

WOLFF

Colección Ensayos Críticos
CAROLA OYARZÚN, editora



**Relectura de *Flores de papel*:
dramaturgia vertical y
producción de sentido político**

Jorge Dubatti

Para una revisión de la categoría teatro del absurdo

Durante cuatro décadas la historiografía teatral latinoamericana se ha valido de la categoría teatro del absurdo para pensar sus poéticas dramatúrgicas y analizar textos de los teatristas más diversos. La operación crítica radicó en trasladar al ámbito latinoamericano la categoría elaborada por Martin Esslin en 1961, destinada originalmente al estudio del teatro europeo y norteamericano. La bibliografía analítica parte de la recepción latinoamericana del teatro europeo de las décadas del cincuenta y sesenta, desde la productividad textual de Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov y Harold Pinter. Este corpus teatral es enmarcado a su vez en la definición de neovanguardia, que preferimos redefinir postvanguardia latinoamericana de acuerdo con las ideas de Peter Bürger sobre la vanguardia como acontecimiento histórico irrepetible (1997).¹

1 Si la vanguardia es una experiencia histórica irrepetible, en consecuencia no puede formularse una neo vanguardia sino una post vanguardia.

La concepción de lectura que considera a los autores latinoamericanos en tanto postvanguardistas epigonales no implica en los estudios históricos cuestionamiento o desmedro de los valores de dicha producción, pero otorga a su poética un carácter receptor pasivo –en términos de cartografía comparatista. De acuerdo con la distinción de poéticas activas y pasivas según el teatro comparado, las primeras, irradiadas centralmente desde Europa, fundan nuevos territorios poéticos y sistemas de convenciones transmisible; las otras trabajan dentro de las aportaciones originales de aquellas, aunque puedan distinguirse en las poéticas receptoras aspectos de apropiación, transculturación o reescritura que evidencien alto grado de actividad poética. En materia de internacionalidad, las poéticas de recepción de los modelos centrales siguen poseyendo un carácter inicialmente pasivo (Dubatti, *Jeroglifo* 57-63).

Hitos de esa orientación en la historiografía teatral latinoamericana pueden hallarse en las investigaciones, de referencia clásica, de George Woodyard (“*The Theatre of the Absurd in Spanish America*”), Angela Blanco Amores de Pagella (“*Manifestaciones del teatro del ab-*

surdo en la Argentina”), Lilian Tschudi (Teatro argentino actual), Daniel Zalacaín (Teatro absurdista hispanoamericano) y L. H. Quackenbush (Teatro del absurdo latinoamericano), entre muchos. En deuda con esta perspectiva de poética comparada y cartografía comparatista, hemos realizado nuestra contribución al respecto en tempranos estudios, ya sea para el análisis del primer teatro de Griselda Gambaro (*El desatino* [1965]), de la producción de los teatristas Jorge Díaz (*El cepillo de dientes* [1961]), José Triana (*La noche de los asesinos* [1966]), y Egon Wolff (*Flores de papel* [1970]), o de Carlos Manuel Varela (*Alfonso y Clotilde* [1980]).

En dichas oportunidades elaboramos la que consideramos una poética abstracta (o archipoética) del teatro del absurdo con los siguientes rasgos: el vaciamiento o ininteligibilidad de las actancias Destinador-Destinario en el nivel de la sintaxis; el desmontaje paródico destructivo de los procedimientos del drama moderno en el nivel de la historia, en el nivel lingüístico y en las implicancias de la base epistemológica del mismo; la construcción de un nuevo régimen de procedimientos, no sólo resultado de la violencia sobre el drama moderno sino también la fundación de

nuevas formas (por ejemplo, el personaje-jeroglífico); el pasaje de una tesis realista a una “tesis absurdista” o predicación implícita de la poética como metáfora epistemológica a partir de una semiótica del sentido (opuesta a una semiótica de la comunicación, ésta última modelo característico del drama moderno). Sin embargo, quince años después nos parece indispensable una revisión y consecuente desplazamiento de la categoría teatro del absurdo, de acuerdo con lo propuesto en nuestra tesis doctoral sobre la producción del argentino Eduardo Pavlovsky y con la relectura de *Flores de papel* de Wolff que aquí ofrecemos. Resulta valioso confrontar las prácticas dramáticas y el pensamiento de Pavlovsky y Wolff, maestros de producción coetánea, para descubrir numerosos puntos de contacto –no monocausales o genéticos– entre sí.

Es cierto que El Merluza, como señalamos en “Egon Wolff: absurdo en sociedad en *Flores de papel*”, posee rasgos de personaje jeroglífico que, por la extrañeza de su comportamiento y de su origen, evoca ciertos personajes de Ionesco. Desde la primera escena se lo ve “caer bajo el efecto de calambres que no puede controlar, recorren todo su cuerpo, distorsionan su

cara” (154) y “explota súbitamente en un borboteo agitado, atropellado de palabras” (158). En el cierre de la Escena I se advierte su deriva hacia la “dureza” y la violencia (160). Evita “ostensiblemente” todo contacto físico con Eva (167). Resulta difícil inteligir qué valores y saberes (Destinador) mueven a El Merluza y en qué se beneficia (Destinatario) con la destrucción de Eva. Si El Merluza es el sujeto de la acción, ¿posee ayudantes, además de Eva? El interrogante radical es: ¿se puede definir el Eje de la Comunicación Destinador-Destinario sin anular o reducir la singularidad de la poética de *Flores de papel*? En última instancia, El Merluza resulta un personaje inaprensible en términos referenciales del realismo ortodoxo. Wolff utiliza términos ambiguos para referirse a ese carácter jeroglífico de su personaje: “Mientras trabaja y habla, algo se va transfigurando en él. Algo que lo posee y que lo absorbe” (170). El lector nunca podrá decodificar totalmente ese “algo”. La pregunta insistente de Eva: “¿Quién es usted?”, que en la poética del drama moderno da pie a la inclusión del método biográfico (el personaje se refiere a su pasado, y resume su historia anterior), en *Flores de papel* nunca será res-

pondida, porque, como dice El Merluza, “el nombre uno lo va perdiendo por ahí por las calles, caído en una grieta” (171). La biografía de El Merluza está hecha de fragmentos inconexos y desconcertantes:

EL MERLUZA: (...) Yo tenía dos madres. Una, antes de, y la otra, después de.

EVA: ¿Murió?

EL MERLUZA: Algo así como eso. (171)

La expresión de Eva: “Desde el primer momento que te vi supe quién eras” (195), acentúa la desconexión entre los mundos de estos personajes, así como la certeza por parte del espectador de la opacidad de El Merluza. Además, la invasión de las “enormes flores de papel” (189), que van ocupando la totalidad del departamento de Eva, recuerda el procedimiento de la acumulación de sillas en Ionesco (*Las sillas*), o de cadáveres de alumnos en *La lección*. Las flores –que, por su valor simbólico y narrativo, se instalan en el título de la pieza– quiebran el efecto de contigüidad espacio-personaje propio del cronotopo realista. En el plano lingüístico, la progresiva desarticulación de la pragmática del diálogo realista en el avance de las escenas también permite reconocer el posible intertexto

de la poética absurdista. En suma, diversos procedimientos en diferentes niveles de la poética atacan directamente la ilusión de efecto de contigüidad entre mundo representado y orden social extrateatral.

Sin embargo, ya en nuestro estudio de 1990, donde adscribimos *Flores de papel* de Wolff al absurdo como principio estructural², advertimos como reparos a nuestra hipótesis que la pieza presentaba diferencias notables respecto de la estructura “ortodoxa” del absurdo y destacamos como principal rasgo constitutivo su carácter situado, su trabajo con la referencialidad social contextual de Chile.

Encontrábamos entonces una de las marcas principales de su alejamiento del absurdo en que en toda la pieza la extraescena (y su consecuente vinculación con los órdenes de lo privado y lo público) funciona al modo realista, mantiene el principio de ilusión de contigüidad entre mundo representado de la metáfora poética y mundo social-real del régimen de experiencia.

2 De acuerdo con la definición de Patrice Pavis (*Diccionario de teatro*) es la variante absurdista que busca dar cuenta estéticamente del caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armónica de la humanidad (4) y se opone a los absurdos nihilista y satírico.

Únicamente la extraescena se desrealizaría con la interpretación del final abierto de la Escena VI. La dominación de El Merluza sobre Eva (a través de la invasión de su espacio privado, la destrucción del departamento, el vestido de novia, las flores de papel, el ukelele...) produce un efecto de “contagio” de la supuesta escena absurda sobre la extraescena si pensamos en alguna relación de complicidad de El Merluza con algún otro personaje jeroglífico, que el espectador nunca llegará a ver. Las palabras de El Merluza permiten reconocer como un acuerdo la llamada a la puerta (“¡Sí! ¡Ya vamos!” [220]). ¿Quién está del otro lado? ¿Acaso esa presencia implica un descalabro del orden referencial contextual, una quiebra en la representación del mundo social? El final abierto incluye entre sus ilimitadas posibilidades la presencia del otro lado de los amigos o cómplices de El Merluza, tal vez los marginales a los que ha ido haciendo referencia a lo largo de la pieza. El epígrafe de Zarathustra (“Hablabamos los dos una lengua diferente y, aun así, habitábamos en una misma morada”) y de Joseph Conrad (“Hay en el hombre un corazón de las tinieblas”) parecerían orientar una lectura no absurdista de la pieza,

destinada a observar la complejidad de lo humano y de las diferencias sociales.

Nuevas categorías: realismo vertical y metáfora política

La necesidad de reconsiderar críticamente los textos “absurdistas” latinoamericanos –entre ellos *Flores de papel*– surge de dos reparos centrales, básicos, uno de carácter general y otro ligado a lo específicamente latinoamericano:

a) a más de cuarenta años de la formulación categorial “teatro del absurdo” por parte de Martin Esslin (*The Theatre of the Absurd*), ésta ha sufrido un profundo proceso de revisión y cuestionamiento crítico en las investigaciones académicas;

b) la diversidad morfotemática de los textos incluidos en el corpus del absurdo latinoamericano no resiste la rotulación de su poética bajo el signo unificador del absurdismo. Piezas como *Flores de papel* de Wolff, *Esperando a Rodó* de Carlos Maggi, *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera y *La espera trágica* de Pavlovsky evidencian, a primera vista, sustanciales diferencias entre sus respectivas micropoéticas y esas diferencias

no permiten unificarlas bajo la caracterización del teatro del absurdo.

Se trata, en suma, de releer este corpus postvanguardista desde su “diferencia” y su multiplicidad, a partir de una jerarquización interna de su relevancia en el corpus y no sólo a partir de su relación con los modelos europeos englobados por Esslin en el “absurdismo.” Son múltiples los esfuerzos analíticos realizados para volver a pensar las poéticas de contraposición (Lotman) en el teatro europeo entre 1940-1970 sin recurrir a la categoría de “teatro del absurdo”. Ya en 1967, en un metatexto central de este período: *Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia*, Pavlovsky expresa su desconfianza frente a esta categoría: “Entiendo como extraña la denominación de teatro del absurdo porque ha sido en general mal interpretada, aun para aquellos que aceptaban la línea de ruptura de este tipo de teatro” (5).

Pavlovsky lo desplaza por el de realismo exasperado, concepto formulado por Lorda Alaiz, aunque esta noción es parcialmente pertinente para el análisis de la escritura pavlovskiana. El mismo creador del concepto de teatro del absurdo, Esslin, escribió en 1970:

Ayant, pour forgé une expression, forgé celle du théâtre de l'absurde, je ne sais jamais, quand je la vois évoquée dans un journal ou un livre, si je dois en être fier ou me voiler la face de honte; car, ce que je regardais comme un concept générique, une hypothèse de travail, permettant de comprendre un grand nombre de phénomènes très variés etc très difficiles à saisir, est devenu pour beaucoup de gens, y compris de critiques dramatiques, une réalité aussi concrète etc spécifique qu'une marque de lessive. (259)³

Por otra parte, Wladimir Kryszynski, en un estudio revisionista sobre la poética teatral de Ionesco, propone reemplazar la categoría "teatro del absurdo" por la de "teatro de la ontología negativa y del paroxismo" (20).

Es evidente que el fundamento de valor que unifica las piezas postvanguardistas latinoamericanas no es

3 "Habiendo forjado—por forjar una—la expresión de *teatro del absurdo*, nunca sé, cuando la veo citada en un diario o en un libro, si debo serle fiel o taparme la cara de vergüenza; porque lo que yo consideraba un concepto genérico, una hipótesis de trabajo, destinada a comprender un gran número de fenómenos tan variados como difíciles de aprehender, se transformó para muchos —entre ellos los críticos teatrales— en una realidad tan concreta y específica como un sello" (la traducción es nuestra).

exclusivamente la percepción del absurdo de la existencia, sino, una radicalización de lo nuevo entendida como experimentación profunda de contraposición en el campo de las convenciones del lenguaje teatral (Cfr. De Marinis) válido en tanto metáfora epistemológica de una ampliación del concepto de realidad. Se encuentra en el teatro de este período una herramienta de expresión que le sirve como dispositivo de desautomatización y ampliación del régimen de experiencia de lo real-cotidiano. Pavlovsky advierte que el teatro ofrece una “realidad pluridimensional” que recursivamente produce afectación y modificación en la existencia: “Pienso que la imagen [teatral] es la encargada de fusionar símbolo, fantasía y realidad. Para mí estos tres elementos conjuntos dan una nueva dimensión y esa dimensión es la que intento elaborar en mi teatro” (10).

Como veremos, la propuesta de Wolff de un teatro vertical es complementaria con esta afirmación de Pavlovsky, quien ha observado que se trata de un teatro “hacia una realidad total,” es decir, un teatro que amplía el registro de experiencia del hombre más allá de la perspectiva materialista —objetivista del realis-

mo teatral (Cfr. Pavlovsky 5-12) y la visión materialista– objetivista-pragmática que caracteriza la posición realista en nuestro “común mundo compartido”⁴. El fundamento de valor de esta concepción teatral se inscribe en el legado postvanguardista de raíz artaudiana: cumple con la propuesta directiva de Artaud en el Prefacio a *El teatro y su doble* respecto de la necesidad de hacer un teatro que “conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de sus poderes, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad” (15).

En 1990 sostuvimos que en *Flores de papel* la metáfora surge a partir de la “absurdización” de las relaciones entre clases diferentes. Hoy nos preguntamos, siguiendo nuestra revisión crítica del absurdo, ¿por qué hablar de absurdización? Habría que desplazar la idea de absurdo por la de paroxismo (siguiendo a Krysinski) o la de exasperación (de acuerdo con Lorda Alaiz/ Pavlovsky). En la relación Eva-El Merluza, Wolff cons-

4 Pavlovsky agrega: “Hace tiempo que bosquejo un largo artículo que pensé titular ‘Hacia una realidad total’. Lo curioso es que este nombre me resulta más cómodo y más aclaratorio que todas las otras denominaciones que los críticos (sic) han intentado etiquetar al teatro que nace en 1950 en París, con Eugene Ionesco” (5).

truye una imagen de muerte, peligro, avasallamiento, que puede ser interpretada como el avance de una clase social sobre otra, la clase media o media-alta violentada e invadida por la clase baja. Se trata de una condensación e intensificación de la imagen realista devenida en metáfora teatralista de violencia (es decir, teatralista porque se rige por una lógica narrativa escénica), que no implica necesariamente absurdo sino poetización, construcción metafórica de un régimen autónomo del realismo sustentado por su teatralidad y su potencia semántica. “El teatro sabe,” dicen los viejos cómicos argentinos. El teatro sabe por qué la relación Eva-El Merluza requiere de este devenir de intensidad y paroxismo. Poesía de la violencia no implica necesariamente absurdo. Los entes poéticos teatrales, en general y no sólo los absurdistas, se caracterizan por fundar una lógica autónoma de lenguaje, de mundos paralelos al mundo, por su radical negación del ente real (complementariamente con la afirmación de René Magritte: Esto no es una pipa), por su semiosis ilimitada, por su desterritorialización, por sus saberes de alteridad contra el sentido común, pero simultáneamente por su capacidad de producir sentido político.

Lo que hace Wolff es aplicar a las matrices del realismo una lógica poética que deriva la imagen escénica hacia mundos metafóricos aparentemente autónomos pero que en verdad funcionan como dispositivos develadores de lo real, de su estructura profunda, de su configuración más honda. El sometimiento de la imagen realista a una lógica poética –que quiebra la ilusión de contigüidad entre metáfora y mundo real– implica el pasaje de una lógica de representación realista a una lógica de representación poético-simbolista para la develación de la sustancia misma de lo real. En suma, realismo sometido a multiplicación poética.

En su naturaleza de devenir realista-simbolista, la metáfora de la relación Eva-El Merluza es un catalizador político descomunal. Recientes contribuciones de la teatrología han ampliado el concepto de producción de sentido político en el teatro. A partir de diversos aportes del campo de los estudios y la teoría política clásica y moderna (M. Weber, M. Foucault, N. Bobbio, C. Schmitt, A. Vázquez Sánchez, M. Prélot, M. Stoppino, P. Bourdieu, entre otros), se ha elaborado una concepción de lo político como categoría semántica que resulta adecuada para pensar la multipli-

cidad política de la teatralidad. Sostenemos que política es toda práctica o acción textual (en los diferentes niveles del texto) o extratextual productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales. Según se desprende de esta concepción, la semántica política de un texto dramático se genera a partir de la triple intención señalada por U. Eco: del sujeto de la enunciación externa (intencio auctoris), del texto en sí (intencio operis) y de la actividad del receptor (intencio lectoris). El entramado de los diversos niveles textuales en la formulación de una micropoética genera una semántica política compleja a la que es posible aplicar la estructura de análisis de acción sintáctica propuesta por A. Greimas: qué sujeto lleva adelante la praxis, con el objeto de incidir dentro de qué campo de poder y de qué manera, qué valores lo mueven (Destinador) y qué valores futuros se consolidarán si consigue el objeto (Destinatario), cómo su acción genera ayudantes (amigos) y oponentes (ene-

migos). Esta semántica estructural puede sintetizarse en una serie de preguntas básicas: qué campo de poder, quién discute dentro del campo de poder, a quién, qué discute, desde qué concepción presente y futura de valores, con la ayuda de quiénes en tanto aliados (a favor) y contra quién. La experiencia y el análisis del teatro mundial en las últimas décadas nos ha enseñado que todo teatro es político. En consecuencia, es mejor no usar el término “teatro político” como categoría inmanente de descripción de poéticas porque no es válido en tanto clasificación que pretenda distinguir un teatro político de otro que no lo es. La idea de que hay “modelos” de “teatro político” ha fenecido hace tiempo. Lo político está por todas partes: es rizomático (Deleuze-Guattari). El carácter paradigmático de los “modelos” ha sido desplazado por la horizontalidad y el carácter complejo de lo rizomático. Complejo en el sentido etimológico: *com-plexus*, “lo que está tejido junto” (Cfr. Morin). Lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido. Es político incluso el teatro que no sabe que

lo es. Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de un *statu quo*, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia.

El argentino Roberto Cossa reflexiona con lucidez en su artículo “El teatro siempre hace política”: “El teatro de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo. En tiempos de bonanza institucional, se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política” (68). Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, como en *Flores de papel*, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida.

Nuestra relectura de *Flores de papel* propone desplazar la lectura “absurdista” por la de una poetización simbolista del realismo. Ya no confundir metáfora poé-

tica con absurdo, un error que –creemos– proviene del origen bibliográfico mismo de la categoría teatro del absurdo: está en el libro de Esslin de 1961.

La poesía de la violencia le permite a Wolff internarse en los miedos de la clase burguesa, pero también dar cuenta de las tensiones políticas frente a los debates entre derecha e izquierda en el Chile de comienzos de los setenta. Wolff había reflexionado años antes sobre la génesis de su escritura y procesos de trabajo: “Lo que me importa es tomar esa emoción común, esa queja, esa rebeldía que palpita en la multitud de individualidades que va al teatro, y darle cuerpo en un conflicto real” (“Sobre” 164). En *Flores de papel* la capta a través de esa metáfora catalizadora que es el vínculo destructivo Eva-El Merluza. No coincidimos con la afirmación de Leon F. Lyday, quien observó que “el conflicto en *Los invasores* tiene un origen netamente socio-económico y político, mientras que en *Flores de papel* la causa parece ser personal; es decir, parece resultar de la necesidad de compañerismo masculino que siente Eva y del odio que siente el Merluza por ella o por todo lo que ella representa” (Lyday 146-47). Por el contrario, *Flores de pa-*

pel encierra una metáfora política que discute el campo de poder de la burguesía, su fuerza y su debilidad, lo hace desde la representación de los sectores marginales, desde la opacidad que estos sectores adquieren para la mirada burguesa, discute la posibilidad de diálogo y convivencia en las diferencias y la realidad de las mutuas necesidades. Propone finalmente una utopía negativa: el diálogo es imposible, deviene en destrucción de un sector por otro, y en la consecuente degradación de las formas de sociabilidad, por extensión, del país como comunidad de sentido y destino. ¿Eva no debería haber dejado entrar a El Merluza? ¿Su manera de protegerse sería abroquelarse, asociarse a sus semejantes, desconfiar del extraño? Obra abierta, la mayor fuerza política de *Flores de papel* está en sus interrogantes. ¿Qué atrae a Eva hacia El Merluza, qué imposibilidad histórica conduce a la conexión y destrucción de los dos sectores representados?

A los términos de realismo paroxístico o realismo exasperado, podríamos agregar –y privilegiar sobre ellos– el de realismo vertical, de acuerdo con una categoría propuesta por Wolff en su notable conferencia “Conceptos sobre teatro vertical”, publicada en *Assaig de Teatre*, en

Barcelona, el 2005. Su teoría teatral favorece una relectura de las poéticas de su teatro, de acuerdo con el apotegma que afirma que cuando un creador habla de arte, directa o indirectamente habla de sí mismo.

Para Wolff la verticalidad define el pasaje de la linealidad discursiva (o “elongación en el espacio-tiempo” [44]) hacia la condensación metafórica, movimiento del “teatro centrípeto”. Es justamente ése el proceso estético al que Wolff somete el realismo. Lo que Wolff ha hecho en *Flores de papel* es “verticalizar” el realismo. En el teatro vertical –escribe Wolff– “la obra transcurre girando en torno a lo nuclear de nosotros mismos” (45). La “nuclearidad” (46) implica el pasaje de la gradación realista a la condensación metafórica que emparenta con el simbolismo, en tanto enunciación de la idea o esencia de los conflictos sociales, síntesis de enunciación abstracta y de afirmación de los fueros de la poesía teatral. En lo vertical “desaparece la búsqueda y la justificación de una pretendida causalidad de las acciones” (47) y también “desaparece la necesidad de motivar las reacciones de los personajes como factor de antecedente para las futuras acciones” (48).

Wolff analiza *Historia del zoo* de Albee como texto

representativo de la verticalidad y lo hace con palabras que parecen destinadas a describir el conflicto Eva-El Merluza: “este encuentro se convierte en una explosión que surge volcánicamente de lo más hondo de sus mutuas frustraciones” (47). Y no es impertinente desplazar la categoría de absurdo por la de verticalidad, ya que el mismo Wolff señala como una herramienta para comprender “el teatro de Pinter, Orton, Simpson, Beckett, Genet y tantos otros” (47). En suma, *Flores de papel* concebida ya no como teatro del absurdo latinoamericano, sino como práctica del realismo vertical, realismo sometido a multiplicación poética.

Obras citadas

- Artaud, Antonin. *Oeuvres complètes*. 4 vol. París, Gallimard, 1964.
- _____. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 1966.
- Blanco Amores de Pagella, Angela. “Manifestaciones del teatro del absurdo en la Argentina.” *Latin American Theatre Review* 8. 1 (1974 Fall): 21-24.
- Brater, Enoch. *Why Beckett*. London: Thames & Hudson, 1989.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- Cerrato, Laura. *Génesis de la poética de Samuel Beckett: apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Cossa, Roberto. "El teatro siempre hace política." *Revista Ñ* 54. Clarín. 9 oct. 2004. 68+.
- De Marinis, Marco. *El nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *Rizoma*. Valencia: Pre-textos, 1987.
- Dubatti, Jorge. "Griselda Gambaro: absurdo y sociedad en El desatino." *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 3. 5 (1989 Abr.): 87-93.
- _____. "Egon Wolf: absurdo y sociedad chilena en *Flores de papel*." II Jornadas Nacionales de Literatura Argentina e Iberoamericana. Universidad Nacional de Rosario, 1989.
- _____. "El teatro del absurdo en Latinoamérica." *Espacio de Crítica e Investigación Teatral* 8 (1990 Oct.): 115-23.
- _____. *Teatro Comparado: problemas y conceptos*. Lomas de Zamora: U. Nacional de Lomas de Zamora, Fac. de Cc. Ss./ Centro de Investigación en Literatura Comparada, 1995.
- _____. "Carlos Manuel Varela: intertexto absurdista y sociedad uruguaya en Alfonso y Clotilde." *Teatro Latinoamericano de los 70*. Ed. O. Pelletieri. Buenos Aires: Corregidor, 1995. 247-57.
- _____. *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2002.
- _____. *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, 2005.
- _____. *El teatro sabe: la relación escena/ conocimiento en once ensayos de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2005.
- Eco, Humberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.
- Esslin, Martin. *The Theater of The Absurd*. London: Penguin, 1961.
- _____. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

- _____. "Nouveaux regards sur le théâtre de l'absurde." *Au-delà de l'absurde*. París: Buchet/Chastel, 1970. 259-69.
- Krysinski, Wladimir. "El lenguaje teatral de Ionesco: post notas y post contra-notas." *Itinerarios: Revista de Literatura y Artes* 2 (1988): 11-16.
- Lotman, Jurij. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Pavlovsky, Eduardo. "Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia." *Match y La cacería*. Buenos Aires: La Luna, 1967. 5-12.
- Quackenbush, L. H. *Teatro del absurdo hispanoamericano, estudio y compilación*. México DF: Clásicos Patria, 1987.
- Tschudi, Lilian. *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1974.
- Wolff, Egon. "Sobre mi teatro." *Teatro chileno actual (antología)*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1966.
- _____. *Flores de papel. Tres obras de teatro*. La Habana: Casa de las Américas, 1970. 125-245.
- _____. *Flores de papel. 9 dramaturgos hispanoamericanos*. Vol. II. Ed. Peter Roster y Miguel Angel Giella. Ottawa: Girol Books, 1979. 149-221.
- _____. "Conceptos sobre teatro vertical." *Assaig de Teatre* 47 (2005 Sep.): 43-50.
- Woodyard, George. "The Theatre of the Absurd in Spanish America." *Comparative Drama* 3. 3 (1969 Abr.): 183-192.
- Zalacaín, Daniel. *Teatro absurdista hispanoamericano* Valencia/Chape-Hill: Albatros/ Hispanófila, 1985.