fue fundada por Victoria Ocampo y su consejo extranjero estaba formado por figuras relevantes del ámbito intelectual: Ernest Ansermet, Drieu La Rochelle, Leo Ferrero, Waldo Frank, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Jules Supervielle y José Ortega y Gasset. Su orientación y vanguardismo le valió ser considerada una de las principales revistas literarias en lengua española y un referente obligado de la cultura argentina, hispanoamericana y mundial del siglo XX.

2 Prestigioso crítico teatral que trabajó para la revista teatral *Primera Plana* y colaboró con el diario *La Nación*.

3 Ejerció el periodismo cultural durante cuarenta y seis años en el diario *La Nación*, entre 1950 y 1996 como corrector, crítico de teatro, secretario y finalmente jefe del Suplemento Literario. Ejerció la crítica dramática en *La Nación* y en la revista *Sur*; en cuyos índices figura medio centenar de entradas, entre 1959 y 1968.

4 Grupo de estudios de teatro argentino creado en el Área de Investigación Teatral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se dedica a la investigación del teatro argentino, latinoamericano y sus relaciones con el teatro mundial.

sainete (1930-1960) y microsistema del sesenta (1960-1998). Las piezas teatrales francesas formaron parte tanto del microsistema dramático del Teatro Independiente como del microsistema teatral profesional culto<sup>5</sup>.

En nuestro trabajo establecemos dos periodos en función de las fechas de publicación en *Sur*, aproximándonos a la primera etapa delimitada por GETEA: el primer periodo se inicia en 1932 y abarca hasta mayo de 1948. Comprende publicaciones de y sobre Antonin Artaud, Jean Cocteau, Jean Giraudoux o Albert Camus. El segundo periodo se inicia en agosto del mismo año abarcando hasta 1965, periodo de ebullición teatral en la escena bonaerense.

Esta segunda etapa se inicia con el estreno de *Las criadas* de Jean Genet y en él se incluyen textos de y/o sobre Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Anouilh, Armand Salacrou, Michel de Ghelderode, Jean Tardieu, Jean Vauthier, François Billeloux, Georges Schéhade o Jean-Paul Sartre.

## 2. Primer periodo: 1932-1948

### 2.1. Antonin Artaud

El primer dramaturgo contemporáneo francés que aparece en *Sur* es Antonin Artaud. En el número 6 de otoño de 1932, *Sur* publica “El teatro alquímico” (Artaud, 1932: 179-184) a sugerencia de Jules Supervielle, anticipo del que se consideraría manifiesto del Teatro de la Crueldad: *El Teatro y su Doble* (1938). El acierto de esta publicación no irá acompañado de gran repercusión en el campo teatral argentino. Prueba de ello es el primer artículo que Julio Cortázar (1948: 80-82) escribe para *Sur* con motivo de su muerte. En él opina que se conoce poco en América a este autor y no alude ni a sus teorías escénicas ni a la importancia de su figura en Francia, particularmente a partir de la segunda edición de su obra capital en 1944. Acompaña a este artículo la traducción que Cortázar realizó de una de las cartas dirigidas a Henri Parisot.

Habría que esperar a finales de los cincuenta para que los dramaturgos manifestaran interés por sus teorías teatrales y a 1964, año de la publicación en español de *El teatro y su doble* por la editorial Sudamericana, para que su influencia llegara a los escenarios y al público argentino. Dicha recepción se percibió como fenómeno concomitante de las formas de teatro de vanguardia llamado del “absurdo”: mientras que los iniciadores europeos del *Nouveau Théâtre* enlazaban directamente con las teorías artaudianas, los autores latinoamericanos empezaron a fijarse en aquellos de sus postulados que pretendían un nuevo punto de vista y la revalorización de los elementos dramáticos de la puesta en escena a través del teatro del absurdo. Obras de Beckett como *En attendant Godot* (1952), *Jacques ou la soumission* (1953), *Amédée ou comment se débarrasser* (1957) u obras de Genet como *Les bonnes* (1947) o *Le balcon* (1956) (Blüher, 1990: 119) introducirán la modernidad en el ámbito argentino.

5 El circuito de teatro profesional culto priorizaba el estreno de autores extranjeros hasta entonces no conocidos en el medio argentino.

## 2.2. Jean Cocteau

Jean Cocteau aparece por primera vez en la revista en el número 74 de octubre de 1938. Luis Elizalde hijo (1938: 74-76) realiza la crónica con motivo de la representación que la compañía de La Cortina<sup>6</sup> hizo de *Antígona*, según la traducción de Leopoldo Marechal. Más interesado en el texto que en su puesta en escena, Elizalde tan sólo se suma al merecido aplauso que del público recibieron los actores y su director sin mediar ningún otro comentario.

Otro estreno en Buenos Aires, el de *Los padres terribles* de Cocteau, motiva la intervención de Patricio Canto en la sección de notas del número 57 de junio de 1939. Subraya la mecánica mágica y feliz de la obra, su perfecto engranaje que facilita la “continuidad sedosa de peripecias” (Canto, 1939: 95), lo que atribuye al propio texto sin aludir a la representación.

Distinto enfoque realiza Eduardo González Lanuza en el volumen correspondiente a agosto de ese mismo año a propósito de la puesta en escena de *Orfeo* por el Teatro del Pueblo<sup>7</sup>. Elogia la labor de un grupo de aficionados que se reúne para intentar lo increíble, contrastando con la de los grupos profesionales, logrando “hacer del teatro un arte desinteresado y puro” en un barracón destartalado (González, 1939: 62). Su éxito de público cuestiona la llamada crisis teatral de entonces. Se invierte aquí la tendencia generalizada en los artículos sobre teatro en *Sur* pues la única alusión al texto sirve para elogiar su puesta en escena debido a que este teatro independiente había sabido representar “una obra de exquisitas dificultades, de poesía en libertad y por lo mismo sometida a las máximas tensiones” (González, 1939: 63).

La última presencia de Cocteau en la revista corresponde de nuevo a Patricio Canto, en agosto de 1942. *Sur* transcribe la conferencia que pronunció en respuesta a la invitación del Centro de Estudiantes de Humanidades de la Plata previa a la representación de *La voz humana* que junto a *Les parents terribles* pertenece al llamado teatro realista<sup>8</sup> de Cocteau. En lugar de teorizar sobre el autor o la pieza teatral, opta por preparar al público para su recepción.

## 2.3. Jean Giraudoux

Para terminar con este primer periodo que hemos establecido, nos referiremos a las páginas de *Sur* dedicadas a la figura de Jean Giraudoux.

La publicación del ensayo “El teatro de Jean Giraudoux” de Michel Berveiller en

---

6 Grupo entusiasta de aficionados dirigidos por Alberto Moncoa.

7 Institución fundada por Leónidas Barletta que ocupaba un lugar central en el teatro independiente. Los medios periodísticos lo consideraban el primer teatro independiente por su etapa fundacional (Aisemberg, 2003: 101).

8 Los temas del teatro realista de Cocteau, a juicio de Canto, son “las pasiones desorbitadas que no encuentran empleo útil en el mundo, que incluso están en oposición con él y terminan por producir un inevitable cataclismo” (Canto, 1942: 11).

el número 23 de 1936 introduce por vez primera a este dramaturgo en la revista. Berveiller elogia su obra que protesta “contra la pretendida crisis del teatro en Francia” (1936: 74) y que trata de reconciliar en un solo género el teatro literario y el teatro de distracción que la costumbre solía oponer. Esto le valió numerosas críticas negativas en el ámbito teatral y, a juicio de Berveiller, mostraba la vigencia del prejuicio realista en aquellos que niegan que el placer del teatro se base tanto en el sentimiento del juego y de convenciones respetadas por todos como en la irrealidad poética (1936: 75).

Coincide con él Francisco Luis Bernárdez en su crónica publicada por *Sur* en el número 57 de junio de 1939, quien a propósito de la representación de *El intermezzo*<sup>9</sup> en Buenos Aires, opina que Giraudoux había sido el único que entonces había logrado “transfundir con eficacia en el viejo organismo de las letras francesas la sangre impaciente y fecunda de las estéticas novísimas” (Bernárdez, 1939: 88).

El número 115 de mayo de 1944 le rinde homenaje tras su muerte en febrero, inaugurando el volumen con la transcripción de la conferencia “El problema del teatro” que Giraudoux pronunció en la *Université des Annales* el 1 de diciembre de 1933. En ella analiza las causas de la crisis teatral que vivía Francia y expone la necesidad de resolver el abismo existente entre el teatro literario y el de distracción, previamente comentada. Asimismo considera que para que se dé una época teatral deben reunirse dos condiciones: imaginación, como ocurrió en el caso del teatro español de los siglos XVI y XVII, y conciencia, como en el teatro francés del siglo XVII (Giraudoux, 1944: 22).

Participan en este volumen Jules Supervielle con un poema en versión bilingüe – “Jeunes filles de Jean Giraudoux” (1944: 27-29) –, Roger Caillois con “Lección de Giraudoux” (1944: 30-34), Philippe Soupault con “Fantasma de Giraudoux” (1944: 35-40) y Patricio Canto con “El mito transparente” (1944: 41-49). Todos coinciden en destacar su virtuosidad y su don para la literatura ingénitos así como en ensalzar su carácter innovador, rasgo que lo hacía inclasificable para los historiadores literarios. Soupault y Canto subrayan su búsqueda de la evasión como destino y como rasgo característico del alma moderna en una época en la que nadie está donde le corresponde.

Caillois (1944: 30) coincide con Canto en distinguir dos etapas en su creación: la primera es resultado de su talento natural<sup>10</sup> y la segunda se caracteriza por un “exceso de riqueza” que no debe ser criticada, a juicio de ambos, si se tiene en cuenta la osadía que supuso probar suerte en un terreno y una forma de escribir alejada de sus dones literarios.

Su habilidad para dar a los conflictos espirituales el valor de oposición y movilidad que los clásicos dieron a las peripecias físicas es enfatizado por Patricio Canto (1994: 44). Philippe Soupault pone de relieve otro de sus dones: su gran habilidad para dar valor a las

---

9 El texto fue traducido por José Bianco, quien recibe los elogios de Bernárdez por su honestidad respecto al texto original, e interpretada por Margarita Xirgú (Bernárdez, 1939: 90). Esta puesta en escena fue destacada en la época y elogiada por un elenco y dirección escénica relevantes (López, 1993: 54).

10 A la primera época pertenecen *Judith*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Électre* (Canto, 1944: 41).

pequeñeces que dan color a la vida y para escuchar hablar y traducir “las conversaciones secretas que cada uno sostiene en su fuero interno y olvida a medida que cambian” (1944: 38).

Jean Giraudoux cierra el primer periodo que hemos delimitado y al mismo tiempo sirve de nexo entre las dos etapas ya que, aunque la mayor parte de las publicaciones a él referidas se sitúan antes de 1948, reaparece en 1950 en el número de octubre/diciembre con motivo del estreno de dos de sus obras: *La loca de Chaillot*<sup>11</sup> – espectáculo sobre su obra póstuma brindado por La Máscara<sup>12</sup> – y *Anfitrión 38*<sup>13</sup>, dirigida por Luis Tito. Ambos estrenos fueron considerados hitos en el campo teatral argentino. Su inclusión en la revista da muestras de ello y quizás el hecho de que su directora, Victoria Ocampo, hubiera asistido al estreno de *La folle de Chaillot* en París para ver a su admirada Marguerite Moreno<sup>14</sup> (Conte-Stirling, 2007).

En este periodo también hallamos en las páginas de *Sur* la pieza teatral *Calígula*, de Albert Camus, traducida por Victoria Ocampo<sup>15</sup> (números de marzo y abril de 1946). Esta publicación fue motivada por su directora, quien veía en esta obra una alegoría de la dictadura, coincidiendo ese año con el inicio de la que sería la más larga de todas en su país. Fue la revista quien dio a conocer en Argentina esta obra. Para hablar de su influencia en el campo teatral argentino habría que esperar sin embargo a la década del 50.

### 3. Segundo periodo: 1948- 1960

#### 3.1. Jean Genet

Esta segunda fase se inicia concretamente en el mes de agosto con la publicación de *Las criadas*<sup>16</sup> de Jean Genet (1948: 11-50) en el número 166. De nuevo *Sur*<sup>17</sup> ofrece la primicia de esta nueva vertiente de un autor hasta entonces poco conocido, así como de su primera traducción al castellano. Este innovador texto aparece precedido por un artículo de Rinieri (1948: 7-10) en el que analiza la significación de la violencia en dicha obra. Situándola en un

---

11 Se estrenó el 14 de julio de 1950 esta pieza teatral con la traducción de Roberto Tálica, bajo la dirección de Pedro Doril y escenografía de Saulo Benavente en el teatro Lasalle. Contó con 125 representaciones (Mogliani, 2003: 112). Se contó entre las obras con mayor número de representaciones.

12 Una de las agrupaciones más importantes del teatro independiente entre 1949 y 1960. Pretende seguir los ideales de Romain Rolland descritos en su obra *El Teatro del Pueblo*.

13 El Instituto de Arte Moderno eligió esta pieza teatral para iniciar las actividades de la Escuela de Arte Dramático que acogía.

14 Victoria Ocampo asistió a sus clases de dicción durante el periodo que vivió en Buenos Aires. Su última representación fue precisamente la de *La folle de Chaillot* que Giraudoux había escrito para ella.

15 Victoria Ocampo se halló por azar con la obra de este autor desconocido. Fascinada tras su lectura, pidió los derechos de traducción a Gallimard. Poco después coincidió con Camus en Nueva York, al que se presentó como su traductora.

16 Se estrenó en París en 1947 dirigida por Louis Jouvet.

17 La editorial Sur publicó *Las criadas* en 1959, traducido por Silvina Ocampo y José Bianco, lo que nos muestra la vigencia de este texto en el periodo de modernización del teatro argentino.

plano ajeno a la realidad, halla en ella toda una mística del infierno que concibe la glorificación del crimen como única salvación posible de este mundo infernal.

En la sección Calendario, en el número 170 de diciembre, se menciona su estancia en la cárcel y la petición de indulto dirigida por Cocteau, Sartre y Picasso al presidente de la república. Como si se tratara de un personaje de su propia obra, en una charla censurada por las autoridades y de la que se hizo eco la prensa, Genet pedía a las almas caritativas que no intervinieran en favor de los condenados a muerte. La crónica añade que sus delitos son cometidos por diletantismo, lo que configura un personaje polémico y provocador que escandaliza particularmente a la burguesía.

En agosto de 1949, de nuevo este autor forma parte de la sección de Calendario con una noticia que viene de Francia: en la revista *Temps Modernes* del mes de mayo Roger Stéphane sale en defensa de *Haute Surveillance*, segunda pieza de Genet, denunciada por Mauriac en un escandalizado artículo para el *Figaro Littéraire*. Alfredo J. Weiss subraya la opinión de Stéphane en torno al desagrado que causaba a la burguesía la existencia de Genet (1949: 94).

Para la mayor parte de la crítica, el momento de Jean Genet aún no había llegado, habría que esperar ocho años a la representación que de esta pieza hizo el Grupo de los Cinco (1967) o a 1970 cuando por fin fue representada por hombres<sup>18</sup> en los papeles femeninos, según era el deseo del autor (Esteve, 2003: 78).

### 3.2. Jean Anouilh

La segunda figura de este periodo es Jean Anouilh, cuya presencia en las tablas porteñas es una de las más fecundas del teatro francés. Como Giraudoux, es también considerado un autor faro, vinculados ambos a una ideología artística de renovación opuesta al teatro comercial. En el circuito teatral de Buenos Aires fueron representados tanto por compañías extranjeras (francesas y españolas), como por grupos profesionales locales o agrupaciones independientes, a menudo de forma inmediata tras su estreno en Francia (López, 1990: 52). Mientras que hallamos estrenos y reposiciones de sus obras desde los años 30, *Sur* no acoge a este autor en sus páginas hasta 1952. Incluso resulta extraño que no se hiciese eco al menos en su sección de Calendario del estreno de *Antígona*<sup>19</sup> en agosto de 1945, máxime si tenemos en cuenta que se trató de un verdadero evento que excedía lo teatral propiamente dicho por considerarse un homenaje a la Resistencia.

Con motivo de la representación en 1952 de esta misma obra en el Instituto de Arte Moderno, Patricio Canto realiza la crítica del espectáculo en la sección de teatro. Se congratula por el acrecentamiento de las iniciativas del llamado “teatro experimental” que logra superar problemas del teatro argentino tales como la dicción o la dificultad de interpretación

18 Héctor Alterio, Walter Vidante y Luis Brandoni, dirigidos por Sergio Renán.

19 Representada por la compañía de Jean Marchat en el teatro Odeón.

que ofrecen los textos extranjeros en las versiones traducidas de que se disponía. Si la política de *Sur* en lo relativo al teatro consistía en centrarse en los valores literarios de las obras en cuestión y en la significación de sus autores, como explicita Jorge Cruz (1960a: 80-82), Patricio Canto se centra en la interpretación, escenografía y puesta en escena que elogia dada la gran dificultad que este texto entraña. No olvida ensalzar la traducción que Aurora Bernárdez realiza y que adjetiva como “límpida y certera” (Canto, 1952: 150).

Es muy probable que se debiera al hecho de que no se trataba ni de un autor ni de una obra desconocidos para el público, cobrando relevancia precisamente la acertada y novedosa puesta en escena.

Anouilh está presente en dos ocasiones más en la revista: en 1957 en la reseña que realiza Graziella Peyrou (1956: 123) sobre la publicación de *El ensayo, o el amor castigado* por la editorial Carro de Tespis y en 1961 en el artículo de Jorge Cruz “Dos comedias y un castillo” (1961c: 96-97). Este crítico teatral realiza un ejercicio de comparación a partir de la presencia de un castillo en obras de Jean Anouilh<sup>20</sup> y Françoise Sagan<sup>21</sup>. Combinando crítica de textos y representaciones, Cruz contraviene también la política editorial de la revista por él mismo expuesta, como hemos comentado previamente.

Según el propósito de la revista de priorizar autores y obras menos conocidos (Cruz, 1960b: 80), *Sur* publica *La escuela de los pobres* de François de Veynes y Léon Régis en los volúmenes de octubre (28-48), noviembre (43-65) y diciembre (54-82) de 1949, texto traducido por José Bianco y sin repercusión en la escena argentina.

### 3.3. *Circuito oficial y circuito independiente en la década de los 50*

De lleno ya en la década de los 50 asistimos a la renovación del campo teatral argentino. En el repertorio del circuito profesional culto se representan obras de autores nacionales (Hevio Botana, Roberto Tálice, Eduardo Borrás, Arturo Berenguer Carisomo, Gerardo Ribas, entre otros) y se presentan estrenos de extranjeros entonces poco conocidos (Jean Cocteau, Jean Anouilh, George Bernard Shaw, Jean Paul Sartre). A lo largo de toda la década existió una activa circulación de compañías extranjeras y primeras figuras, entre las que se cuentan los franceses Jean Louis Barrault, Fernand Ledoux, María Bell, Henry Rolland y Julien Bartheau (Lusnich, 2003: 158-159). En el periodo 1949-1960, el teatro profesional culto contaba con un conjunto de entidades, instituciones gremiales y, en menor medida, con medios periodísticos especializados en teatro y con ciertas publicaciones, entre las que se encontraba la revista *Sur*.

Este circuito convive con el del teatro oficial representado por la Comedia Nacional y el Teatro de la Municipalidad, muy condicionado por el horizonte político-cultural marca-

20 *L'invitation au château*, traducida y dirigida por Francisco Javier, es elogiada por ser prueba de madurez de algunos teatros independientes (Cruz, 1961: 97).

21 *Château en Suède*, representada por la compañía de Mecha Ortiz en Buenos Aires y Mar del Plata, recibe sin embargo una crítica negativa por carecer de tono chispeante y “pesar hasta el fastidio” (Cruz, 1961: 96).

do en torno al golpe militar de 1955 que puso fin al gobierno de Juan Domingo Perón. Al iniciarse este periodo, se promulgó una reglamentación para las temporadas oficiales que estipulaban, por ejemplo, que un repertorio debía integrar al menos un cincuenta por ciento de autores nacionales para poder renovar el cartel con una obra extranjera. Esta restricción, a la que se añadía la censura encubierta de determinadas piezas de autores extranjeros – *La mujerzuela respetuosa* o *Las manos sucias* de Jean Paul Sartre, *Calígula* de Albert Camus o *La cabaña* de André Roussin entre otros – es interpretada por Liliana López como una política proteccionista (López, 2003:174). A esta hace referencia Jorge Cruz de forma superficial cuando revisa la temporada teatral de 1959:

Olvidamos aquí expresamente algunos sucesos lamentables que agitan tanto a los teatros profesionales como a los vocacionales. [...] Además, si nos refiriéramos a algunos de esos hechos, por ejemplo a ciertas intervenciones municipales en la clausura de teatros independientes, esta visión no sería optimista, y conviene serlo por lo menos una vez al año (Cruz, 1960a: 77).

A pesar de esta censura, las obras antes mencionadas son representadas fuera del circuito oficial. José Bianco dedica un artículo en el número de marzo-abril de 1956 a la obra de Sartre *La mujerzuela respetuosa* y a su representación en el teatro Comedia bajo la dirección de Alfredo Bettanin. Sorprendido por el tono despectivo de los comentarios que los diarios le dedican y en contraste con el arrebató que experimentó al verla de nuevo diez años después<sup>22</sup>, Bianco decide analizar este fenómeno que relaciona con el desconocimiento y un puritanismo hipócrita. Para apoyar la calidad literaria del texto, rememora la admiración que Gide expresó respecto a esta obra en 1947, en el transcurso de una comida en casa de Adrienne Monnier a la que también asistió José Bianco (1956: 142).

*Calígula*, pieza teatral de Albert Camus, es también puesta en escena en el circuito independiente por el Instituto de Arte Moderno. Ernesto Schoo se refiere a ella en la sección de teatro en el número de julio-agosto de 1957 (94-99). Las críticas que le dedica coinciden con la perspectiva de Enrique Pezzoni relativa al teatro experimental argentino, manifestada en el número de julio-agosto de 1954. Se suma a la opinión generalizada de la inexistencia de un teatro argentino a pesar de los prósperos teatros profesionales y los “laboriosos, heroicos teatros independientes” que, acertadamente, sitúa en una primera etapa. A juicio de Pezzoni, en los grupos experimentales existen “demasiadas ansias de originalidad, demasiada ‘inteligencia’” (1954: 114). Pezzoni, como muchos otros argentinos, particularmente de la esfera culta, consideran que se debe aprender del teatro extranjero:

Si este es el material a que deben atenerse quienes gustan de veras del teatro, resulta fácil imaginar la impresión que producen entre nosotros los *maitres cuisiniers* de las compañías extranjeras que de vez en cuando nos visitan. No es preciso ser un *highbrow* humillado en su destreza para recibir tales visitas

---

22 Fue representada a finales de 1946 y el propio Bianco la elogió en el suplemento dominical de *La Prensa*.

como una lección. La habilidad, el cálculo exacto, la elegante facilidad que nace de las dificultades vencidas y de las necesidades ignoradas se resumen para nosotros en un categórico precepto: “Mirad y aprended: así se hace” (Pezoni, 1954: 114).

Sin embargo, a finales de la década de los 50 y en la de los 60, la situación en el campo teatral argentino cambió con el estreno de autores procedentes del absurdo.

### 3.4. *El teatro del absurdo*

La tradición del absurdo, de larga vigencia en Occidente, en Sartre y Camus no tomaba la forma de una estética, formaba parte de la conciencia desgarrada del hombre de posguerra. Así, “la absurdidad de la existencia se exponía en sus textos dramáticos de acuerdo con los cánones de la obra realista, sólo que expuesta con desapego irónico” (Pellettieri, 2003: 311). En cambio, las obras de autores como Ionesco, Beckett o Adamov, entre otros, adoptan una estética de confrontación o de oposición que en función de su semántica y procedimientos Pellettieri (2003: 314) clasifica en primer lugar como absurdo sistemático o normativo – a su vez dividido en absurdo nihilista (Ionesco) y en absurdo como principio estructural (Beckett) –, en segundo lugar como absurdo de amenaza (teatro de Pinter, evolución del absurdo como principio estructural de Beckett) y en tercer lugar como absurdo satírico (Dürrenmatt, Frish, Grass).

La “neovanguardia absurdista” encarnó la moderna tendencia en el teatro argentino en oposición al realismo reflexivo<sup>23</sup>. Esta nueva estética pretendía expresar la angustia existencial dentro de un universo absurdo, destruir el pasado y mostrar la decadencia a través de un microcosmos de desintegración (Pellettieri, 2003: 310).

En la revista *Sur* se constata esta nueva tendencia a partir de publicaciones como la reseña que realiza Eduardo González Lanuza sobre *Teatro* de Michel de Ghelderode (1956. Buenos Aires, Losada), en la que describe su mundo infernal y expresa su admiración:

Su visión de aquellarre supera en eficacia penetrativa y disgregadora a los a su lado ingenuos intentos surrealistas. Escatológico en el doble sentido de la palabra apunta al mismo tiempo al más allá y a la indecencia que puede muy bien ser el límite final del más acá, no podría tildársele ciertamente de remilgado. ¡Y qué robusta salud se advierte debajo de tan infernal ejercicio! ¡Con qué sabiduría están construidas estas obras de apariencia desafortunada! (González, 1957: 76).

Conscientes de la importancia de su obra, *Sur* rinde homenaje a Ghelderode mediante la traducción que realiza Julio E. Payró de un texto de Paul Aloïse de Bock a los cinco meses de su muerte (Bock, 1962: 55-62).

23 Se estableció una polémica entre neo-vanguardistas formalistas absurdistas y realistas reflexivos-sociologistas. Estos últimos valoraban los textos teatrales no por su estética sino por la influencia que ejercía en el público. El teatro es vinculado a una función didáctica.

### 3.4.1. *Samuel Beckett*

Ernesto Schoo comenta la reposición<sup>24</sup> de *Esperando a Godot* en el número de noviembre/diciembre de 1958 y consigna las excelencias de la puesta en escena dirigida por Jorge Petraglia. Fue representada por el Teatro de Arquitectura, según la traducción<sup>25</sup> que el mismo Petraglia había realizado de la obra. Schoo elogia la sutil comprensión de un texto de gran dificultad y lleno de peligros, elemento clave para lograr “la unidad del espectáculo” (Schoo, 1958: 111). A su juicio, logra transmitir el angustioso drama de la espera.

Cuando se estrenó en 1956, logró conmocionar al espectador argentino. Su influjo en las primeras obras de autores porteños como Griselda Gambaro<sup>26</sup> o Eduardo Pavlovsky se extendió hasta finales de los 60. *Esperando a Godot* aportó la función que le hacía falta al sistema teatral bonaerense para consolidar su modernidad: “la tendencia a la ruptura del discurso dominante del realismo” (Pellettieri, 1993: 56).

En otoño de 1961, Jorge Cruz se hace eco en la sección de teatro de la representación en el teatro Larrañaga de *Fin de partida* de Beckett, dirigida por Julio Castronuovo y ensalza su lenguaje escénico que considera la clave de su éxito. Recoge la anécdota de su prohibición por la Municipalidad debido a algunas palabras y gestos presentes en la obra (Cruz, 1961d: 82).

### 3.4.2. *Eugène Ionesco*

Contrasta la escasa presencia de Beckett en la revista respecto a la de Ionesco. La llegada de Eugène Ionesco a Argentina se produjo en la primera mitad de la década en revistas especializadas y a través de lecturas, comentarios y traducciones del director de teatro Francisco Javier<sup>27</sup>. En 1956 puso en escena *La lección* y *Santiago o la Sumisión*, representadas por el grupo de Teatro Moderno que él dirigía. La reacción del público que asistió era a la vez de perplejidad y entusiasmo.

En las páginas de *Sur*, su presencia se limita al periodo entre 1961 y 1963. Su primera aparición corre a cargo de Jorge Cruz quien, al revisar la temporada teatral de 1960, subraya el interés despertado por la representación de tres de sus obras (1961a: 146): *La cantante calva* – representada por el Instituto de Arte Moderno bajo la dirección de Marcelo Lavalle –, *Amadeo o cómo quitárnoslo de encima* – puesta en escena por Francisco Javier en el teatro Agón – y *Jacques ou la soumission* – representada en francés por el Teatro Universitario Francés y dirigida por Jaime Jaimes –. Prueba de su interés resulta el hecho de que este crítico teatral decidiera dedicarle las páginas de la sección de teatro del siguiente número de la

24 La primera puesta en escena fue también dirigida por Petraglia en la Casa de Mendoza en 1956.

25 La primera traducción en castellano fue realizada en 1954 por Pablo Palant, revisada por el propio Beckett, para la editorial Poseidón (Pellettieri, 2003: 320).

26 *El desatino* de Griselda Gambaro (1965) fue la primera obra argentina considerada fruto de la influencia de Beckett.

27 Viajó en 1960 a París, en donde permaneció tres años, y allí conoció a Ionesco quien le cedió los derechos de sus obras.

revista. Recuerda el estreno en París de *La cantatrice chauve* en 1950 que convirtió a su autor en el “vanguardista número uno del teatro” (Cruz, 1961b: 98). En un intento de caracterizar su “antiteatro”, Jorge Cruz aconseja limitarse a ver y a oír de forma contemplativa sus obras, disfrutando de las palabras y de las situaciones, sin pretender encontrar ideas recónditas, una ideología, una lógica o una psicología (1961b: 99).

En la línea de este crítico y en una intervención previa a la de Cruz, Jeff Mason analiza en el mismo número la puesta en escena de *Rhinocéros* por Jean-Louis Barrault con motivo de la entrevista que realizó a este director de teatro durante su estancia en Montevideo (Masson, 1961). Sobre esta obra, Jorge Cruz opina que Ionesco cambia de rumbo haciendo concesiones al público tradicional y mostrándose menos puro que en sus primeras obras (1963b: 109).

Con motivo de la publicación del segundo tomo de *Teatro*<sup>28</sup> de Ionesco por la editorial Losada en 1961, Luis Justo realiza su reseña en *Sur* ocho meses después (Justo, 1962: 85-86).

A modo de epílogo, en el número de mayo/junio de 1963, *Sur* incluye su ensayo “La lección del teatro está más allá de las lecciones”, traducido por M<sup>a</sup> Luisa Bastos. En él realiza un alegato en favor de la independencia de la obra de arte que surge como necesidad de hacer obra creación, de su existencia autónoma y de su naturaleza extrasocial. Apuesta por un teatro libre y con humor, dos elementos que despiertan gran temor en la gente. Reivindica, como hicieron los miembros del Grupo *Sur* en su número de julio de 1938 – dedicado a la defensa de la inteligencia en un contexto de pre-guerra – el hecho de que un artista se niegue a comprometerse bajo una bandera o una ideología. Critica la búsqueda incesante de la utilidad en el arte, así como el llamado “teatro realista” que, a su juicio, es el “comercial”:

Lo comercial, el “realismo” matan el teatro, no lo hacen vivir: porque tanto el teatro sin audacia, el teatro de confección de Broadway y del Boulevard como el teatro realista, de tesis archiconocidas, encerrado en sus tesis, atado, es en el fondo un teatro irrealista: el irrealismo burgués por un lado, el irrealismo llamado socialista por el otro, he ahí los grandes peligros que amenazan al teatro y al arte, a los poderes de la imaginación, a la fuerza viviente y creadora del espíritu humano (Ionesco, 1963: 10).

El Ionesco que realmente impactó en Argentina es el que tiene que ver con su etapa de absurdo nihilista, según la distinción que establece Patrice Pavis (1980: 4), correspondiente a *La Cantante Calva* y a las demás piezas de los 50 hasta poco después de *Jacques ou la soumission*, ya que pronto comienza a virar hacia el absurdo como principio estructural (Arlt, 1993: 66).

La influencia de Ionesco en la vanguardia teatral es innegable, particularmente se señala a Eduardo Pavlovsky y a Griselda Gambaro – como hemos comentado anteriormente –, si bien esta autora siempre empleó el absurdo como principio estructural “para reflejar

---

28 Traducción de Luis Echávarri.

el caos universal de la humanidad, vinculándolo, además con la situación político-social [argentina] que, frecuentemente producía en el individuo conductas de negación de sí mismo por la falta de capacidad de lucha y opción” (Arlt, 1993: 67).

También M<sup>a</sup> Luisa Bastos, en una reseña que realiza para *Sur* sobre la publicación de *Teatro de vanguardia*<sup>29</sup> de Eduardo Pavlovsky, diferencia las características de este joven director de las de los autores de la vanguardia europea (Bastos, 1966: 113-115). Le augura un futuro prometedor como dramaturgo pero alejado de las tendencias vanguardistas europeas.

### 3.4.3. Otros dramaturgos del absurdo

Procedentes de esta vanguardia francesa – integrada también por escritores franceses de adopción –, también están presentes en *Sur*, aunque en menor medida, Georges Schéhádé, René de Obaldía, Jean Tardieu, Jean Vauthier y François Billeldoux. Jorge Cruz aprovecha los estrenos de estos autores para dedicarles un pequeño espacio en la sección de teatro.

El poeta-dramaturgo franco-libanés Schéhádé ocupa sus páginas en el número 278 de septiembre/octubre de 1962. La puesta en escena de su primera obra en Argentina (*Historia de Vascó*<sup>30</sup>) sirve de pretexto a Cruz para elogiar tanto al autor franco-libanés como al director responsable de los más importantes estrenos de la vanguardia francesa en Buenos Aires (1962: 91-93).

En el número de marzo/abril de 1963, Jorge Cruz introduce a René de Obaldía en la revista. El estreno de *Le défunt* en la temporada de 1962 y los de *L'azote* y *L'air du large* en la de 1963 motivan su crónica teatral en la que advierte muchos puntos de contacto de este autor con sus coetáneos de la vanguardia: adopta una perspectiva absurda pero al contrario de lo que sucede con los autores de la década anterior que reflejan esa visión en dramas o tragedias (Sartre, Camus,...), estos “se libran a sorprendentes combinaciones, desatando su imaginación, y cultivan diversos matices de lo cómico, desde la bufonada al humor negro” (Cruz, 1963a: 82). De René de Obaldía destaca su habilidad para lograr que el absurdo se despoje de su dramatismo, dejando de ser trasunto de la situación del hombre actual y convirtiéndose en “fuente de infinitas combinaciones escénicas, en una especie de vasto aire libre para la imaginación, para la evasión y también para el puro deleite dramático” (Cruz, 1963a: 83).

En el número siguiente de *Sur*, otro autor influenciado en parte por Ionesco ocupa la sección de teatro: Jean Tardieu. La representación a principios de 1963 de seis de sus obras<sup>31</sup>, conducidas por el director Francisco Javier, da pie a reseñar sus principales rasgos y parte de la trama, concluyendo que se trata de “testimonios brillantes de una fantasía poderosa e inquieta, que trata de encontrar dentro de las formas del teatro del absurdo otros terrenos para su desarrollo” (Cruz, 1963b: 110).

29 Publicada por Cuadernos del Siroco en 1966.

30 Puesta en escena Francisco Javier al frente del elenco de la compañía de la Provincia de Buenos Aires.

31 *La jerga de la familia*, *Los novios del subte*, *La cerradura*, *El mueble*, *¿Quién está allí?* y *Conversación-Sinfonietta*.

A la puesta en escena, le dedica tan sólo el último párrafo para elogiar al Teatro de la Ciudad por haber ofrecido uno de los mejores espectáculos, dando vida a estas piezas de Tardieu junto a *El difunto* de Obaldía y *Entradas y salidas* de Jacques Prévert.

En el número 292 de enero/febrero de 1965, Cruz interviene de nuevo para acercar a los lectores de la revista las figuras de Jean Vauthier y François Billetdoux, “rostros del teatro de vanguardia”, como reza el título de la crónica. Siguiendo una estructura similar a la que suele adoptar en sus crónicas, Cruz comienza por exponer la causa que motiva el artículo: una representación/estreno en Buenos Aires, a continuación realiza la contextualización del dramaturgo, una presentación sucinta de la trama vinculada a la interpretación – normalmente del propio Cruz –, y acaba con apenas un párrafo para enumerar datos de la puesta en escena o evaluarla. Así, tras aludir al estreno de su obra *Le rêveur* en abril de 1964 en Buenos Aires con el título *En la boca del lobo*, Jorge Cruz sitúa a Jean Vauthier en la vertiente del teatro de vanguardia denominada por Martin Esslin<sup>32</sup> “vanguardia poética”, igualmente preocupada por el absurdo y la inseguridad de la condición humana<sup>33</sup> (Cruz, 1965: 97). Para caracterizar su producción teatral, recurre a las tesis de Michel Corbin, limitando su perspectiva personal a mencionar la gran interpretación de los actores y la excelente labor de dirección de Francisco Javier. La mención de este director le da pie a introducir otra de las obras recientemente representadas: *Chin-chin* del novelista y dramaturgo François Billetdoux. Tras resumir el argumento de la pieza, recurre de nuevo a la caracterización de Michel Corbin para incluir la obra de este autor en el “teatro de lo inefable”, en el que la acción, los personajes y los diálogos son concebidos como “reflejos, aproximaciones de una realidad más alta” (Cruz, 1965: 100). Sobre el desarrollo de la pieza, Cruz considera que por momentos resulta monótona, se deshace su atmósfera poética y la tensión dramática se afloja. Termina, como es habitual, con la mención de la puesta en escena que en este caso le parece poco acertada, lejos del resto de trabajos de Francisco Javier.

De manera curiosa se cierra el círculo del teatro moderno en la revista *Sur* con el mismo autor que lo inició: Antonin Artaud. En el número 294 de enero/febrero de 1965, se publican algunos de sus poemas en versión bilingüe – la traducción a cargo de Alejandra Pizarnik –, entre los que se encuentra *Post-scriptum de “Le théâtre de la cruauté”*.

#### 4. Conclusión

El teatro francés formó parte principalmente de los repertorios del Teatro Independiente y del circuito culto profesional, fue uno de los intertextos más productivos para la

32 Martin Esslin publicó en 1962 en Londres *The Theatre of the absurd*, Cruz menciona que acaba de ser traducido al francés.

33 En esta corriente sitúa a autores como Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux y, en la generación más joven, a Henri Pichette, Jean Vauthier y Georges Schéhádé (Cruz, 1965: 98).

evolución del teatro moderno argentino. Este hecho es una consecuencia más de la llamada por Noé Jitrik “mitologización positiva de lo francés”<sup>34</sup> en Argentina.

Su influencia fue decisiva en la creación/consolidación de un sistema teatral moderno, particularmente el llamado teatro del absurdo en sus distintas perspectivas y el teatro de la crueldad de Artaud, por replantear una ruptura de los principios del teatro clásico tanto en lo relativo a su significado como a su referente, tanto en sus contenidos como en los distintos elementos que conforman la puesta en escena.

A través del estudio cronológico de las publicaciones sobre teatro en la revista *Sur*, podemos observar de manera indirecta la periodización que Osvaldo Pellettieri y el grupo de investigación GETEA establece del sistema teatral moderno argentino, considerando el carácter transicional del teatro de los '50 como periodo canónico de la primera modernización teatral y como antecedente de la segunda que se desarrolla en los años 60. Ello es muestra de la vinculación de la revista con la actualidad que, si bien no es eco fiel de todos los hitos teatrales de entonces, sigue atenta a la cultura francesa y no podía dejar de ofrecer un espacio a este género tan vinculado a la élite intelectual.

Más interesada en los textos que en su materialización sobre la escena, esta revista otorga proporcionalmente un menor número de páginas al teatro que a otros géneros literarios o manifestaciones culturales. De hecho, cuando se trata de ofrecer la primicia de un texto teatral o de un ensayo sobre teatro se sitúan en la sección principal. En cambio, sólo algunas de las representaciones que tenían lugar en Buenos Aires tienen presencia en las crónicas teatrales, primero en la sección de notas y, a partir de mayo de 1950, en la sección de teatro, probablemente como indicador del movimiento renovador en el campo teatral argentino que se produjo en esta década.

A pesar de que según su política editorial no se pretendía dar cuenta de la puesta en escena de las distintas representaciones en Buenos Aires, las crónicas están motivadas por los estrenos o representaciones de más candente actualidad. Adoptando estas una estructura similar, la actualidad ofrece el motivo para tratar la obra y centrarse en su texto, dedicando apenas un párrafo final para mencionar el nombre del director, la compañía, en ocasiones el elenco de actores y, cuando la calidad de la puesta en escena era digna de ser reseñada, el elogio del crítico teatral.

En sus críticas se puede advertir su cuestionamiento del teatro comercial en contraste con la valorización que realiza del teatro independiente.

Antes de crear una sección teatral, distintos autores se ocupan de transmitir la relevancia de ciertos textos y autores franceses: Patricio Canto, Luis de Elizalde (hijo), Francisco Luis Bernárdez, Eduardo González Lanuza, Victoria Ocampo... A partir de su creación, intervinieron de modo más frecuente Miguel Alfredo Olivera, Ernesto Schoo o Jorge Cruz, siendo este último el embajador del teatro de vanguardia francés.

---

34 Véase Jitrik, Noé. 1984. “Lo vivido, lo teórico, la coincidencia (Esbozo de las relaciones entre dos literaturas)” in *Las armas y las razones*. Buenos Aires, Sudamericana, 150 [citado por Dubatti (1993: 13)].

En la dirección de escena, *Sur* subraya particularmente la labor del argentino Francisco Javier, pieza clave en la transmisión de este teatro *d'avant-garde*, y de los franceses Jean-Louis Barrault y Louis Jouvet, quienes llevaron a Buenos Aires sus producciones en muchas ocasiones.

Por último, quisiera hacer observar que, a pesar de la gran importancia del teatro francés en este periodo estudiado, la revista no manifiesta a mi juicio predilección por este género. La directora de *Sur*, Victoria Ocampo, se declara amante del teatro y reconoce su vocación frustrada de actriz, deseo truncado por ser mujer en un contexto burgués y conservador. Sin embargo, en el número monográfico dedicado al cine<sup>35</sup>, reconoce que a pesar de su amor por el teatro, sintió mayor fascinación por el cine, suplantándolo este último en sus preferencias. Prueba de ello es la inexistencia de un volumen dedicado al teatro entre las 26 monografías que publicó *Sur* mientras que el resto de géneros literarios o incluso diversos acontecimientos o autores contaron con un número.

### Referencias bibliográficas

- AISEMBERG, Alicia. 2003. "El Teatro del Pueblo y sus epígonos" in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 101-108.
- ARLT, Mirta. "Ionesco o la fuerza del absurdo en el Buenos Aires de los '50" in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Buenos Aires, Galerna, 63-72.
- ARTAUD, Antonin. 1932. "El teatro alquímico" in *Sur*, n.º 6, 179-184.
- BASTOS, M<sup>a</sup> Luisa. "Eduardo Pavlovsky. *Teatro de vanguardia*. B. Aires. Cuaderno del Siroco, 1966" in *Sur*, n.º 301, 113-115.
- BERNÁRDEZ, Francisco Luis. 1939. "El intermezzo, de Jean Giraudoux" in *Sur*, n.º 57, 88-90.
- BERVEILLER, Michel. 1936. "El teatro de Jean Giraudoux" in *Sur*, n.º 23, 74-78.
- BIANCO, José. 1956. "A propósito de *La mujerzuela respetuosa*" in *Sur*, n.º 239, 141-144.
- BLÜHER, Karl Alfred. 1990. "La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano" in TORO, Fernando de (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna, 113-132.
- BOCK, Paul Aloïse de. "Michel de Ghelderode" in *Sur*, n.º 278, 55-62.
- CAILLOIS, Roger. 1944. "Lección de Giraudoux" in *Sur*, n.º 115, 30-34.
- CANTO, Patricio. 1939. "Los padres terribles" in *Sur*, n.º 57, 90-95.
- CANTO, Patricio. 1942. "La humillación de Cocteau" in *Sur*, n.º 93, 7-19.
- CANTO, Patricio. 1944. "El mito transparente" in *Sur*, n.º 115, 41-49.
- CANTO, Patricio. 1952. "La *Antígona* de Anouilh en el Instituto de Arte Moderno" in *Sur*, n.º 213-214, 148-150.
- CONTE-STIRLING, Graciela. 2007. "Victoria Ocampo et Marguerite Moreno, une rencontre inattendue au début du XX<sup>e</sup> siècle" in *Lectures du genre*, n.º 2, 1-6  
<[http://www.lecturesdugenre.fr/lectures\\_du\\_genre\\_2/conte-stirling.html](http://www.lecturesdugenre.fr/lectures_du_genre_2/conte-stirling.html)>.
- CRUZ, Jorge. 1960a. "Visión optimista de la temporada de 1959" in *Sur*, n.º 262, 75-77.
- CRUZ, Jorge. 1960b. "El rumbo de un joven autor" in *Sur*, n.º 263, 80-82.
- CRUZ, Jorge. 1961a. "La temporada teatral de 1960" in *Sur*, n.º 268, 145-148.
- CRUZ, Jorge. 1961b. "Tres obras de Ionesco" in *Sur*, n.º 269, 98-100.
- CRUZ, Jorge. 1961c. "Dos comedias con castillo" in *Sur*, n.º 271, 96-97.

35 Números 334-335 de enero/diciembre de 1974.

- CRUZ, Jorge. 1961d. “*Fin de partida* de Samuel Beckett” in *Sur*, n.º 272, 81-82.
- CRUZ, Jorge. 1961e. “El *rhinocéros* de Barrault” in *Sur*, n.º 272, 83-84.
- CRUZ, Jorge. 1962. “La deliciosa imaginación de Schéhádé” in *Sur*, n.º 278, 91-93.
- CRUZ, Jorge. 1963a. “René de Obaldía y el teatro del absurdo” in *Sur*, n.º 281, 82-83.
- CRUZ, Jorge. 1963b. “Experiencias con Jean Tardieu” in *Sur*, n.º 282, 108-110.
- CRUZ, Jorge. 1965. “Rostros de vanguardia: Vauthier, Billetdoux” in *Sur*, n.º 292, 97-100.
- DUBATTI, Jorge. 1993. “El teatro francés en la Argentina (1880-1900)” in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Buenos Aires, Galerna, 13-20.
- ESTEVE, Patricio. 1993. “Artaud, Genet y el teatro experimental de los ’60 en Buenos Aires” in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Buenos Aires, Galerna, 73-81.
- ELIZALDE, Luis de. 1938. “*Antígona*” in *Sur*, n.º 49, 74-76.
- GENET, Jean. 1948. “Las criadas” in *Sur*, n.º 166, 11-50.
- GIRAUDOUX, Jean. 1944. “El problema del teatro” in *Sur*, n.º 115, 7-26.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. “Michel de Ghelderode: *Teatro* (Losada, B. Aires, 1956)” in *Sur*, n.º 244, 75-76.
- IONESCO, Eugène. “La lección del teatro está más allá de las lecciones” in *Sur*, n.º 282, 5-10.
- JUSTO, Luis. “Ionesco. *Teatro*, t.2. Buenos Aires, Losada, 1961” in *Sur* n.º 276, 85-86.
- LÓPEZ, Liliana B. 1993. “Anouilh y Giraudoux en el sistema teatral argentino” in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Buenos Aires, Galerna, 49-54.
- LÓPEZ, Liliana B. 2003. “Concepción del texto espectacular” in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 173-182.
- LUSNICH, Ana Laura. 2003. “Continuidad del teatro profesional culto” in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 157- 164
- MASSON, Jeff. 1961. “Entrevista a Jean-Louis Barrault” in *Sur*, n.º 272, 84-89.
- MOGLIANI, Laura. 2003. “‘La Máscara’: concepción de la obra dramática y del texto espectacular” in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 109-123.
- OCAMPO, Victoria. 1974. “Al lector” in *Sur*, n.º 334-335, 1-2.
- PAVIS, Patrice. 1980. *Diccionario de Teatro*. Barcelona, Paidós.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1993. “El primer teatro de Beckett en Buenos Aires: el arribo de la neovanguardia” in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Buenos Aires, Galerna, 55-61.
- PELETTIERI, Osvaldo. 2003. “La neovanguardia” in PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 306-377.
- PEYROU, Graziella. 1956. “Jean Anouilh. *El ensayo, o el amor castigado*. Buenos Aires, Carro de Tespis, 1956” in *Sur*, n.º 245, 123.
- PEZZONI, Enrique. 1954. “*Giulio Cesare* en el Odeón” in *Sur*, n.º 229, 113-116.
- RINIERI, J.J. 1948. “Un drama de Genet” in *Sur*, n.º 166, 7-10.
- SOUPAULT, Philippe. 1944. “Fantasma de Jean Giraudoux” in *Sur*, n.º 115, 35-40.
- SUPERVIELLE, Jules. 1944. “Jeunes filles de Jean Giraudoux” in *Sur*, n.º 115, 27-29.
- VEYNES, François de & Léon REGIS. “La escuela de pobres” in *Sur*, n.º 180, 28-48; n.º 181, 43-65; n.º 182, 54-82.
- WEISS, Alfredo J. 1949. “De nuevo Jean Genet” in *Sur*, n.º 178, 93-94.