

Interdisciplinariedad y experimentación en la escena argentina de la década del sesenta.

El Instituto Di Tella

Entre los años 1958 y 1963¹, la empresa Siam-Di Tella crea la Fundación y el Instituto Di Tella tomando como modelo a las modernas fundaciones norteamericanas de financiación corporativa. La Fundación subsidiaba el desarrollo de actividades científicas y artísticas del Instituto con un porcentaje de las acciones de la empresa, manteniendo cada entidad autonomía con respecto a las otras dos. El Instituto² recibía también subsidios de Fundaciones extranjeras como Ford y Rockefeller³. Mientras los Centros de Ciencias Sociales del Instituto se instalan en el barrio de Belgrano, los Centros de arte (proyecto que se inaugura con la exposición de la colección de arte de la familia Di Tella) se establecen en la calle Florida y son: el Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Este edificio pronto adquiere un aura mítica y representará al Instituto Di Tella en su conjunto; Beatriz Sarlo señala con respecto a esa escena urbana:

Creo que habría que pensar una “trama cultural” que, en el comienzo de esa década y hasta 1966, estaba caracterizada por la presencia muy fuerte, en la vida cultural argentina, de la Universidad de Buenos Aires. Universidad que, a partir de la caída del peronismo, había sufrido un proceso de modernización acelerado, tanto en Ciencias Exactas, (...) como la Facultad de Filosofía y Letras, que se convirtió en el enclave de algunas de las formas de la modernización teórica en la Argentina (...) Diría que es importante considerar este centro que era la universidad, porque estaba unido -hasta física y espacialmente- con otro centro de modernización, el Instituto Di Tella. Podría pensarse en una continuidad espacial, que abarcaba las calles que van desde Viamonte a Charcas con Florida como eje. (en King, 1985:301-302)

John King, a su vez, agrega otros detalles de este particular mapa cultural:

Los Centros Di Tella de Florida no sólo ocuparían un lugar privilegiado en la principal zona comercial y peatonal de Buenos Aires. También penetró en un distrito que era el centro de

¹ La Fundación Di Tella y el Instituto fueron fundados en 1958. La primer muestra de la colección de arte de la familia Di Tella se organiza en una oficina del Museo de Bellas Artes en 1960; y en este mismo año se otorga el Premio Nacional. El edificio de la calle Florida se inaugura en 1963 con el Premio Internacional.

² El Directorio estaba presidido por María Robiola Di Tella, Guido Di Tella, Guido Clutterbuck, Mario Robiola, Torcuota Sozio, Torcuota Di Tella y Enrique Oteiza (Director Ejecutivo). Los Centros de arte estaban dirigidos por Jorge Romero Brest (CAV), Roberto Villanueva (CEA) y Alberto Ginastera (CLAEM).

³ “La Fundación Di Tella fue la primera iniciativa en gran escala en la argentina para pasar del patrocinio privado al corporativo, según el modelo establecido unas décadas atrás por las familias Ford y Rockefeller. Obviamente la escala de la empresa era pequeña si se la compara con sus pares norteamericanos pero la estructura era similar. Los años 60 presenciaron un incremento en el número de corporaciones dispuestas a invertir en la cultura, con el Di Tella y la Kaiser en Argentina, la General Electric en Montevideo, la Esso Colombiana en Bogotá y Acero del Pacífico en Chile”. (King, 1985:184)

la vida cultural de Buenos Aires en los años 50. Esta vida se centraba en la calle Viamonte. Allí se encontraban las oficinas de Sur, y varios escritores iban a las oficinas o se encontraban en el Jockey Club de Viamonte y Florida antes del incendio. [También estaba] la frecuentada librería Verbum y los bares favoritos de los intelectuales y estudiantes, el Chambery, el Florida, y más tarde el Cotto y el Moderno. (King, 1985:25)

Como puede recogerse de ambas citas, la calle Florida y sus alrededores adquiere una visibilidad muy particular en los años sesenta: epicentro de la modernización cultural; ámbito de intelectuales, artistas y estudiantes y espacio vigilado por el poder político. Alfredo Rodríguez Arias (actor, director teatral) comenta:

Recuerdo que una vez salía del Di Tella y en la calle me detuvo un policía para decirme que ese lugar era muy malo (no sabía por qué, pero alguien se lo había dicho). Me dijo: “Estoy aquí cada dos días y si usted pasa de nuevo lo llevaré directamente a la comisaría”. A veces estábamos tomando un café y nos llevaban a la comisaría por veinticuatro horas, sin ninguna causa. Tal vez no era intencional, pero el lugar se volvió político para las autoridades (en King, 1985: 273)

En un reportaje a Juan Carlos Onganía (general, presidente de facto entre 1966-1970), éste señala las razones que guiaban las políticas culturales de su gobierno con respecto al Di Tella:

John King: ¿Podemos hablar un poco de la actitud del gobierno hacia la cultura?

J. C. Onganía: Para mí, la cultura argentina siempre pensaba más en los medios que en los fines y estos medios no estaban adecuados para un pueblo joven como el nuestro. La formación cultural nacional era algo extranjerizante, no apta para el medio. Todo estaba centrado en una ciudad cosmopolita que daba un mal ejemplo.(...)

J. K.: ¿Intelectuales como los del Di Tella?

J. C. O.: Sí, es una tradición que sigue amargando al país. Yo me acuerdo que alguien me contó que en la pared del Di Tella, había un miembro pintado y que exhibían baños. Bueno, la idiosincrasia argentina no está preparada para este tipo de cultura. Estos intelectuales traían la cultura de afuera. Pero es una cultura penetrante, alimentada por una intelectualidad exquisita. Para mí, la cultura debería ser una consecuencia de lo que pasa en el país, un proceso mucho más suave. (Reportaje en King, 1985:309)

También desde la izquierda y sectores del campo cultural se identifica al Instituto Di Tella con *formas extranjerizantes*; opinión que puede verse en *La hora de los hornos* (film de Solanas y Getino de 1968) y en los comentarios de Gregorio Klimovsky (filósofo de la ciencia, epistemólogo y matemático): “Ningún intelectual puede perder el tiempo haciendo full time en la confección de happenings mientras las dos terceras partes de la población mundial (...) están muriéndose o padeciendo hambre” (La Razón, 16 de diciembre de 1966, en Longoni, 2004:25). La tensión entre las determinaciones del contexto socio-político y el proyector creador de los artistas por la legitimidad de discursos y prácticas estético-ideológicas, coloca al Instituto Di Tella en el centro del conflicto; vanguardia artística y vanguardia política se vuelven términos incompatibles. Las

experiencias vanguardistas se vuelven *perturbadoras* para las *buenas costumbres* que pretenden salvaguardar la derecha, *perturbadoras* también para la izquierda que acusa al Instituto Di Tella de *frívolo, pasatista, despolitizado y extranjerizante* (Longoni, 2004:97).

Cuestionado por la derecha como disolvente de las buenas costumbres, desde la izquierda sólo se verá la frivolidad que en efecto contenía y que figuraba la antítesis del modelo predominante del intelectual comprometido, ocluyendo así la comunicación entre vanguardia artística y política. (Terán, 1993: 80)⁴

Enrique Oteiza (director del Instituto) señala las características del proyecto institucional:

Consideramos que el Instituto, por sus objetivos de bien común, es una entidad pública, aunque no estatal. Como entidad de bien público se debe a la comunidad nacional en el sentido más amplio, y es por lo tanto a esta comunidad a la que rinde cuenta de su acción en esta memoria.

La ciencia y el arte, la investigación y la creación, son las actividades humanas a las que el Instituto dedica sus esfuerzos, de acuerdo a la orientación fijada por sus estatutos. En la actual etapa del desarrollo argentino y latinoamericano, la necesidad de impulsar estas actividades es urgente. Es imperioso conocer la naturaleza de nuestros problemas y pensar auténticas soluciones a los mismos (...)

De ahí que una de las intenciones básicas de los que participamos en esta experiencia, es la de que el Instituto sea una entidad nueva en el país. Nueva no por su poca antigüedad en el tiempo, sino por la forma como está organizada, el espíritu que la anima y la manera de encarar los problemas. Deseamos una institución ágil, que no sea fácilmente afectada por los vaivenes del derrotismo emocional, desprejuiciada, objetiva y alerta. Deseamos que la capacidad y el amor a la verdad se impongan a cualquier otra consideración. Queremos que se pueda trabajar eficientemente en equipo, pero que el equipo parta del respeto a la persona y no de su neutralización. En una palabra, *convivencia* y no simplemente *coexistencia*" (Memorias del ITDT, 1963, en Oteiza, 1989:62-63)

En esta cita pueden identificarse no solo los objetivos institucionales del Di Tella sino también algunos de los tópicos centrales de otras discursividades sociales, culturales y políticas de la época. En primer lugar, la presencia del peronismo en la escena nacional irá adquiriendo una creciente adhesión inversamente proporcional a los esfuerzo por desarticularlo. Se conforma una nueva izquierda y la polaridad político-social dentro de la *comunidad nacional* vuelve muy conflictiva la *convivencia* entre individuos y grupos.⁵

⁴ Como puede observarse, O. Terán se suma a las opiniones *de la izquierda*: "desde la izquierda sólo se verá la frivolidad *que en efecto contenía*".

⁵ Luego de diez años en la presidencia de la Nación (dos períodos consecutivos entre 1945 y 1955) Juan. D. Perón es derrocado por el Golpe de estado militar de 1955 (*Revolución Libertadora*). La década del 60 tendrá dos gobiernos constitucionales (Arturo Frondizi, 1958-1962 y Arturo Illia, 1963-1966) signados por la proscripción del peronismo, acusaciones de *traición* (en el primer caso) e *incompetencia* (en el segundo) y por la permanente vigilancia de las Fuerzas Armadas, terminando con el Golpe de estado militar de 1966 (*Revolución Argentina*).

En segundo lugar, el *desarrollo* argentino y latinoamericano se encuentra signado por otra polaridad: la de la *Guerra Fría*. En el continente, el programa norteamericano de ayuda financiera llamado *Alianza para el Progreso* funciona también como estrategia para contrarrestar la influencia de la revolución cubana. Este programa configura una red de intercambios sociales y económicos (con alcances culturales y políticos) de importantes consecuencias para los procesos históricos de los diferentes países latinoamericanos.

Finalmente, el *espíritu nuevo* que anima al proyecto Di Tella es caracterizado como *eficiente y objetivo, alerta y desprejuiciado*. Sobre estas características King señala:

Había una gran desconfianza hacia el proyecto Siam Di Tella, como declara Sorensen, un industrialista de Siam: “El problema Siam era mirado con sumo cuidado por los militares en general (...) esto ocurría porque se identificaba a Guido Di Tella con el Instituto Di Tella (...) porque a Guido Di Tella se lo veía como un eficientista frío y calculador (...) capaz de generar un Instituto como el Di Tella donde se tomaba marihuana y a él le importaba poco, no se preocupaba por la moral (...) No era “hippie” y comunista, sino más bien “hippie” eficientista, un poco a la norteamericana” (en King, 1985: 178)

Alrededor de 1970⁶, a las tensiones entre el contexto socio-político y el proyecto del Instituto Di Tella, se suman problemas financieros de la empresa Siam Di Tella (que no podía solventar los altos costos de mantenimiento del edificio de la calle Florida y las actividades artísticas que allí se realizaban) y cierta *crisis* en el interior de los Centros (fin del ciclo productivo, disgregación de los grupos, etc.)⁷; conjunto de elementos que llevan al cierre de los Centros de arte. La trama social, cultural, política e institucional implicada en las Memorias del ITDT en 1963 (Enrique Oteiza) configuran, también, la red de elementos que cierran el ciclo al final de la década del 60. Roberto Villanueva (director del CEA, actor y director teatral) señala:

En un mundo complejísimo en trance de cambio total, en un mundo no-euclidiano y no-cartesiano, en un mundo al mismo tiempo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco, son necesarias nuevas herramientas de representación. Simplemente porque hay nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar y nuevas posibilidades de hacerlo. (en Oteiza, 1989: 66)

⁶ El edificio de la calle Florida cierra en 1970. El CLAEM mantiene un programa de actividades hasta fines de 1971 y luego se traslada a la Municipalidad de Buenos Aires con un nuevo nombre CICMAT.

⁷ Al respecto ver: KING, John, 1985, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone; GIUNTA, Andrea, 2001, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Bs.As.: Paidós; LONGONI, A. Y MESTMAN, M., 2000, *Del Di Tella a "Tucuman Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

El comienzo de la década del 70 abre en la Argentina y en el resto del mundo un ciclo de redefiniciones acerca de la *representación* de esas *nuevas realidades* y el cierre de los Centros de arte del Di Tella constituye un signo de esos tiempos.

La relación entre estética y política resultaría de este modo un campo de tensiones también en el interior del Instituto, y en este aspecto John King ha indicado el contraste entre su estrategia viable para el optimismo de principios de los 60 y sus escasas defensas contra la radicalización de los años posteriores. (Terán, 1993: 80)

El Centro de Experimentación Audiovisual (CEA)

Este centro se propone renovar la escena teatral y audiovisual argentina bajo las consignas de la experimentación y la interdisciplinariedad (contando con la colaboración de los Departamentos de Diseño y Fotografía, Técnico Audiovisual, del Laboratorio de Música Electrónica y de los otros dos Centros, en CAV y el CLAEM). Por reglamentación de la Municipalidad y los altos costos implicados, el CEA debe abandonar rápidamente el proyecto de cine y televisión, quedando sus actividades circunscriptas al teatro y otras formas de espectáculos:

A fines de 1963 el CEA realiza un trabajo de experimentación sobre la palabra, otros materiales sonoros e imagen en un equipo móvil que llevaba por todo el país el "Espectáculo Audiovisual Rodante ITDT" presentándolo en más de 30 localidades. En 1964 instala una sala con capacidad para 205 espectadores y estrena *Villancico de Navidad*, audiovisual de fotografías de imágenes de la cultura popular americana y canciones (Zayas de Lima; s/f:29)

En 1967, sus objetivos se habían cumplido totalmente:

- experimentación de las relaciones imagen-sonido y su integración en espectáculos.
- creación de una sala-laboratorio como centro de la actividad creadora de los jóvenes artistas de vanguardia en el terreno de las "performings arts".
- mantenimiento de información de actividades similares en el panorama mundial. (Zayas de Lima; 1983:166)

Sin embargo, el cierre del CEA en 1970 deja inconcluso el proyecto que Villanueva había programado en dos etapas: la primera *de aliento* y la segunda *de conclusiones de los experimentos iniciales*.

Inicialmente se sugirió que el edificio de Florida fuera abandonado y que Villanueva pensara en trabajar en otra zona de la ciudad [San Telmo]. (...) si el Di Tella hubiera continuado, lo habría hecho en la forma de un taller de teatro como la compañía de Peter Brook en Francia, Grotowski en Polonia o Barba con el Odin Teatro. Pero no se le ofreció

más respaldo, después de una tentativa promesa inicial, pues los fondos estaban estrictamente limitados. (King, 1985:174)

En los márgenes del canon: *happenings* y otras prácticas experimentales

Las historiografías del teatro de la década del 60⁸ señalan la presencia de por lo menos tres tendencias paradigmáticas que, con diferentes denominaciones, pueden sintetizarse en la siguiente clasificación: *teatro realista*, *vanguardista* y *experimental*⁹. Las tendencias *realista* y *vanguardista* se identifican con la joven generación del 60 renovadora de las prácticas teatrales de la década, en diálogo con los nuevos discursos sociales, culturales y políticos. Se trazan líneas de continuidad con el teatro independiente de las décadas del 30 y 50 y de intertextualidad con sus pares internacionales (T. Williams, A. Miller, Beckett, Pinter y Stanislavsky, entre otros). Ambas tendencias son analizadas principalmente desde la perspectiva de la literatura dramática, configurando un canon de autores nacionales que determinan las estéticas escénicas correspondientes (en los casos en que las mismas son consideradas). La relación entre ambas tendencias se articula, finalmente, a partir de *la polémica de la Revista Teatro XX*¹⁰, polémica que refleja programas estéticos y posiciones ideológicas.

El teatro que surgía a principios de los años 60, pues, trataba principalmente sobre la frustración de la clase media después del peronismo: era serio, ortodoxo y comprometido. Estas obras recibían una aprobación crítica general y establecerían las pautas de la década. Esto excluía, desde luego, toda una zona de interés en formas no tradicionales, y

⁸ Algunas de las investigaciones sobre el tema son las de Raúl Castagnino (1968), Luis Ordaz (1968), Néstor Tirri (1973) y Lillian Tschudi (1974). En los cuatro trabajos prima una historia de los autores y obras dramáticas por sobre los espectáculos. Los trabajos de John King (1985) y Perla Zayas de Lima (1983) se circunscriben a tópicos acotados (una historia institucional, en el primer caso y de tendencias y temáticas en el segundo). En el caso de las investigaciones de Osvaldo Pellettieri (1989, 1997, 2003) se considera la *historia interna del sistema teatral* en relación a la *serie social* mediatizada por el *campo cultural*. Se propone, además una metodología para el análisis tanto de los textos dramáticos como de los espectáculos y se realiza un estado de la cuestión que dialoga con los textos antes mencionados ubicando la propia investigación en una historia de la historiografía teatral (1992). En el corpus de textos dramáticos y de espectáculos analizados para este período incluye a los dos *subsistemas* considerados primero *emergentes* y luego *dominantes*: el *realismo reflexivo* y la *neovanguardia absurdist*.

⁹ (...) lo experimental supone un estudio práctico, desinteresado. Los espectáculos experimentales no intentan demostrar algo, solamente plantean preguntas, y aparecen a menudo como una prueba de *mise en oeuvre*. (...) Por su parte, el teatro de vanguardia se declara teóricamente un teatro reformador o revolucionario por el descubrimiento de contenidos o de formas nuevas donde la producción, considerada como acabada, se colocará en un momento dado, en la cabeza de la evolución artística. (André Veinstein, *Le théâtre experimental, Tendances et propositions*, París, La renaissance du Livre, 1968 ; en Zayas de Lima, 1983: 168).

¹⁰ La *Revista Teatro XX* cuenta con 19 números entre 1964 y 1966, la polémica provoca la renuncia de algunos de sus miembros y el cierre de la revista. Ver: KING, John, 1985, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone (reportaje a Kive Staif); PELLETTIERI, O., (comp.), 1989, *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*, Bs. As. : Corregidor; PELLETTIERI O., 1997, *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires; PELLETTIERI, O., (comp.), 2003, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Bs. As.: Galerna.

a menudo no verbales del teatro. Este vacío fue el que ocupó el Di Tella en 1965. El Di Tella y el grupo Yenesí, organizado por Pavlovsky, se interesaron mucho más en aspectos de lo que se ha calificado como teatro “alternativo” (...) Las versiones liberales de la cultura argentina igualan el universalismo con el desarrollo y el nacionalismo con el provincialismo, mientras que los teóricos antiliberales ofrecen un análisis diferente. El arte debería ser realista, nacionalista y comprometido, en contraposición a los universalistas, coloniales, extranjerizantes e inanes movimientos de vanguardia (King, 1985: 31-32)

La tendencia *experimental*, en cambio, aglutina a formas escénicas heterogéneas (*happenings*, *creaciones colectivas*, etc.) que han sido menos estudiadas¹¹.

(...) la neovanguardia, nucleada alrededor del Instituto Di Tella (...) tuvo en el teatro tres tendencias fundamentales: la creación colectiva a la manera del Living Theatre y las técnicas de Grotowski (...), con espectáculos como *Libertad y otras intoxicaciones* (1967) de Mario Trejo, *Tiempo Lobo* (1968) por Carlos Trafic, *Tiempo de fregar* (1969), por Tiempo Lobo con dirección de Roberto Villanueva, el happening (...) con espectáculo como *Vivo-Dito* (1964) de Alberto Greco, *Simultaneidad en Simultaneidad* (1966) de Marta Minujín, *¿Por qué somos tan geniales?* (1966) de Eduardo Costa y Roberto Jacoby, entre otros; y el absurdismo. Esta última es la corriente de la neovanguardia de la que nos ocuparemos. (Pellettieri, 2003:306-307)¹².

Sin embargo, la noción de *experimentación* resulta central en el estudio del Centro de *Experimentación Audiovisual*:

Documentos de trabajo. Los documentos son los espectáculos hechos en la Sala de Experimentación. No son documentos definitivos, de archivo, ni puede extraerse aún una teoría de ellos. Son la documentación de una actitud de búsqueda y no el documento u obra resultante de una búsqueda ya acabada. (...) Y son, tal vez, los monumentos que el tiempo reconocerá. Pero eso no lo sabemos nosotros (Villanueva, en Oteiza, 1989: 67)

En esta reflexión sobre las actividades del CEA, Villanueva plantea una de las claves para comprender el lugar que ocupa el CEA en los relatos historiográficos sobre el teatro argentino: ¿qué es *Teatro*? Y luego, ¿qué Teatro debe ser registrado en la *memoria histórica*? En primer lugar, la hegemonía del texto escrito, en este caso dramático, en la cultura occidental y una

¹¹ El trabajo de Zayas de Lima (1983) por el contrario, desarrolla ampliamente esta noción en una tríada que incluye *vanguardia* y *ensayo*; resultado de gran interés para los estudios sobre el CEA.

¹² Sobre esta cita señalamos dos aspectos: en primer lugar, *¿Por qué somos tan geniales?* es de Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez y no se trata de un *happening*, sino de un afiche colocado en la calle Florida a modo de cartel publicitario. En segundo lugar, la tendencia *absurdista* se diferenciaría de las otras dos por la existencia de textos dramáticos (y autores nacionales; Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky son las figuras paradigmáticas) que permiten establecer una relación texto/puesta en escena paralela a la que se mantiene en el otro subsistema (*realismo reflexivo*) dominante, con el que formaría un binomio complementario.

tradición que va desde los estudios literarios y filológicos a los estudios teatrales¹³, trazan el horizonte epistemológico desde donde los discursos historiográficos legitiman sus objetos de estudio y son legitimados por los mismos. Las prácticas denominadas *experimentales* desafiarían las categorías y las metodologías de análisis de saberes y áreas disciplinares (Literatura, Teatro, Artes Visuales) en la medida en que se configuran como fenómenos interdisciplinarios que solicitan perspectivas también interdisciplinarias. En tercer lugar, las prácticas *experimentales* privilegian procesos y obras abiertas en lugar de productos, lo que no siempre coincide con las expectativas de la crítica y las historias del arte. Ernesto Schoó (crítico, periodista) señala: “(...) como en toda cosa tipo Di Tella, había de todo: bueno y malo. El solo hecho de saber que era experimental te da una idea de lo que era. Pero fijate que yo pienso que nosotros por educación pensamos que una cosa debe estar perfectamente terminada y responder a un modelo determinado.” (en King, 1985: 278).

Como observaba Susana Cella (1998), la relación dialéctica entre el centro y los márgenes hace verosímil los juicios, jerarquías o valores que fundamentan un canon. Éste, a su vez, como producto de evaluaciones sociales, condiciones de legibilidad e ilegibilidad y coyunturas históricas es susceptible de permanentes reconfiguraciones. Otros fundamentos epistemológicos, entonces, podrían *reconfigurar* el mapa del canon teatral argentino de la década del 60; un mapa en donde la *experimentación* y la *actitud de búsqueda* merezcan el (re)conocimiento de la memoria histórica.

María Fernanda Pinta

Referencias bibliográficas

- BÜRGER, Peter, 1980, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- CASTAGNINO Raúl H., 1968, *Literatura dramática argentina (1917-1967)*, Buenos Aires, Pleamar.
- CELLA Susana, 1998, “Canon y otras cuestiones”, en Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.
- DANTO, Arthur, 1999, *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós.
- DE MARINIS, Marco, 1987, *El nuevo teatro 1947-1970*, Barcelona, Paidós.
- DE MARINIS, Marco, s/f, “Problemas de semiótica teatral, la relación espectáculo-espectador”, *Revista Gestos, Año 1, N°1*
- DE MARINIS Marco, 1997, *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- FÉRAL, Josette, 2003, *Acerca de la Teatralidad*, Buenos Aires: Nueva Generación.
- GETINO, O. y SOLANAS, F., 1982, “Hacia un tercer cine”, en *A diez años de Hacia un tercer cine*, México: Edit. UNAM.

¹³ Ver De Marnis M., *El Nuevo Teatro 1947-1970*, Barcelona, Paidós, 1987; del mismo autor *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1997; Pavis P., *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000; Féral J., *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2003.

- GIUNTA, Andrea, 2001, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Bs.As.: Paidós.
- KING, John, 1985, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, Ediciones Gaglianone.
- LONGONI, A. Y MESTMAN, M., 2000, *Del Di Tella a "Tucuman Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- LONGONI, Ana, 2004, "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta", en Masotta, Oscar, *Revolución en el arte, Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Barcelona: Edhesa.
- MASOTTA, Oscar, 2004, *Revolución en el arte, Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Barcelona: Edhesa.
- ORDAZ Luis, 1999, *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes a la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro.
- OTEIZA Enrique, 1989, "El Di Tella y la vanguardia artística de la década del 60", en Pellettieri, O. (comp.) *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*, Buenos Aires, Corregidor.
- PAVIS, P., 1998, *Diccionario de teatro*, Barcelona: Piados.
- PAVIS, Patrice, 2000, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona: Piados.
- PELLETIERI, O., (comp.), 1989, *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*, Bs. As. : Corregidor.
- PELLETTIERI O., 1992, "Relaciones entre la historia del teatro argentino y las transformaciones culturales del país", *Revista Gestos*, n°14, nov.
- PELLETTIERI O., 1997, *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires.
- PELLETIERI, O., (comp.), 2003, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Bs. As.: Galerna.
- PINTA María Fernanda, 2006, "Legitimar y transgredir. Historia, crítica y vanguardia del teatro argentino de los años `60", ponencia presentada en el *VI Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata (10 al 12 de mayo), inédito.
- SARLO Beatriz, 2001, *La Batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Planeta, pp. 80-112.
- TERÁN, Oscar, 1993, *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Bs. As. : El cielo por asalto.
- TIRRI, Néstor, 1973, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla.
- TRASTOY, Beatriz, 2003, "El Di Tella y la neovanguardia absurdista", en Pellettieri, O. (comp.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Bs. As.: Galerna.
- TSCHUDI Lilian, 1974, *Teatro argentino actual (1960-1972)*, Buenos Aires, García Gambeiro.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, 1983, *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*, Bs. As. : Editorial Rodolfo Alonso.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, s/f, "El Instituto Di Tella, coto de vanguardia", en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, año 2, n° 4, pp.25-36.