

El teatro independiente local en los sesenta.

La zorra y las uvas en ‘El Teatrillo’

Teresita María Victoria Fuentes¹

Resumen:

El Teatro independiente tandilense se presentó en las décadas de mil novecientos cincuenta y mil novecientos sesenta como una alternativa modernizadora. En especial fueron protagonistas de ello los conjuntos ‘El Teatrillo’ dirigido por Atilio Abálsamo y el ‘Teatro Independiente Tandil’ (TIT) liderado por Celso Bosco Martignoni. Del primero fue notable la puesta en escena de *La zorra y las uvas* del brasileño Guilherme Figueiredo, objeto de análisis del presente trabajo.

Palabras clave: Teatro en provincia – Teatro independiente - Guilherme Figueiredo -

¹Teresita María Victoria Fuentes. Licenciada en Teatro en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Integrante del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Investigadora del TECC. Co-directora del proyecto de investigación denominado ‘Conformación Del Patrimonio Cultural Experiencias En El Arte, La Educación Y El Turismo, Tandil En La Segunda Mitad Del Siglo XX’ aprobado por la SECAT de la UNICEN. Profesora Adjunta de Historia de las Estructuras Teatrales II (Licenciado en Teatro) y Literatura II (Realización Integral en Artes Audiovisuales) en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Abstract:

In Tandil, The Independent Theatre, appeared in the decades of 1950 and 1960 like an alternative modernization. Especially were particularly important figures in this circuit the theater companies: 'The Teatrillo' directed by Atilio Abásamo and 'Independent Theatre Tandil' (SIT) headed by Celso Bosco Martignoni. The first was remarkable staging of "The Fox and the Grapes" of Brazilian Guilherme Figueiredo, analyzed in this work.

Keywords: Theatre in the province - Independent Theatre - Guilherme Figueiredo

Introducción:

El nueve de octubre de mil novecientos sesenta y tres, en el Cine Teatro Cervantes se pre-estrenó la puesta de *La zorra y las uvas* del brasileño Guilherme Figueiredo, dirigida por Atilio Abásamo. Este evento se constituyó inicialmente en un hecho social como otros de los teatros independientes de la época. Una función a beneficio del Club de Leones, institución que, según consta en el programa de mano, “*transmite inmediatamente (su) ayuda a necesitados, a escuelas, y a instituciones como Hogares de Niñas y Ancianos*”. Sin embargo los ensayos, el estreno oficial y demás funciones de la obra se realizaron en la recién inaugurada sala ‘El Teatrillo’ sita en el subsuelo de la ‘Biblioteca B. Rivadavia’.

Pues, en mil novecientos sesenta y tres, el director teatral independiente Atilio Abásamo y otros integrantes del conjunto ‘El Teatrillo’ habían promovido la apertura de una nueva sala para la ciudad -entre otros motivos porque el emprendimiento cooperativo del ‘Teatro de

la Confraternidad'² había cerrado su ciclo. Este nuevo ámbito se encontraba ubicado en el subsuelo de la Biblioteca Rivadavia y tomó la denominación del grupo fundador: 'El Teatrillo'. Se inauguró con el estreno de *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo bajo la dirección de Atilio Abálsamo.

La libertad por sobre todo en *La zorra y las uvas*

La zorra y las uvas de G. Figueiredo³ es una pieza inspirada en la figura de Esopo, el tradicional fabulista griego originario de Asia Menor. Un hombre esclavo, jorobado, de extrema fealdad y, al parecer, tartamudo. Se supone que vivió entre el 620 y el 560 antes de Cristo, y se le considera el 'padre de todos los fabulistas', su mentor. Fue el precursor de este género que luego tendría grandes exponentes. De hecho, numerosas fábulas que conocemos hoy en día son versiones de sus trabajos que se han recreado posteriormente.

Esta obra constituye a su vez, uno de los mayores logros de su autor, el dramaturgo y traductor brasileño G. Figueiredo (1915-1977) quien se formó en Derecho y paralelamente, inició su actividad artística haciendo crítica teatral y literaria, en Río de Janeiro. Estrenó -como dramaturgo- en 1948 la comedia *Lady Godiva* montada por la compañía del actor popular Procopio Ferreira. Al año siguiente, puso en escena *Un Dios durmió allá en*

² La sala de la Confraternidad Ferroviaria había sido recuperada en 1956 por un grupo de artistas independientes locales pertenecientes a distintos elencos, a instancias de Atilio Abálsamo y el conjunto 'El Teatrillo', quienes visualizaron el trabajo cooperativo como el modo necesario para alcanzar un espacio adecuado y gratuito para las representaciones de los distintos conjuntos. En este sentido, los guió su convicción en los axiomas del primer teatro independiente (Pellettieri, O., 2006). Abálsamo, como portavoz, decía en una entrevista: '*Con la cooperativa teatral se habrá solucionado en parte la falta de elementos para ponerse en escena. Será la primera vez que se empleará este sistema mancomunado para reunir las fuerzas hasta ahora dispersas. Y así podrá robustecerse este movimiento cultural al servicio del pueblo*' (Nueva Era, 1956).

³El texto dramático fue editado por Losange en 1956 y por Nueva Visión en 1963 con el título del original en portugués: *A raposa e as uvas*.

casa, inspirada en temática griega que alcanzó gran repercusión y éxito. Con ella, inicio una serie de obras que lo aproximaron al universo de los mitos, entre las que se cuenta *La zorra y las uvas* (1952). En estos textos inspirados en temáticas griegas y romanas predomina el tratamiento farsesco o cómico de la fábula. La obra que nos ocupa: *La zorra y las uvas*, se convirtió prontamente en la creación más conocida de Figueiredo.

En el texto, el sujeto de la acción: Esopo tiene por objeto su libertad, motivado por sus propios ideales, su ansia de independencia y su sabiduría. Es capaz de renunciar a todo aquello que se le ofrece como apetecible: desde los bienes materiales hasta el amor. El resto de los personajes funcionan como oponentes. Por un lado, Xantos, su amo no quiere liberarlo pues le resulta ser valioso como protector ante los problemas que le genera su comportamiento impulsivo. Esopo, en más de una oportunidad, con sus palabras lo salva de las engorrosas situaciones en las que se ve envuelto por su propio orgullo y soberbia. Por otro lado, Melita, la otra esclava de la casa, acciona en su contra porque le conviene contar con un par para que las tareas, reproches y castigos no caigan sólo sobre ella. Por último, Cleia, que una vez superado su rechazo inicial, se enamora de Esopo, no quiere perderlo de su lado.

La acción transcurre en el siglo V a.C. y comienza con una escena cotidiana entre Cleia y Melita inmediatamente anterior a la llegada a la casa de Xantos y su nueva adquisición: Esopo. En la trivialidad inicial de la espera se cuestiona la idea de libertad para las mujeres, en la particular ‘democracia griega’. Dice la esclava:

“Melita: Las mujeres libres no salen de la casa. En cierto modo, son más esclavas que nosotras.”
(Figuereido, G. p 9)

y más adelante en un alegato irónico Cleia sostiene que:

“La democracia griega es esto; el derecho que tiene el pobre de elegir su tirano, el derecho que tiene el tirano a decidir si te deja pobre o te hace rico; si te deja libre o hace esclavo. Es el derecho que tiene el pueblo de oír a Xantos decir que la injusticia es justa, que el sufrimiento es alegría”

(Figuereido, G. p 10 y11)

Esta preparación temática se amplía en el enlace de la obra, con la entrada de Esopo. Él se presenta con fábulas y satiriza a cada uno de sus interlocutores, ya sea a Xantos, quien alternativamente lo valora o lo desacredita como objeto exótico u original, o ya sea a Cleia, quien lo desprecia por su fealdad y desde su soberbia no puede reconocer que se encuentra tan presa de su condición femenina como cualquier esclavo. De este modo, a partir las primeras páginas de la obra, el tema recurrente de la dicotomía entre la libertad y esclavitud se torna leit motive. Cada uno de los personajes se delinea en función de la posición que toma frente a él. Luego, en las páginas finales se sumarán para reforzar los opuestos el binomio: verdad-mentira.

En el desarrollo de la intriga, algunas situaciones clave corroboran las sucesivas oportunidades en que Esopo busca su libertad y las trabas que sufre en cada circunstancia. Primero, Xantos queda impresionado con la llegada de Agnostos el capitán de guardias. Lo sobrevalora por su supuesto desapego a las cosas materiales y le ofrece los mejores manjares y abundante vino. El esclavo elige y le sirve lengua, lo que ocasiona un intenso debate acerca de la misma y las posibilidades de las palabras que de ella devienen. Esopo la considera al mismo tiempo como lo mejor y lo peor. Pues comunica, trasmite conocimiento, persuade, enseña, a la vez que miente, destruye, calumnia, seduce y delata. En el clima festivo y de confianza generado por el exceso de bebida Xantos ‘ebrio y soberbio’ desafía a Agnostos diciendo que es capaz de beberse el mar. Pone en juego su riqueza y al momento de perderla recurre a Esopo para que lo defienda. Él se niega y su amo le ofrece la libertad a cambio de su salvación. Una vez conseguido su objetivo Xantos -como en otras oportunidades- no cumple su promesa.

En el acto segundo, Cleia –mujer de Xantos- abandona a su marido. Esopo promete recuperarla y lo logra. Nuevamente, a cambio, el esclavo había pedido su libertad y del mismo modo que otras veces su amo lo engaña y le niega la liberación. Melita, por su parte, aprovecha la situación y cree que ante la ausencia de Cleia ella podría ocupar su lugar. La esclava sostendrá este argumento el resto de la obra. También a ella le pesa su posición de esclava. En tanto, Esopo no deja de insistir con su objetivo. Y ante las propuestas de Cleia para vengarse a través de su persona de Xantos, no accede. Sólo reitera el pedido pero no amenaza ni presiona. Ante esta actitud, el pueblo pide su liberación. Él finalmente da su consentimiento, aconsejado por Agnostos y Cleia junto a las opiniones interesadas de Melita. Finalmente así Esopo logra su deseo.

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

Luego de una breve elipsis, sobreviene el desenlace de la obra que no es alentador. Esopo, acusado como ladrón por los sacerdotes del templo de Delfos, es traído ante Xantos para que lo castigue. Como hombre libre ante este delito merecería la muerte, como esclavo, su amo es quien decide el precio a pagar. Agnostos, Cleia y el mismo Xantos –siempre por conveniencia- le proponen que momentáneamente regrese a su condición de esclavo que le permitirá conservar la vida. Pero Esopo suma en este momento al tema de la libertad, el valor supremo de la verdad.

Dice Esopo:

“Esopo: (...) Y una verdad es la única razón por la cual vivimos o morimos”

(Figuereido, G., p 62)

Para conservar, defender y hacerse cargo de su condición de hombre libre elige la muerte. Dice Esopo:

*“Esopo: (...) Raramente los hombres saben soportar la verdad”
(...) Quiero mi libertad... Elijo el castigo de los libres”.*

(Figuereido, G. p 65)

Con esta decisión se cierra la obra. En la mirada final reitera la fábula *La zorra y las uvas*, atribuida a Esopo y que titula la obra. Es la

tercera vez que la evoca. La didascálica aclara: “*su voz es enérgica. Pero un sollozo tiembla su acento*”. Dirigiéndose al pueblo y particularmente a Xantos explica:

“Esopo: (...) Una zorra, viendo un racimo de uvas en lo alto de una parra quiso alcanzarlo... y no lo consiguió entonces dijo: ‘Están verdes’. Moraleja: ¡Aprended que sois libres!”

(Figueredo, G. p 66)

Y remata su discurso expresando:

“Esopo: Aprende Xantos: todo hombre está maduro para la libertad, ¡para morir por ella!”

(Figueredo, G. p 66)

La intriga de esta obra ubicada en el tiempo de la antigua Grecia recurre a los artificios propios de la comedia. Siguiendo a Patrice Pavis no podemos desconocer la ‘diversidad infinita’ de manifestaciones que presenta la *comedia* y que por tanto dificultan la posibilidad de deducir ‘una teoría unívoca y coherente’ que cubra expresiones tan dispares. Sin embargo, sostiene que ‘*Tradicionalmente se ha definido [a la comedia] por tres criterios que se oponen a los de su hermana mayor, la tragedia: los personajes son de condición inferior, el desenlace es feliz y su finalidad*

*consiste en provocar la risa del espectador'*⁴. Además sostiene este autor que la comedia no se nutre del contenido histórico o mitológico sino que se ocupa de la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple. Por ello, se puede adaptar a todas las sociedades. Figueredo, sin centrarse en una temática mitológica o histórica recurre a la ambientación en Grecia. Esto le permite recrear un ambiente lejano en el tiempo y paradójicamente trabajar con temáticas siempre actuales y universales.

En esta comedia para lograr la risa del espectador -unas veces cómplice, y otras no, recurre a personajes -que si bien son notables o reconocibles- están ubicados y mostrados en el ámbito de lo cotidiano. Xantos es un hombre cuyo comportamiento lo conduce al desequilibrio y propicia situaciones que provocan risa. Lo acompaña Esopo que por oposición y, centrado en su cordura, evidencia aún más el comportamiento díscolo de su amo. El juego de contrastes entre ambos sostiene la comicidad de la fábula. Un esclavo que supera a su amo; un amo que se siente superior y luego ruega a su siervo que lo ayude; el filósofo -quien supuestamente domina con la palabra- está preso de sus propios decires, el esclavo -que ruega constantemente por su libertad- es quien con su pensamiento y voz es capaz de dominar a los demás; un Xantos -amoridículo y patético; un Esopo -esclavo- reflexivo y amado.

El aspecto semántico de la obra se evidencia desde el título y recorre toda la obra, en especial, en las palabras figuradas en las fábulas de Esopo. Quizá la más notable de todas es la que titula y cierra la obra. En esta fábula una zorra intenta alcanzar unas uvas de la parra y como no lo logra, las desprecia arguyendo que no están maduras. Se propone así, como moraleja, que 'a menudo se repudia aquello que no se puede conseguir'.

⁴Afirmación aplicable solo a la *comedia* griega. El final feliz no suele ser una fórmula repetida en las *comedias* posteriores, tal como se puede constatar en muchas *comedias* del Siglo de Oro español.

Semánticamente, Figueiredo transmite al hombre de su tiempo y de todos los tiempos un mensaje moral en el que se afirma la dignidad inalienable del espíritu humano y la consecuente búsqueda de la libertad del hombre.

Actualidad temática en la puesta de Atilio Abálsamo

El elenco del grupo ‘El Teatrillo’ integró el siguiente reparto: ‘Cleia’ (Marilena Rivero), ‘Melita’ (Gloria Coto), ‘Xantos’ (Juan Marcos), ‘Esopo’ (Norberto Salgueiro), ‘Etiope’ (Oscar Gaet), ‘Agnostos’ (Abel Sarti). Eran en general noveles actores, inclusive Norberto Salgueiro, quien protagonizaba la obra. Las excepciones fueron Marilena Rivero y Juan Marcos -ambos artistas ya conocidos en la ciudad-. El trabajo de Atilio Abálsamo comenzó –como en otras oportunidades- con extensas lecturas de mesa, en las que si bien se les daba la palabra a los actores, el director era quien nuevamente aclaraba la intención de cada personaje.

El desarrollo posterior contó con algunas limitaciones prácticas importantes pues en los primeros meses se ensayaba en el domicilio particular de la actriz Marilena Rivero y, por tanto, los movimientos eran escasos. Se apelaba a un cuidadoso trabajo con la voz y la dicción de los actores y a la adopción de posturas corporales para cada personaje. Luego ya mudados al subsuelo de la Biblioteca Rivadavia, si bien trabajaban en subgrupos de acuerdo con las escenas en las que participaban los distintos actores, todos debían estar presentes en cada ensayo. Allí, se marcaron los desplazamientos que tampoco podían ser muy amplios pues el escenario era muy reducido.

La dirección de actores fue disímil, pareció adecuarse a las potencialidades de cada actor. Hecho que ya se había registrado en otras puestas del mismo director. Además, según juzgó la crítica se trabajó con

más cuidado los personajes principales y se desatendió a los demás. Posiblemente, estas variantes se debieran -a su vez- a las diferencias en cuanto a la experiencia previa. Con el advenedizo Salgueiro se insistió en la construcción física del personaje. El trabajo inicial fue frente a un espejo. Marcó el caminar con dificultad del personaje y evocó imágenes conocidas como la del personaje clásico del jorobado de Notre Dame. Se insistió en la posición defectuosa de su pierna y en la complejidad de sus desplazamientos constantes. La crítica periodística valoró la limpieza en la ejecución del diálogo, e '*interiorización convincente*' de la sicología del esclavo griego. La construcción corporal, los movimientos y ademanes del personaje eran realizados por el propio Abálsamo para que el actor los copiara.

En tanto que con Marilena Rivero el personaje se delineó desde el interior, desde el sentimiento. Contaba en este caso con una actriz muy intuitiva que lograba densos climas desde su voz y su presencia en escena. A su vez, sus personales caracteres gestuales, le facilitaron la consecución de diversos de estados de ánimo y sentimientos, presentando con ductilidad a una 'Cleia' codiciosa e infiel, pero también enamorada y angustiada por la pérdida de 'Esopo'. '*Lo que hacía Abálsamo era controlarle su tendencia a la sobreactuación, le tenía que marcar su condición de mujer griega, la llevaba a la sobriedad. Marilena tenía cierta tendencia a desbordarse. En la obra cantaba y tocaba la lira, era como la Magnani*⁵.' (Salgueiro, N., 2010)

De los demás personajes: 'Xantos' llevado a escena por Juan Marcos, que acompañó a la otra veterana de la escena -Marilena Rivero-

⁵ Se refiere a la actriz italiana, contemporánea a Marilena Rivero, Anna Magnani (1908-1973), quien se desempeñó tanto en teatro como en cine exitosamente. Estuvo cuatro veces nominada, ganó el Premio Oscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood por su actuación en la película *La rosa tatuada*. También, protagonizó *Roma, ciudad abierta*. Conocida en su vida privada por su carácter temperamental, supersticioso, volcánico.

sosteniendo desde una ampulosa gestualidad a un marido – amo, ridículo y cruel; el ‘Etiopé’ interpretado por Oscar Gaet, ‘Agnostos’, por Abel Sarti y ‘Melita’, por Gloria Coto, todos nuevos en los escenarios llevaron adelante sus trabajos cuidando la dicción y respetando las marcaciones precisas del director respecto de las acciones (del movimiento de los brazos y el torso), los gestos del rostro y los desplazamientos (pautados en una considerable cantidad pasos). Esta rigurosidad en los requerimientos de Abálsamo, como se ha podido observar, se flexibilizada cuando contaba con actores experimentados.

El despliegue en la construcción escenográfica replicó y perfeccionó las tareas que el elenco había llevado a cabo para *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca (1955/6) y *Luz de gas* de Patrick Hamilton (1956). Creada a partir del estudio de imágenes de casas griegas. A foro un telón pintado, tensado con bastidores cubría el centro de la escena. El mismo estaba enmarcado a los lados por amplios cortinados claros. El telón mencionado reproducía –tal como lo requería la didascalia del texto dramático- el jardín de la casa al fondo. Por delante de él, se encontraba pintado un friso que imitaba las líneas de las convencionales columnas griegas y remataba en una especie de balcón. En la imagen del jardín se destacaba un amplio círculo, el sol quizá -calado como una transparencia-, que se iluminaba a contraluz en la escena final. De este modo se realizaba el mensaje positivo de la obra: la libertad y la verdad como bienes supremos (Salgueiro, N, 2010). La puesta escenográfica se completaba con bancos, una mesa pequeña en el centro, un gong, algunas vasijas y ánforas, todas índices del mundo griego en el que se ubicaba la acción.

El diseño de vestuario estuvo a cargo de Abálsamo. Aunque cada actor se ocupaba de su confección. La economía de recursos fue una premisa, todos usaron túnicas o sayos coloridos acordes con sus personajes. Mientras que el boceto de luces buscó otorgarle a la puesta una intencionalidad plástica. El recurso más notable fue el ya mencionado: el juego de

contraluz al final del espectáculo, que se presentara como un fresco. La música, por su parte acentuó algunos pasajes de la obra y fue desacreditada de modo uniforme por la crítica pues para ella, resultó '*altisonante y fuera de uso*'.

Semánticamente esta puesta anticipaba desde el programa de mano su intención: es una '*obra que representando a la antigua Grecia, su argumento está en permanente actualidad*'. La propuesta de Abálsamo buscaba claramente destacar el sentido que tenía la libertad y la verdad como valores intrínsecos de la vida misma. Su exaltación de la escena final se condice con el 'propósito' que él encontraba en la muerte del esclavo. Algunas de sus ideas vinculadas al socialismo estaban presentes en el texto y con ellas quiso trabajar. Así también lo entendió la prensa que exaltó la elección textual del director (*Nueva Era, El Eco de Tandil, 1963*).

En rigor, fue una puesta que dignamente intentó vincularse con el contexto de producción. Y, en este sentido, marcó una evolución respecto de las propuestas del primer 'Teatrillo', cuando llevaron a escena *La zapatera prodigiosa, Luz de gas y Los dos derechos*, entre otras. En esta ocasión, el cuestionamiento de los valores epocales se ubicó en el centro de esta puesta de Abálsamo. También, este sería el tema central en su siguiente y última obra: *Las manos de Eurídice* de Pedro Block. Luego de ella, Abálsamo murió.

Finalmente, se puede decir que la puesta en escena de *La zorra y las uvas* de G. Figueiredo dirigida por A. Abálsamo logró una repercusión inusitada para el teatro local. 'El Teatrillo' durante la presentación del espectáculo siempre se presentó a sala llena y en más de una oportunidad el elenco se disculpó ante el público por encontrarse agotadas las localidades. Por ello, a través de la prensa ofrecía nuevas funciones. Se valoró el esfuerzo que implicó este trabajo para el conjunto independiente:

‘Deja como saldo a su favor, en lo que respecta a ‘hacer buen teatro’, una enseñanza que habrá de permitir al elenco en el futuro de su labor de continuidad, ir superándose constantemente’ (Nueva Era, 1963). Y el compromiso de su director: ‘Cuando en la dirección hay responsabilidad, conocimiento y sensibilidad artística, no se puede dudar que la empresa a realizar será llevada a cabo con honestidad y estas virtudes atesoradas en una voluntad férrea, de antemano descuenta el éxito.’ (Nueva Era, 1963)

A modo de conclusión:

Atilio Abásamo y el conjunto El Teatrillo fueron protagonistas de la consolidación del ‘teatro independiente local’, poniendo a prueba no sólo su compromiso con el teatro en general sino además su profunda adhesión al ideario del teatro independiente. Sus acciones, en pos de la difusión del ‘buen teatro’, ‘del teatro que enseñe’, ‘del teatro que llegue a todos’ (Abásamo, Atilio (h) – Abásamo, Susana, 1998) lograron en la segunda mitad de la década de los cincuenta, y en la primera de los sesenta, la apertura de dos nuevos espacios teatrales: inicialmente, el primer ‘Teatrillo’ en el ‘Teatro de la Confraternidad Ferroviaria’ y luego ‘El Teatrillo’, en el subsuelo de la ‘Biblioteca B. Rivadavia’. Sin dudas, el repertorio que pusieron en escena –y, en particular *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo- impuso al grupo pautas de actuación que redundaron en su evolución artística, también instalaron con claridad su propuesta ideológica.

Periódicos consultados:

El Eco de Tandil, Tandil, Buenos Aires.

Nueva Era, Tandil, Buenos Aires.

Actividades, Tandil, Buenos Aires.

Entrevistas de la autora:

1998- Atilio Abálsamo (h) Susana Abálsamo –hijos del director Atilio Abálsamo

2007 - 2010 – 2011 Sivia Nizzoli, hija de la actriz Marilena Rivero.

2008- 2010- Raúl Nizzoli, hijo de la actriz Marilena Rivero

2008-2009 Norberto Salgueiro – Actor del Grupo Independiente “El Teatrillo”

2010- Marta Danielle, actriz amateur que trabajó con Marilena Rivero

Bibliografía

Asquini, P. (1990) *El teatro que hicimos*, Buenos Aires, Rescate.

Bentley, G., (1988) *La vida del drama*, México, Paidós.

Bergson, H., (1991) *La risa*, Bs. As., Losada.

Fessler, Oscar (1960) ‘Lo que podríamos aprender de Stanislavki y Brecht’ en *Teatro y Universidad*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Figueredo, Guillerme, (1956) *La zorra y las uvas*, Buenos Aires, Losange.

Figueredo, Guillerme, (1963) *La zorra y las uvas*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Fuentes, Teresita (1999) 'La dinámica de la producción y apropiación del espacio del teatro independiente en Tandil: Atilio Abálsamo y El Teatrillo', en *La escalera*, Anuario de la EST - UNCPBA, N°9, 1999, Tandil, Buenos Aires.

Fuentes, Teresita y otros (2010) *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*, Tandil, FA - UNCPBA.

García Canclini, N.(1997) *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Eudeba.

Golluscio de Montoya, E. (1984) 'Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: el caso de Nemesio Trejo' en *Boletín del Instituto de Teatro*, 4.

Iriondo, L– Fuentes T. M. V. (2005) 'Historia del teatro en Tandil', en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna–INT, Vol 1.

Iriondo, L– Fuentes T. M. V. (2007) 'Historia del teatro en Tandil', en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna – INT, Vol 2.

Ordaz, Luis (1957) *El teatro independiente en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Leviatán.

Pasolini, Ricardo O. (2006) *La utopía de Prometeo. Juan Antonio Salceda: del antifacismo al comunismo*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Pavis, P. (1996) *Diccionario del teatro Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona: Paidós, Comunicación.

LA ESCALERA N° 20 AÑO 2010

Pellettieri, O., (2006) *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna – Fundación Somigliana.

Stanislavski Constantin (1960) *Un actor se prepara*. Buenos Aires, Leviatán.

Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006) *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo.

Tribulo, J. A. (2006) *Stanislavski - Strasberg. Mi experiencia de actor con la emoción en la escena*. Buenos Aires, Atuel.