

Circo Teatro Arena: la calle como espacio teatral en Buenos Aires, 1958-1962

*María Guadalupe Suasnábar*¹

*Lucrecia Etchecoin*²

Resumen

El objeto del presente artículo es la puesta en valor de la historia del Circo Teatro Arena inaugurado en el año 1958 en Buenos Aires por la compañía de Francisco Petrone. Esta carpa teatral abre sus puertas en una época de ebullición política del país y con el objeto de conquistar el espacio público y expandir la vida teatral. Se intenta rescatar lo que sucedía dentro de esa lona como síntoma de una realidad cultural que acercaba el teatro a la política y la política al teatro.

Palabras clave: Circo Teatro Arena - Francisco Petrone - espacio público - política

Abstract

The purpose of this article is the revaluation of the Teatro Circo Arena's history, opened in 1958 in Buenos Aires by Francisco Petrone's company. This tent theater opens at a time of political boiling in the

¹ Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Centro de Investigaciones Dramáticas; Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales, Facultad de Arte. mguadas@gmail.com

² Licenciada en Comunicación Social. Centro de Investigaciones Dramáticas; Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales, Facultad de Arte. lucreciaetchecoin@hotmail.com

country and in order to conquer the public space and expand the theatrical life. In the body of the report we seek to rescue what was happening inside that tent as a symptom of a cultural reality that approached the theater to politics, and politics to the theater.

Keywords: Circo Teatro Arena - Francisco Petrone - public space - politics

A modo de introducción

El presente trabajo se origina en la presentación de la ponencia “La calle, el teatro, el circo: Circo Teatro Arena de Francisco Petrone, una historia” en las III Jornadas Internacionales - VI Jornadas Nacionales Historia, Arte y Política, realizadas en la ciudad de Tandil durante el transcurso del año 2015.

Esta investigación nació a partir del hallazgo de los bocetos de Germen Gelpi³ durante los trabajos de recopilación, clasificación y digitalización de documentos para la conformación del Fondo Documental “Germen Gelpi”, en el marco del proyecto de recuperación patrimonial del Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (Centro de Investigaciones Dramáticas-Facultad de Arte)⁴.

A partir de descubrir los bocetos realizados por Gelpi para las puestas en escena del Circo Teatro Arena, comenzamos a

³ Germen Gelpi (1909-1982): Escenógrafo, vestuarista, pintor, dibujante y director artístico argentino. Trabajó en teatro, cine y televisión, y compartió su trabajo con Rodolfo Franco, Mario Vanarelli, Saulo Benavente y Marciano Longarini. Realizó más de quinientas escenografías en diversos espacios, Teatro Colón, Teatro Nacional Cervantes, Teatro Odeón, Teatro Municipal General San Martín, Auditorium y Acuario de Mar del Plata, Circo Teatro Arena de la Cia. Petrone, entre otros. Entre 1964 y 1969 fue director de escenografía de Canal 7, también fue director de arte de Canal 2, Canal 9 y Canal 11. Entre los años 1944 y 1956 se desempeñó como Director de Escenografía de la productora de películas "Artistas Argentinos Asociados".

⁴ Para más información: www.indees.com.ar

trabajar con el objetivo de reconocer y poner en valor esta experiencia en cuanto espacio cultural emplazado en el ámbito público (Barrio de Once, plaza de las Carretas – Miserere) en junio de 1958, teniendo en cuenta la exploración y retrato del complejo clima artístico-político y cultural de la época en la que la Carpa del Circo Teatro Arena es inaugurada por la compañía de Francisco Petrone⁵.

El Circo Teatro Arena era una verdadera carpa de circo montada para transformarse en sala teatral, manteniendo las ventajas del género circense, por lo menos en lo que refiere a la estructuración del espacio. Está claro que el Circo Arena tenía el carácter de un teatro, en su arena se montaban obras teatrales, su fin no era el de la ilusión lejana, propio de escenarios tradicionales a la italiana, sino la narración de una historia que se enuncia desde otro lado. A estos efectos, la utilización de la arena del circo remitiría a los modelos clásicos que interpretan al circo como espacio popular y la inserción de la carpa en una de las zonas más concurridas de Buenos Aires, como espacio de tránsito

⁵ Francisco Antonio Petrecca Mesulla (1902-1967). Impulsado por Sebastián Chiola, ingresó como comparsa en la compañía teatral Vittone-Pomar, en la sala del antiguo teatro Opera. Promediada la década del treinta, con su participación en los films *Monte criollo* (1935, Arturo S. Mom) y *Sombras porteñas* (1936, Daniel Tinayre), Petrone irrumpió en el campo cinematográfico imponiendo un estilo interpretativo propio y forjando un prototipo cuyos rasgos centrales son la dureza y la virilidad. Este prototipo reaparece en la mayoría de los títulos protagonizados entre 1935 y 1950: *La fuga* (1937, Luis Saslavsky) y *Turbión* (1938, Antonio Momplet), *Prisioneros de la tierra* (1939, Mario Soffici). En 1941, junto a Enrique Muiño, Elías Alippi, Angel Magaña, Lucas Demare y Enrique Faustin (h.), se asoció para fundar la compañía Artistas Argentinos Asociados y participó en tres de las realizaciones de la productora: *La guerra gaucha* (1942, Lucas Demare), *Todo un hombre* (1943, Pierre Chenal) y *Pampa bárbara* (1945, Lucas Demare y Hugo Fregonese). En 1950, debió exiliarse y llegó a México, donde montó varias obras y actuó en dos films dirigidos por Alejandro Galindo. En su regreso a la pantalla nacional participó en cuatro producciones: *Todo sea para bien* (1957, Carlos Rinaldi), *El dinero de Dios* (1959, Román Viñoly Barreto), *Hombre de la esquina rosada* (1962, René Mugica) y *El reñidero* (1965, René Múgica). Los dos últimos films de su carrera le permitieron retomar con aplomo el personaje del "guapo", marca característica del actor. (Lusnich, Piedras: 2009). En los años 1964 y 1965 tuvo a su cargo la gestión de Canal 7.

entre el centro y la periferia porteña, habilita la posibilidad de acercar al público a las artes escénicas sin remitirse al centro, al teatro como industria cultural que ya era sobre calle Corrientes (Auyero; Hobert: 2003).

El Teatro Circo Arena fue fundado por Francisco Petrone. De filiación comunista no había disimulado su posición antifacista durante la Segunda Guerra Mundial, así como tampoco forzó su evidente posición antiperonista. Según Dubatti (2012: 117), a partir de la presidencia de Perón (1946-1955), el oficialismo “(...) intenta captar políticamente a las grandes figuras del espectáculo y, cuando se muestran opositoras interfiere en su trabajo”. Francisco Petrone fue llamado en distintas oportunidades a interpretar determinadas piezas en el teatro o en empresas cinematográficas, pero finalmente decide exiliarse, y comienza una gira teatral por Latinoamérica antes de regresar en 1955 tras el Golpe de la Libertadora. Es relevante rescatar algunas experiencias de ese exilio, por ejemplo su paso por el Perú y el montaje de *La muerte de un viajante* de O'Neill, al igual que su paso por Venezuela emparentado con el nacimiento del nuevo teatro venezolano, centrado en las problemáticas propias y contemporáneas de su pueblo. El 9 de febrero de 1952 se estrena la obra *Joaquina Sánchez* de Cesar Rengifo, presentada en el Teatro del Pueblo por la compañía Petrone. El éxito de la obra, cuya dramaturgia contenía una temática nacional y comprometida, marca para algunos críticos el nacimiento de esta nueva etapa del teatro venezolano.

De esta forma el derrotero de Petrone por diferentes países latinoamericanos implica experiencias de colaboración con grupos de teatro nacionales, la creación con actores de diferentes nacionalidades y formaciones y la participación en varios montajes. Podríamos decir que producto de esas experiencias, la forma de producción de Petrone tiene una mirada centrada en el trabajo colectivo, cuestión que se verá en el Circo Teatro Arena: Petrone, Dagnino (hombre de circo), Gelpi (escenógrafo), una caravana de técnicos en iluminación y sonido, y sobre todo actrices y actores reunidos en cooperativa.

La calle, el teatro, el circo



Fuente: Diario *La Nación*, 1958

El Teatro Circo Arena es en parte consecuencia de esta experiencia que Petrone afianzaría durante su gira teatral a causa del exilio. Participando con su emplazamiento en la conquista del espacio público, que en nuestro país tuvo momentos diferentes, pero siempre signada por una férrea intención política que orientó cierto espectro del teatro argentino. “Desde 1957 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, dispuso permisos en lugares públicos para carpas teatrales: en Plaza Irlanda, Belgrano, pero, particularmente, el de Plaza Miserere, donde se instala en 1958, el Circo Teatro Arena de Francisco Petrone” (Croce, 2012: 9).

El retorno de los exiliados políticos, como así también la situación cultural de la Argentina hacia el gobierno de Frondizi, llevó a la multiplicación de nuevas expresiones y experiencias que tendrán su punto máximo en los años 60. Las “carpas teatrales” -correspondiendo a la de Francisco Petrone la idea original-, coinciden con la notoria transformación del espacio

público como ámbito de despliegue de experiencias teatrales exitosas, como las que se suceden en Plaza Irlanda, Parque Lezama y Barracas de Belgrano. Así como también tienen relación con la multiplicación de la escena del teatro, mientras que las escuelas de arte dramático surgen en el espacio de las mesas corridas de los buffet de asociaciones vecinales, en los sótanos de las bibliotecas populares, en grandes clubes deportivos, en el subsuelo de sedes gremiales, en centros universitarios como en la Facultad de Arquitectura o de Ingeniería en la UBA (Dubatti: 2012).

Entre 1958 y 1962, la carpa de este Teatro Circo fue el escenario de una selección de autores nacionales e internacionales, donde las temáticas en variación de situaciones tienen un denominador común: la violencia y la opresión que se ejerce sobre su personaje, el vuelco hacia el humor y el mensaje moralista. Todas las obras tienen referencias a la pobreza, la familia, el trabajo, los valores, con personajes que viven en los márgenes de la sociedad, y que luchan por mantener sus esperanzas y aspiraciones, aunque suelen acabar desilusionadas y cayendo en la desesperación.

En noviembre de 1958, sube a escena la obra “*Una libra de carne*” de Agustín Cuzzani como estreno y apertura del Circo Teatro Arena. En vista del camino que iniciaba, la elección de la obra de Cuzzani para el estreno, marcó la lógica siguiente, siendo una obra de naturaleza nacional cuya temática contiene una aguda crítica social, y al mismo tiempo su género se corresponde con la farsa, elegido por los movimientos del teatro independiente, sin olvidar que la arena circense permitía una mutabilidad del espacio clásico teatral.

Agustín Cuzzani, abogado de profesión, fue un dramaturgo que perteneció al movimiento de los Independientes y que atestiguaba con su obra que el teatro argentino era capaz de provocar la risa sin descuidar la reflexión profunda de aquella situación sobre la que se ríe. Sus obras abordan problemáticas sociales y políticas complejas desde el recurso del humor, inscribiéndose dentro del modelo de la farsa. Sin embargo, este

dramaturgo lo reelabora generando la farsátira –un intento de comunión entre la posibilidad de reflexión de la farsa y la aguda crítica social y moralizante de la sátira. El mismo Cuzzani explica su funcionamiento, "(...) se parte de una propuesta voluntariamente exagerada hasta casi el absurdo, con relación a la situación del protagonista. Esta situación insólita se tramita en un medio ambiente realista, natural y del choque entre ambas "realidades" surge gran parte del humor y la intriga sobre cómo aquietar finalmente la tensión creada. Otra de las modalidades es el tratamiento multitudinario de personajes accidentales, coros, simultaneidades escénicas o tratamiento cinematográfico de cortes directos entre situaciones. Influyó, seguramente, en esto mi gusto operístico que proviene de mi infancia transcurrida en el mágico decorado sonoro de las óperas italianas. Y algo, también, en una atroz facilidad para el verso rimado y coral que brota a cada paso en las obras." (Cuzzani: 1988)

A nivel de la acción, explica Pellettieri que el protagonista de las obras de Cuzzani busca la libertad, la justicia social, y tiene como oponente a la sociedad burguesa que intenta impedirselo (Pellettieri: 2006). En el desarrollo dramático se intenta probar el carácter perverso de la sociedad capitalista, siendo su objeto destruir la capacidad de justicia y libertad del hombre. La farsátira apela, en el transcurso del drama, al didactismo tanto que "...la teoría y la práctica teatral de Cuzzani fue un paradigma del movimiento que abrazó desde sus comienzos, y que privilegió la comunicación teatral sobre la expresión." (Pellettieri, 2006: 93) Esta valorización del discurso moral y educativo ennoblece cierta función comunicativa del teatro, y su capacidad de denuncia. Con esta obra es criticado el sistema judicial argentino y el sistema económico capitalista en general, con sus niveles de usura y sus encarnizadas condiciones laborales.



Fuente: Revista *Platea*, 1958

La puesta en escena de *Una libra de carne* en la inauguración de la sala teatral Circo Teatro Arena, a través de los bocetos de Germen Gelpi, muestran la proyección de la estructura del espacio escénico. En el programa de mano podemos visualizar el reparto, unos cincuenta actores en escena, siendo Francisco Petrone el abogado defensor de Beluver, y el director general del espectáculo, el equipo técnico de la puesta, entre los que figuran Germen Gelpi como director de realización y escenógrafo; los precios, los horarios y los días de las funciones, además de un dato que aparece debajo del título y presenta a los actores que encarnan lo que se llama *prólogo al circo y al teatro*. La función asignada a esta pareja de actores se aclara en cuanto leemos la crítica realizada por el diario *La Nación* en cuyo párrafo final dice: “Un buen espectáculo abrió pues, la temporada del Circo Teatro Arena, ciclo que inauguró simbólicamente una pantomima, en cuyo transcurso un “clown” –en representación del viejo arte circense– entregó las llaves de la carpa a un arlequín, añejo personaje de la farsa” (*La Nación*: 1958).

Como preludeo a la representación de *Una libra de carne* se presentó una pantomima que auspició, simbólicamente de obertura a la sala y a la comunión que se pretendía establecer entre el discurso circense y el discurso teatral.



Boceto escenográfico de Germen Gelpi para “La Leyenda de Juan Moreira” de Rodolfo Kusch, con la colaboración de Francisco Petrone y versos de Goly Bernal estrenada en 1959. Fuente: Fondo Documental Germen Gelpi – INDEES – CID – Facultad de Arte, UNCPBA

La escena que muestra el trazado a lápiz de Germen Gelpi para *Una libra de carne* deja ver esta relación entre el circo y el teatro. Por un lado, la arena circense con la circularidad de su escenario, la disposición de la gente en gradas inclinadas hacia la arena, y por el otro, la disposición central repartida en dos pisos, que nos trae reminiscencias de los escenarios clásicos. La crítica hace eco de esta solución escenográfica: “A casi un lustro de su estreno, *Una libra de carne* ha encontrado ahora, en el Circo Teatro Arena su escenario más propicio. En efecto, en el tablado circular de la Plaza Miserere, la obra respira a pulmón pleno” (*La Nación*: 1958).

Esta frase, de musicalidad simple, nos lleva a comprender que la obra de Cuzzani necesitaba de un ambiente escénico popular. Podríamos interpretar también que no todas las obras

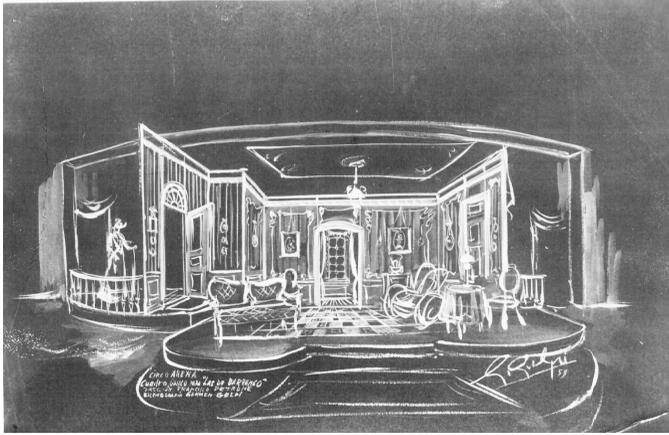
tienen esa mágica legalidad para con el circuito del teatro oficial. La crítica a este respecto, continúa diciendo: “(...) Ganan los coros pantomímicos un ámbito favorable a sus amplias evoluciones imitativas: cobran los actores una dimensión humana proporcionada al tono de la obra, pues se empequeñecen contra el fondo del gran recinto; recuperan asimismo los intérpretes la integridad de sus cuerpos, no reducidos ya por la boca del escenario a meras imágenes frontales; se despliega por fin el mensaje, y adquiere todo su dinamismo” (*La Nación*: 1958).

Es de resaltar la siguiente frase, “(...) *recuperan asimismo los intérpretes la integridad de sus cuerpos, no reducidos ya por la boca del escenario a meras imágenes frontales (...)*”⁶ para entrever ese acercamiento entre la escena y el público, sustancia que Petrone pretende instalar como condición necesaria para clarificar el mensaje teatral. Esta disposición cambia la mirada del espectador y le permite recuperar dimensiones que la caja negra oculta. La disposición en dos pisos le da un marco a la escena que recupera para los ojos del espectador la humanidad de los personajes y su situación de doblego frente a su destino y a las injusticias del sistema.

Tanto la dramaturgia de Cuzzani como la particular forma que toma su puesta en el Teatro Circo Arena nos pone en medio de un diálogo entre una ideología concreta que promueve la igualdad y la denuncia, y una estética teatral que no separa sino que intenta comunicar desde la comunión entre el discurso del actor, la imagen escénica y el giro moral de la farsátira.

El Circo Teatro Arena se luce en la puesta de la obra *Una libra de carne* como espejo del viejo teatro independiente. Su escena es catalizadora de necesidades políticas y sociales, coherente con su origen y con su mensaje, intérprete de la drástica escisión entre un teatro burgués, muy aferrado al modelo estético francés y un teatro para el pueblo, pretendidamente político y progresista (Dubatti: 2012).

⁶ Cursiva de las autoras.



Boceto escenográfico de Germen Gelpi para “Las de Barranco” de Gregorio de Laferrère (1908) estrenada en 1959.
Fuente: Fondo Documental Germen Gelpi – INDEES – CID – Facultad de Arte, UNCPBA

En la elección de las obras que se sucederían como estrenos de temporada también existe este gesto de denuncia y de reclamo; *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo (1952) se estrena a finales de 1958; *La leyenda de Juan Moreira* de Rodolfo Kusch, con la colaboración de Francisco Petrone y versos de Goly Bernal estrenada en 1959; *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère (1908) estrenada en 1959; *El huerto soñado*, adaptación de una obra de Robert Bolt, estrenada en 1959; *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum (1940) estrenada en 1960; *Dos señores atorrantes* de Guillermo y Horacio Pelay, estrenada en 1960; *Jorge Dandin o el marido humillado* de Molière (1668), estrenada en 1961; *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen (1882) estrenada en 1961; *El error de estar vivo* de Aldo de Benedetti (1945) estrenada en 1962; *Una luna para el bastardo* de Eugene O’Neill (1943) estrenada en 1962.



Boceto escenográfico de Germen Gelpi para “El huerto soñado”, adaptación de una obra de Robert Bolt, estrenada en 1959.

Fuente: Fondo Documental Germen Gelpi - INDEES - CID - Facultad de Arte, UNCPBA

La carpa teatral de Petrone constituye un importante momento en la historia del teatro argentino y su valor merece ser doblemente acentuado por ser filial de cierta tradición teatral menospreciada por popular. Un teatro que no sólo era para adultos, sino que ofrecía obras infantiles en horarios matinée, espectáculos de marionetas e incluso conciertos musicales⁷. Esta apertura a diferentes actividades culturales le imprime a esta Carpa Teatral el constituirse en un espacio abierto a diferentes ofertas culturales que no se imaginaban en una carpa como locus

⁷ El 10 de noviembre de 1958, año de su apertura, a las 21:30 horas se grabó en el Teatro Circo Arena el concierto por el 10º aniversario del Hot Club Jazz de Buenos Aires. En la contratapa del cartón del disco que se grabó aparece un comentario de Tealdo Alizieri, editor de la revista Jazz Magazine, titulado *Hot en la carpa*, que refiere de la siguiente manera al Teatro Circo Arena: “Últimamente se ha estado ofreciendo buen teatro en la carpa denominada ‘Circo Teatro Arena’ de Plaza Once, pero la experiencia que aún nos restaba vivir era escuchar jazz bajo una carpa de lona! (...) la verdad es que esa experiencia resultó de lo más sustanciosa por diversos motivos. En primer lugar, porque ha quedado destruido el mito de que en el escenario de una carpa sólo podían actuar en perfecta armonía hombres y fieras. El 10 de noviembre actuaron solamente hombres en forma de músicos.” Disponible en: http://mla-s1-p.mlstatic.com/hot-en-la-carpa-lp-de-vinilo-1958-lopez-furst-bergalli-555011-MLA20453860021_102015-O.jpg //

propio. Al mismo tiempo, las propuestas que comienzan a ganar terreno a partir de 1955, también tienen por objetivo volver a ganar el espacio público en contraposición con los elementos simbólicos que el peronismo había construido en los años anteriores (Leonardi: 2008).

El Circo Teatro Arena fue un breve experimento que fue tentado por los ideales del Teatro Independiente: la transformación del espectador en receptor del efecto didáctico de la comunicación teatral, la captación de un público de raíz proletaria, la importancia de la función comunicacional del teatro, embanderar el cambio social. El objeto último de este movimiento teatral, que cobijó la forma y la historia del Circo Teatro Arena, era "...la creación de un nuevo espectador, que aunque no provino del proletariado, significó (...) un importante cambio dentro del sistema teatral argentino..." (Pellettieri, 2006: 81).

El período que se extiende a partir de los años 50, marca la rápida transformación de los centros urbanos, como Buenos Aires o Córdoba, que iban a ser los protagonistas de los cambios políticos y sociales de los años 60. La migración de zonas pobres a ricas, de zonas rurales a urbanas reformula la fisonomía de las ciudades, pero al mismo tiempo modificó notablemente las estructuras sociales. Así, las obras que eligió Petrone montar, como la cantidad de actividades culturales, recupera de alguna manera ese pasado del teatro independiente de los años 30, en vista de una creciente clase obrera y popular que encontraba en el cruce de la Plaza Miserere el espacio propicio para el ocio. Los moldes políticos del teatro independiente como las experiencias cooperativistas de Petrone en el exterior, llevaron a pensar que el Teatro Circo Arena podría convertirse en un espacio de diálogo maravilloso entre el contexto que proponía un futuro distinto, con una clase social que iba a conducir al resto hacia la libertad, y una imaginación estética que promulgaba los ideales de libertad y revolución que serían banderas de los años venideros.

Bibliografía

- Aboy, Rosa (2010) “Ciudad, espacio doméstico y prácticas de habitar en Buenos Aires en la década de 1950”. Revista *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* URL:<http://nuevomundo.revues.org/59215>
- Auyero, Javier y Rodrigo Hobert (2003) “¿Y esto es Buenos Aires? Los contrastes del proceso de urbanización”. En James, Daniel (Dir.): *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Nueva Historia Argentina, Tomo IX. Buenos Aires, Sudamericana.
- Castrillón, Ernesto (1997) "Francisco Petrone o el valor de las ideas", Revista *Todo es Historia*. Año 30. Mayo.
- Croce, Isabel (2012) “Familia de circo”, *El camino hacia el nuevo circo, Cuadernos del Picadero*. Nº 22, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, pp. 8-11.
- Cuzzani, Agustín (1988) *Teatro Completo*. Buenos Aires, Ediciones Almagesto.
- Dubatti, Jorge (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Gallina, Mario (2002) “Recuerdo y presencia de Francisco Petrone”. *La Mirada Cautiva*. Revista del Museo Municipal del Cine de la Ciudad de Buenos Aires, nº 6, octubre, pp. 40-53.
- Goldar, Ernesto (1992) *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.
- Leonardi, Yanina Andrea (2008) “El teatro oficial durante el primer peronismo: nuevos espacios para un nuevo público”. *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (2009) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- Pacheco Carlos (coord.) (2006) *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Editorial Equinoccio, Caracas.

- Pellettieri, Osvaldo (2006) *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (2005) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: La Segunda Modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Editorial Galerna.
- Pórtl, Klaus (1998) “El teatro de Agustín Cuzzani y su crítica a la sociedad argentina”. En *Actas XIII Congreso AIH*, URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_046.pdf
- Terán, Oscar (1991) “Rasgos de la cultura intelectual argentina, 1956-1966”. En *Latin American Studies Center Series*, n° 2. University of Maryland at College Park.
- Trastoy, Beatriz (2006) *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Fuentes

Fondo Documental *Germen Gelpi*, Centro de Investigaciones Dramáticas - Instituto de Estudios Escenográficos, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Archivo Diario *La Nación*, Hemeroteca Biblioteca Rivadavia. Tandil.