



## Aproximación a Jorge Lavelli: de Buenos Aires a París

Osvaldo Pellettieri\*

Investigador teatral  
Universidad de Buenos Aires

### Su trayectoria

La carrera teatral de Jorge Lavelli se inició en la década del '50, en el teatro independiente argentino, más precisamente en el OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro), que contaba con una pequeña sala en la calle Rodríguez Peña, donde se desempeñaba como secretario administrativo. Relata Lavelli en la entrevista que le realizáramos en el plenario de apertura del II Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano (Pellettieri, 1995: 19)

*Nuestro grupo se destacaba por su pasión y, además, porque había que brindar el esfuerzo cotidiano para sobrevivir. Ninguno de los que estábamos allí pertenecía a un grupo social de origen que le permitiera vivir sin trabajar: cada uno de nosotros hacía una actividad anexa, complementaria, que le posibilitaba sobrevivir.*

Esa primera etapa, que se prolongó durante seis años—entre el 53 y el 59— fue el campo de pruebas en el cual Lavelli desarrollaría sus aptitudes como director, aptitudes que lo llevarían finalmente a ocupar un lugar central en el campo intelectual teatral francés. Allí, Lavelli evolucionó rápidamente, desde su trabajo como actor en *La gaviota*, de Anton Chejov (1954) hasta su advenimiento como director del propio grupo junto a Yirair Mossian y Salo Vasochi y sus puestas en escena de textos de Brecht, Ugo Betti y Florencio Sánchez, entre otros. Es posible percibir, a partir de la

inclusión de autores como Florencio Sánchez en el repertorio del grupo, que Lavelli formaba parte del proceso de nacionalización del Teatro Independiente, abierto con el estreno, en 1949, de *El puente*, de Carlos Gorostiza.<sup>1</sup> Se trataba de un teatro realista, fuertemente referencial, de tesis social y estructura melodramática, que presentaba un sistema de personajes polarizado en personajes positivos y negativos y cuyas puestas en escena—aun las de textos de autores extranjeros— eran una metáfora politizada de la obra dramática. El Teatro Independiente, en esta segunda fase, se construyó contra un *otro* político (el peronismo) y estético (el teatro comercial); *otro* que, en el primer caso, recurría a formas de censura encubierta y que, en el segundo, adoptaba una actitud agresiva frente a estos grupos, a los que llamaba despectivamente *vocacionales*.

De esa etapa germinal Lavelli rescató, como basamentos de su producción futura, el rigor ético, lo que él denomina un *espíritu dramaturgico* y la idea de hacer un teatro verdaderamente *independiente* desde el punto de vista espiritual y económico, un teatro separado de los circuitos comerciales.

\* Colaboró Martín Rodríguez.

1. Para más información acerca de este cambio en el Teatro Independiente, se puede consultar nuestro artículo "El teatro independiente en la Argentina (1930-1969): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional", en AAVV, *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna, 227-237.

Al entrar en contacto con el ambiente teatral francés —el 12 de marzo de 1960—, gracias a una beca obtenida en el Fondo Nacional de las Artes de la Argentina, Lavelli conservó este espíritu de lucha, pero poco quedaría del realismo en el cual se había formado. En Francia, se encontró con un teatro muy diferente del que había conocido en Buenos Aires y debió adaptar su *proyecto creador* a las necesidades del campo intelectual en el cual deseaba insertarse. Según palabras del propio Lavelli, se trataba de un medio en plena expansión en el que el auge económico e industrial tuvo su correlato en el orden cultural. Por ese entonces se creó el Ministerio de Cultura. En Francia no existían los grupos no profesionales y la organización sindical era muy estricta, pero Lavelli no encontró allí la pasión por el teatro que había en Buenos Aires.

Cuando en 1964 regresó a Buenos Aires para poner en escena **Divinas palabras**, de Ramón del Valle Inclán, no quedaba demasiado del teatro del cual había surgido y, aunque en el elenco que dirigió había actores que habían pasado por la experiencia del teatro independiente, ya no se trataba de gente con la cual era posible compartir una ética, una forma de vida, sino que se trató de una experiencia puramente profesional.

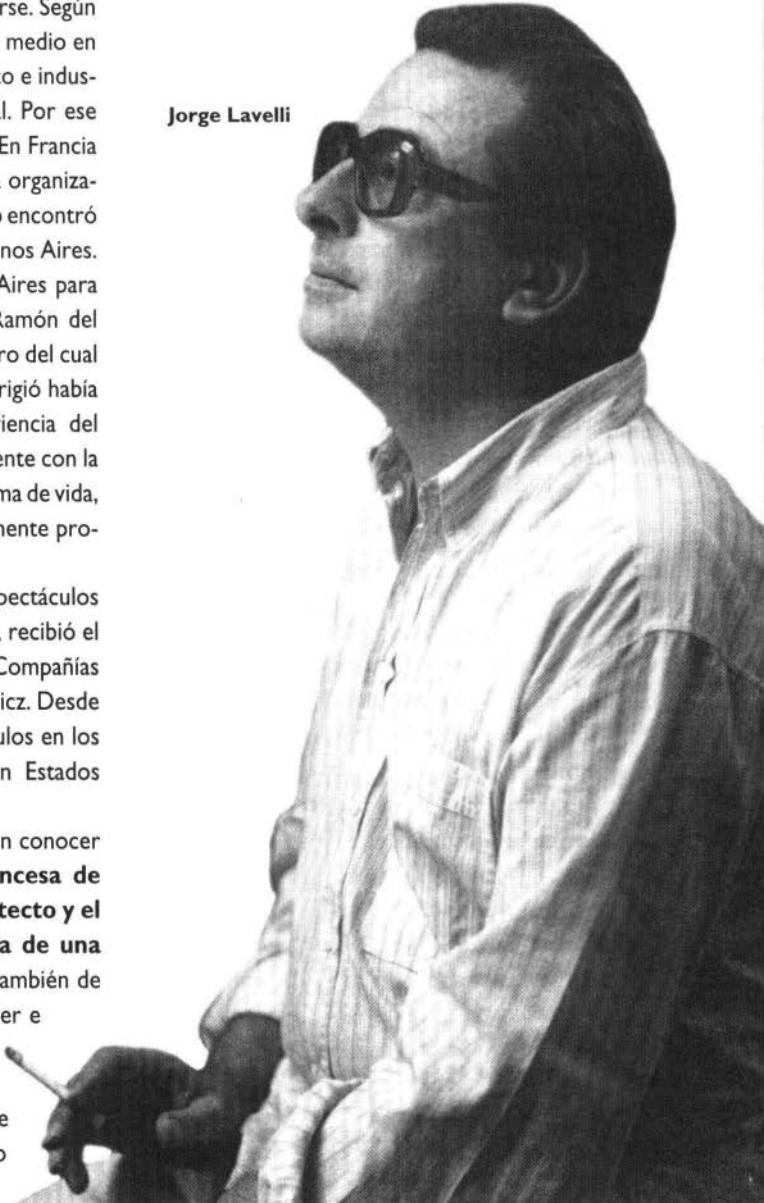
En París, entre 1961 y 1963, realizó espectáculos experimentales y de investigación. En 1963, recibió el Gran Premio en el concurso de las Jóvenes Compañías con **El matrimonio**, de Witold Gombrowicz. Desde entonces montó más de noventa espectáculos en los grandes teatros y festivales europeos, en Estados Unidos y en América Latina.

Sus primeras puestas en escena hacen conocer el teatro de Gombrowicz (**Yvonne, princesa de Borgoña**); de Fernando Arrabal (**El arquitecto y el emperador de Asiria**); de Copi (**El día de una soñadora, Las cuatro gemelas**), pero también de Séneca (**Medea**, adaptada por Jean Vauthier e interpretada por María Casares), o de Panizza (**El concilio de amor**).

En 1972, Lavelli volvió a Argentina de la mano de Kive Staiff, director del Teatro Municipal General San Martín, esta vez

para presentar **Yvonne, princesa de Borgoña**. La crítica, como no podía ser de otro modo, le dedicó un gran espacio y, en muchos casos, percibió su poética, pero criticó las actuaciones (la obra fue protagonizada por un elenco local encabezado por Juana Hidalgo). En su comentario para la revista Panorama (junio de 1972), dijo Ernesto Schóó:

Jorge Lavelli



*No es fácil encontrar actores capaces de enfrentar –sobre todo en la Argentina, país de formación positivista, por lo menos aparentemente– esta violación incansante de las normas del realismo convencional.*

Un comentario similar fue el realizado por Julio Ardiles Gray (La Opinión, 25/6/72) quien, al igual que Schóó, rescató tanto al texto dramático como a la puesta, pero criticando los desniveles actorales:

*...los desniveles actorales constituyen el flanco débil de la versión argentina. El idioma neutro de la traducción, intencionadamente literario para que funcione como otro elemento de despigue de la realidad, es atacado constantemente por los actores con sus arranques elocutivos de coloratura popular, porteñismos que sólo contribuyen a quebrar una atmósfera, a traer hic e nunc, una pesadilla aespacial y atemporal.*

En ambas críticas se pueden percibir los inconvenientes de Lavelli al intentar cruzar su *poética* con un sistema teatral al que había pertenecido pero que ahora le era totalmente ajeno. Es posible ver en las críticas un choque entre el realismo dominante en nuestro sistema teatral –sistema al cual Lavelli alguna vez perteneció– y la estética fuertemente teatralista que éste había adquirido y desarrollado en Europa.

A partir del año 1975, abordó al mismo tiempo las grandes obras del repertorio lírico (**Fausto**, **La Traviata**, **Madame Butterfly**, **Norma**) y la creación contemporánea (**Al gran sol sediento de amor**, de Luigi Nono, **El regreso de Casanova**, de Arrigo, **Berengerier**, de Sutersmeister, **La star**, de Zygmunt Krauza, **La Celestina**, de Maurice Ohana).

Luego, Lavelli siguió realizando puestas en escena de obras de teatro y de óperas, marcando una predilección por Mozart (**Las bodas de Fígaro**, **La flauta mágica**) y por Shakespeare (**Cuento de invierno**, **La tempestad**, interpretada por Nuria Espert en el doble rol de Ariel y Próspero y **Sueño de una noche de verano** en la Comedia Francesa, con

música de Astor Piazzola). Jorge Lavelli se especializó además en la obra de Ionesco, de quien presentó las siguientes obras: **El cuadro** (1961), en la Ciudad Universitaria –su primera obra en París–, **Juego de masacre** (1970), en el teatro Montparnasse, Premio de la crítica, **El rey se muere** (1976), con la Comedia Francesa, en el Teatro Nacional Odeón, Premio Dominique por la puesta en escena y Premio de la Crítica, **Macbett** (1992), en el Teatro Nacional de la Colline, Premio Molière al mejor actor (Michel Aumont) y Premio Brigadier de la Asociación Directores Teatrales de Francia a la mejor realización de la temporada parisiense, obra que Lavelli presentaría en 1993 en Buenos Aires.

En julio de 1987 fue nombrado director del Teatro Nacional de la Colline, uno de los cinco teatros estatales existentes en Francia, donde en enero de 1988 puso en escena **El público**, de Federico García Lorca. En noviembre de 1992 fue elegido Presidente del Centro Francés del Instituto Internacional de Teatro, asociado a la UNESCO. Debido a su doble rol de director teatral y director de un teatro oficial, Lavelli debió adoptar una doble mirada frente a sus espectáculos: si por un lado buscaba satisfacer su faceta artística, por el otro debía adaptar dicha faceta a la política cultural del teatro, por él mismo diseñada. Si bien el hecho de estar al frente de un teatro nacional le significó tener que enfrentarse con nuevas y mayores responsabilidades, también le brindó la posibilidad de observar la evolución en el tiempo de un repertorio y de un elenco, de retocarlos, de abrir nuevos caminos a la experimentación y de clausurar otros. En síntesis, de madurar integralmente como director.

Desde entonces, Lavelli basó su *política cultural* en la presentación de autores desconocidos o de obras poco conocidas de autores consagrados, en respuesta a las demandas de cierto sector del público francés interesado en la novedad. Lavelli ha montado, entre otras, las siguientes obras: **Una visita inoportuna** (1988), de Copi; **Réveille-toi Philadelphie** (1988), de François Billetdoux, Molière 1989 al mejor autor; **La veillée** (1989), de Lars Noren, premio del Sindicato de Críticos a la mejor actriz a Catherine

Hiégel; **La Star** (1989), ópera de Zygmund Krauze; **Opereta** (1989), de Witold Gombrowicz; **Greek** (1989), de Steven Berkoff, Molière 1990 al mejor espectáculo y a la mejor artista de reparto, Judith Magre; **La nona** (1990), de Roberto Cossa; **Hel-denplatz** (1990), de Thomas Bernhard, Molière 1991 al mejor actor, Guy Tréjean y mejor decorado, Louis Bercut; **Comedias bárbaras** (1991), de Ramón del Valle Inclán; **Mein Kampf** (1992), de George Tabori y **Kimbali** (1996), de Arnaud Bedouet. Por esta última puesta, recibió el Premio Molière, que corona una trayectoria de diez años como director del Teatro Nacional La Colina. En 1998, Lavelli traerá a la Argentina su versión de **Seis personajes en busca de un autor**, de Luigi Pirandello.

#### Lavelli y su trabajo como director

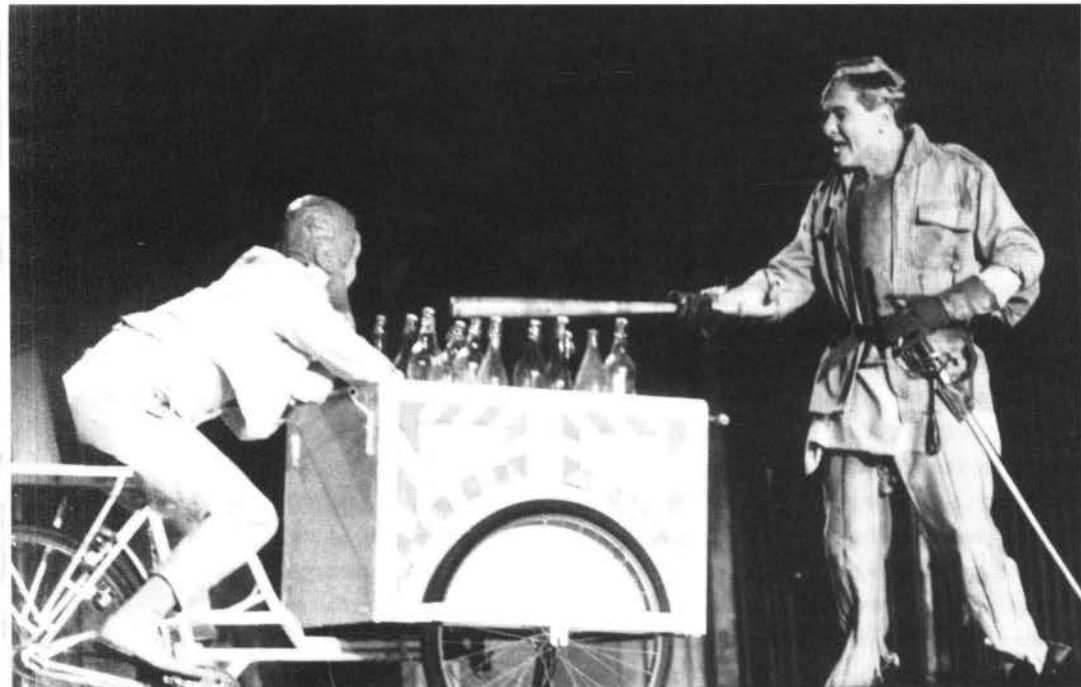
Para la realización de sus puestas, Lavelli buscó siempre relacionarse de una manera pulsional, casi física, con la escritura de los textos elegidos, con los

modos particulares que ésta adopta para contar una fábula. Sin duda, hay un sustrato fuertemente moderno en Lavelli que procede de su pasaje por el teatro independiente, y su devoción por lo original, por lo nuevo, lo certifica.

Luego de elegido el texto, es fundamental para Lavelli la *especialización*, el diseño en primer lugar de la arquitectura, del espacio escénico pero también de la arquitectura de la fábula, el cómo contar aquello que se desea contar. Para él, *el dispositivo escénico es la base del trabajo*. Dice Lavelli (Pellettieri, 1995: 23)

*En suma, la libertad, a mí me parece un elemento apreciable, fundamental. A partir de ese momento, la puesta en escena yo no me la puedo imaginar de una manera absoluta. Necesito saber su relación con la arquitectura, eso es fundamental, cómo voy a contar una historia. Va a ser importante saber si se va a contar en el Palacio de los Papas de Avignon o si hay que contarla en una iglesia, o en un espacio escenográfico de cuatrocientos metros cuadrados.*

**Macbett**, de Ionesco, dirección de Jorge Lavelli. Teatro San Martín, 1992.



*La idea en sí de la obra y la arquitectura, pero también de la fábula. Cómo hay que contarla, en qué contexto, en qué dispositivo escénico, cuáles son las ideas fundamentales y en qué contexto arquitectural van a desarrollarse. Esa es la primera ecuación que yo tengo que resolver, sin eso no puedo ir adelante. Y eso no se lo puedo pedir a un colaborador, a un escenógrafo. Esa es una clave que tengo que encontrar en mí mismo.*

Para Lavelli, el espacio pone límites a la creación actoral. En el espacio, se produce una síntesis de la historia, de la sociología, del comportamiento, del temperamento, de la psicología de los personajes. El espacio debe tener todos los signos necesarios a la historia que se desea contar pero, al mismo tiempo, debe mantener cierta autonomía con respecto a la anécdota. Sin embargo, afirma Lavelli

*Un dispositivo escénico no se me ocurre nunca como reconstrucción histórica de un lugar determinado, porque en mi idea de contar una historia teatralmente interviene siempre el criterio de la fábula, esto es, el criterio de que el espectador va a hacer su propia historia. Por eso, esa historia no puede estar tan explícitamente determinada en el espacio. El teatro tiene un aspecto ejemplar y ejemplarizante que el espectador debe poder tomar y adaptar a su propia experiencia, a su propio mundo imaginario.*

La poética de Jorge Lavelli es una poética de la desterritorialización y del desplazamiento. Hay en él un interés evidente en los problemas de la traducción, de lo que significa escribir en otra lengua. Este interés está relacionado con su concepción del espacio, ya que toda inscripción en un espacio nuevo implica un problema de traducción, y puede percibirse en su predilección por autores como Gombrowicz, Copi o el mismo Ionesco, autores todos que optaron por escribir en una lengua ajena. Su puesta en escena de **La nona** (1990), de Roberto Cossa, se inscribiría dentro de esta lógica de la traducción o de la desterritorialización, pero también dentro de un proyecto

universalista. En la entrevista que le realizamos dijo Lavelli con respecto a esta puesta (Pellettieri, 1995: 21-22)

*Lo que me interesó de **La nona** es que se trata de una obra intrigante. Hay como un proyecto naturalista al principio que es como un resumen de la literatura dramática de las dos guerras, donde aparecen personajes como el perezoso, etc. Todo ese tipo de personajes que parecen conocidos, forman parte de esquemas de la literatura dramática argentina, se han visto. Cossa no los inventó. Pero luego se puede encontrar en esa familia alguien que no cesa de comer. Esto es muy intrigante, por muchas razones: primero porque el alimento tiene relación con la sociedad, con la vida de todos los días, con el esfuerzo. A partir de ese esquema se puede hablar de la universalidad del tema, que se puede dar en cualquier tipo de sociedad consumista o que se esté transformando en consumista. Eso creo que el público francés lo comprendía inmediatamente, lo que no comprendía es lo que no puede comprender nadie. Lo que nadie puede explicar es la cosa intrigante, que a mí me interesaba también, porque forma parte del espectador que puede completarlo. Es la presencia de ese personaje devorador, de ese feroz protagonista que termina por llevar al suicidio o a la muerte a los otros... Algunas obras de teatro argentino, y ésta en particular, siempre me habían interesado, por su autenticidad. Yo creo que hay autenticidad en esta escritura, en el propósito, y cuando ello existe no se puede plantear uno el problema de que alguien no lo comprenda, aunque sea traducido. Pueden existir problemas de traducción, pero entonces no se podría traducir Shakespeare, no se lo podría representar. Hay que pensar que la traducción siempre da otro aspecto de la historia, pero este matiz es de gran interés. Se me ocurre que es porque hay una parte no resuelta en la obra, una parte abierta que se puede inscribir en la sensibilidad, en la inteligencia del espectador. Y es que esa nona que no para de comer puede tener por situación histórica, eco-*



**Opereta: el triunfo de la desnudez y la juventud sobre la decadencia.**

*nómica o social, un carácter diferente en sociedades diferentes. Y esa experiencia yo quería intentarla con una obra argentina, porque creo que es una obra profundamente argentina la de Cossa.*

Luego de diseñado el espacio se incorporan los actores, que establecen con el dispositivo escénico una relación dialéctica, en la cual éste debe actuar de manera independiente a partir de los elementos de los que es portador, de su propia imaginación y creatividad, pero siempre tratando de integrarse al espacio diseñado previamente y a las decisiones tomadas por el director con anterioridad. El proceso de trabajo con el actor, la *dirección de actores*, va de lo general a lo particular, de un espacio en el que lo anecdótico está excluido de la construcción del personaje. Lavelli comienza por trabajar la integración de los actores al espacio concebido como síntesis, a partir de una propuesta inicial que él mismo realiza, haciéndoles ver tanto cuál es su visión del texto dramático como el

sentido que los decorados y los accesorios —por lo general los elementos extremadamente familiares están ausentes en sus puestas— tienen a priori, aunque su uso y función pueda modificarse en el curso de los ensayos. La vinculación de los actores con el espacio y con el texto no pasa por sus reacciones lógicas, realistas, sino por una relación profunda, esencial, escondida, que lo conducen a adoptar comportamientos inesperados, a cambiar la función de los objetos escénicos, lo que se denomina *la mutabilidad del signo escénico*. Así, dice Lavelli, el trabajo en un plano más inconsciente, más lúdico, puede generar una corriente de energía entre al actor y los objetos que permite que éstos últimos sean utilizados de manera no convencional: *una silla puede servir para sentarse, pero puede ser también un trono o una máquina o una ametralladora* (Tcherkaski, 1983: 40). Lavelli trata de rescatar los sueños, las obsesiones del actor, desprendiéndolos de todo punto de vista naturalista o psicologista. En las puestas de Lavelli, los actores adoptan comportamien-

tos artificiales en un espacio que, en su opinión, es artificial por definición: el espacio teatral. Hay en Lavelli una concepción *operística* de sus espectáculos, no sólo por su trabajo casi obsesivo con el espacio sino por su concepción *musical* del texto dramático, de su *partitura*, de su ritmo interno. Para Lavelli (Tcherkaski, 1983: 41)

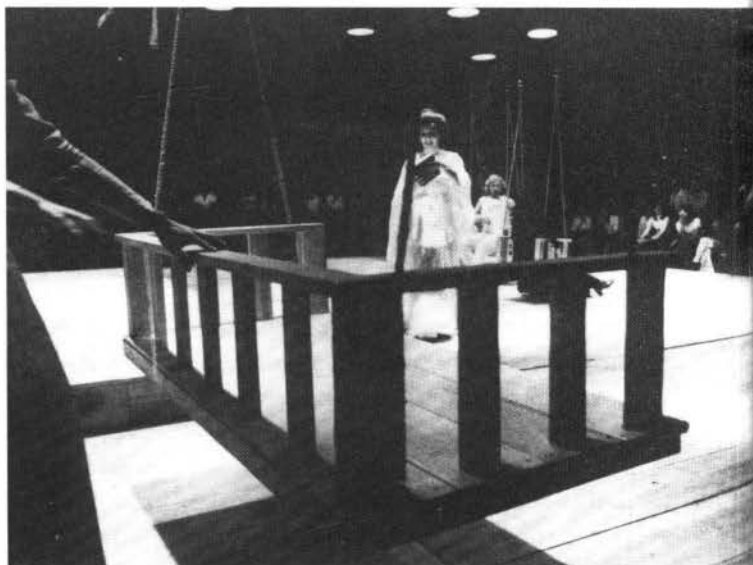
*La organización musical de un texto es un modo de encarar el trabajo textual que le evita al actor el peligro de caer en un psicologismo inmediato. Si uno piensa que un texto también puede formar parte de una organización interior musical, ese texto adquiere una mayor libertad, un mayor imprevisto, que permite vehicular también el riesgo que comporta la expresión íntima, secreta del actor. Que sea a través de una forma musical o a través de una relación de fuerza con unos u otros actores, esa relación no está creada por un ambiente de familiaridad o de cotidianidad, lo cual crea esa situación de desequilibrio a partir de lo cual esa parte que llamamos "artificio" necesita luego ser nutrida por expresiones más amplias, más generosas y, tal vez, más inesperadas.*

Se trataría de lograr que el actor encuentre no sólo los aspectos vocales, *elocutivos* —en el sentido de comunicacionales— de su personaje, sino su dimensión física, el *grito profundo que va a revelar el aspecto esencial de su drama, o de su felicidad*. De ahí su fascinación por Artaud y el lugar central que le cede al erotismo. Para Lavelli (Tcherkaski: 1983: 61-62), lo erótico en teatro

*aparece como una transgresión a cierta normalidad, transgresión cargada al mismo tiempo de un elemento de inmensa atracción y un elemento de*

*miedo y de repulsión, elementos ambos complementarios. Lo erótico irrumpe como una transgresión que provoca una reflexión en el espectador habituado a tener en el teatro una imagen consoladora de lo prohibido. Eso es lo que explica, por ejemplo, cierta deformación de los cuerpos en algunas de mis piezas.*

Sin embargo, este aspecto instintivo debería, desde la perspectiva de Lavelli, someterse a un proceso de racionalización indispensable para que la actuación no dependa de manera exclusiva del azar o de un estado de ánimo momentáneo. Es cierto que ese



*La gaviota, de Chejov, Brasil, 1974.*

ámbito que se crea inicialmente, esa proposición inicial que Lavelli realiza, limitan, condicionan el desempeño actoral y generan una cierta incomodidad. Sin embargo, esa incomodidad es productiva de momento que descoloca al actor y lo opone a sí mismo, conduciéndolo, según sus propias palabras, a *una reflexión más aguda, menos confortable* (Tcherkaski: 59). En la entrevista ya citada (Pellettieri, 1995: 23-24), Lavelli describió el proceso de integración de los actores a la escena del siguiente modo:



**La vida es sueño,  
de Calderón, montaje  
de Jorge Lavelli  
en La Comédie Française.**

y en los que va a aportar su propia imaginación. Cuando aparece en el trabajo, hay un montón de cosas que están decididas por él... Hay muchas cosas que están compuestas, se sabe muy bien que un actor está condicionado también por lo que lo rodea: si en la puesta en escena nos encontramos en una situación en que mi interlocutor está aquí al lado y hay un mantel, un vaso de agua, es evidente que el juego escénico va a estar condicionado por nuestra aproximación, por la atmósfera de este encuentro.

Después yo contaré esta idea a un escenógrafo, cómo puede ser el espacio que yo necesitaría para esta obra. Y, a partir de ese momento, se va a establecer una suerte de dialéctica: esa persona va a ser lo mismo que más tarde va a ser el actor, va a tratar de interpretar esta idea, y va a hacerme proposiciones a partir de las proposiciones que yo le hago.

Vale decir que, cuando el actor llega, ya tiene muchas cosas que están realizadas... teniendo en cuenta que la cualidad que yo exijo del actor es también esa independencia, una disponibilidad que le permita al mismo tiempo esta apropiación de la idea y el sumergirse en esa idea con la más grande libertad, portando elementos que pasarán por su sensibilidad, su inteligencia, su experiencia, y que tendrá su punto de vista sobre el teatro, sobre el personaje, que va a evolucionar, que será sometido a una cantidad de pruebas. El actor que yo necesito es un actor que toma riesgos en lo que va a hacer,

De todos modos, aunque el actor se encuentra con una serie de signos escénicos elegidos de antemano, dichos signos deben ser lo suficientemente ambiguos —y por lo tanto, no ilustrativos—, como para no limitar demasiado su tarea y crear un ambiente propicio para que éste desarrolle su creatividad al máximo:

(el) despojo de cosas puramente ilustrativas, de cosas puramente anecdóticas, dejan al actor huérfano, lo que lo obliga a entrar en otro tipo de juego, en otro estilo de interpretación. Creo que finalmente el funcionamiento ideal sería para mí el de la apropiación de la idea y de la transformación de esa apropiación en algo personal y auténtico. Esa sería la explicación de lo que sería el trabajo del director, un poco como lo que decía Debussy a propósito de Pelleas, que era "inscribir su propio sueño en el sueño de otro". (Pellettieri, 1995: 23-24)



En este proceso, es fundamental el rol del director como *armonizador* de la puesta. Es el director el que proporciona el contexto adecuado para que el actor desarrolle libremente su tarea sin que esa *libertad* atente contra la coherencia de la puesta:

*A mí me parece una muy buena definición del trabajo de la puesta en escena, y creo que en el trabajo también interviene eso: el actor entra en un contexto que ya está decidido, estudiado, propuesto por alguien que es el director, y del que tiene que apropiarse y hacer algo auténtico, personal y libre, y esa sucesión de apropiaciones y libertades hace la totalidad de un espectáculo que tendría que guardar globalmente una cierta coherencia.* (Pellettieri, 1995: 23-24)

Respecto de la *evidencia de sentido* de las puestas de Lavelli, se destaca en primer lugar su rechazo por el teatro concebido como documento del presente. El teatro concebido como *comentario periodístico* es considerado por Lavelli como un acto demagógico. Las implicancias políticas de sus puestas pasan más bien por la posibilidad de *poder situarse dentro de un proceso histórico como una fábula, como una síntesis y como una referencia. Es decir, como un elemento de difusión, de análisis; como un elemento dialéctico.* Para Lavelli, todo gran autor dramático es un autor político, pero tam-

bién hay en dichos autores una dimensión intemporal, universal, que le permite trascender sus propias circunstancias. Es por eso que las puestas de Lavelli buscan eludir todo naturalismo, a fin de *reflejar* este aspecto trascendente y universal que todo gran texto posee.

## Conclusiones

Poco sentido tendría redundar en las virtudes de Jorge Lavelli como director escénico, ya que su vasta trayectoria y los premios obtenidos hablan por sí mismos. Desde sus inicios en nuestro Teatro Independiente, hasta su brillante desempeño como director del Teatro de La Colina, Lavelli mostró una gran capacidad para adaptar su *proyecto creador* a las necesidades y demandas que el medio le iba planteando. Lavelli pudo *evolucionar* de un teatro realista y referencial, como era el Teatro Independiente en la década del 50, a una estética fuertemente teatralista que intenta despojarse de todo aspecto coyuntural y que busca relevar los aspectos más universales de los textos. El lugar que le otorga a la dimensión espacial en sus puestas es, quizás, un emblema de estos desplazamientos y de esta capacidad de reacomodamiento y de cambio en la que, sin duda, reside gran parte de su talento.

## Bibliografía

- Pavis, Patrice, 1994: **El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo.** La Habana, UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.
- Pellettieri, Osvaldo, 1995: **El teatro y los días.** Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo, 1991: **La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia.** Latin American Theatre Review 24/2, Spring 1991.
- Pellettieri, Osvaldo, 1994: **Teatro argentino contempo-**

**ráneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio.** Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 1997: **Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976).** Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo: **El teatro independiente en la Argentina (1930-1969): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional**», en AAVV, *Semiótica y teatro latinoamericano.* Buenos Aires, Galerna, 227-237.

Tcherkaski, José, 1983: **El teatro de Jorge Lavelli,** Buenos Aires, Editorial de Belgrano.