Antonio Ubach Medina

EL TEXTO TEATRAL: SUGERENCIAS PARA SU UTILIZACIÓN

1 ··· Introducción

El alumno de español como lengua extranjera, como cualquier alumno que se enfrente al aprendizaje de una segunda lengua, está expuesto en el aula la mayor parte del tiempo a una variedad determinada: la de su profesor. La utilización de muestras orales reales y el contacto con hablantes nativos fuera del aula, si el aprendizaje se lleva a cabo en un país hispanohablante, le pueden dar la oportunidad de verse expuesto a otras variedades. Sin embargo, en la mayoría de los casos serán variedades de la misma norma. La existencia en español de normas con diferencias léxicas, fonéticas y morfológicas es lo que justifica el tema de este congreso: *¿Qué español enseñar?*

Cada uno de los hispanohablantes, nativo o no, ha aprendido la lengua de acuerdo con una norma determinada. Pero debe tener los instrumentos necesarios para poder entender variedades diferentes, de modo que ese conocimiento le permita comunicarse con el mayor número posible de hablantes de español. En este trabajo se sugiere la utilización de textos teatrales con este fin.

2 ··· Por qué estos textos y cuándo

Las diferencias entre las diversas variedades de la lengua española no pueden ser introducidas en la clase en niveles iniciales, pues esto solo puede generar confusión en el alumno. Hablando de los aspectos fonéticos, Andión y Gómez (1998: 129) aconsejan que esta cuestión se trate en un nivel intermedio avanzado o un nivel superior, cuando ya tenga afianzados los conocimientos de la norma que se utiliza habitualmente en el aula, y es también el momento en el que se deben abordar los demás aspectos.

Parece claro que el mejor recurso sería la utilización de muestras orales reales de hablantes procedentes de las diferentes áreas donde se produzcan los distintos fenómenos. Sin embargo, esto no es algo tan fácil de conseguir en muchas circunstancias. Por ello, lo que se propone aquí es el uso de fragmentos de obras teatrales que, si bien son textos escritos, por las mismas características del género al que pertenecen tienden a reflejar los modos de expresión del habla coloquial y las estrategias de la comunicación cara a cara.

Como hablante nativo, la norma que yo utilizo es la castellana, que además es la que tiene una presencia mayoritaria en los métodos de enseñanza publicados en este país. De ahí la elección de textos teatrales españoles de autores contemporáneos. Dentro de las diferentes variedades del español que se dan en América una de las más diferenciadas es la argentina, no solo por cuestiones léxicas, fonéticas y de entonación, sino por los cam-

ASELE. Actas XI (2000). ANTONIO UBACH MEDINA. El texto teatral: sugerencias para su utili...
Centro Virtual Cervantes

bios en la conjugación verbal que provoca el fenómeno del voseo. Por ello, las obras teatrales americanas que se han escogido son procedentes de este país.

3 · · · Selección de textos

En los dos primeros textos hay una situación idéntica: un personaje va a sacar una fotografía y da órdenes a los demás para que se coloquen en determinadas posiciones. En el texto de Aída Bortnik, *Primaveras*, se trata de un grupo de amigos que se han reunido para la celebración de una boda. En el de José Luis Alonso de Santos, *El álbum familiar*, una familia viaja en tren hacia la emigración en la posguerra española.

ENRIQUE. Voy a buscar la cámara. Hay que sacar las fotos antes de comer... Todos vamos a tener un aire más espiritual, ¿no les parece...? ¿Me acompañás, José?

[...]

Entran José y Enrique con un equipo fotográfico que es obviamente profesional.

ENRIQUE. ¡Bueno, a ver, todo el mundo preparado! Y con respeto, ¿eh? Que no cualquiera tiene un reportero gráfico para sus fotos de casamiento... A ver... los novios al medio, claro, empecemos tradicional... Los padres a cada lado... la abuela Clara... Más adelante, Angélica, más adelante...

ANGÉLICA. Yo siempre salgo horrible...

JOSÉ. ¿Y Lucía, Sergio, dónde están...?

ENRIQUE. ¡Sergio! ¡Pero un poco de seriedad, caramba! La debe tener entre los arbustos. ¡Sergio, Lucía...! ¡La foto!

Lucía entra corriendo, arrastrando a Sergio.

JOSÉ. Pero vos no vas a estar en la foto...

ENRIQUE. Paciencia, querido, de mí se van a acordar igual...

[...]

SERGIO. ¿Querés que saque yo?

ENRIQUE. Quedate ahí, no soltés a Lucía, vos, yo sé lo que te digo... A ver, abuela, que antes tenía una sonrisa preciosa...

CLARA. Antes todas las fotos las sacaba mi marido... ¿Te acordás, Natalia, cómo le gustaba sacar fotos a tu papá...? Bueno, hay que pensar que él nos está viendo y sabe que lo recordamos...

ENRIQUE. Atentos, mirando al pajarito, al pajarito... Se va... Se fue... ¿No es invento terrible y maravilloso la fotografía? ¿Se imaginan lo que vamos a pensar cuando nos volvamos a ver dentro de veinte años...?

(Aída Bortnik, 1984: 899-904)

Salimos del túnel. Mi madre junta a la familia para hacer una foto.

MI MADRE. Juntaros todos. José Luis nos va a hacer una foto de recuerdo a todos juntos. Para cuando se vaya.

Yo. ¿Para cuando me vaya?

MI MADRE. Vamos, José, ven aquí. Vosotras, colocaros. Juanma, tú aquí, a mi lado, encima de la maleta para que se te vea bien. Vosotras de la mano, para eso sois hermanas. Arreglaros un poco. A ver, un peine. Péinate, Carmen, y tú, Tere, arréglate la ropa. Tú quieto encima de la maleta.

ASELE. Actas XI (2000). ANTONIO UBACH MEDINA. El texto teatral: sugerencias para su utili...

Centro Virtual Cervantes

MI HERMANO. A que me caigo.

MI MADRE. Sujétale tú, Pili. Morderos los labios, para que salgan brillantes. Estás muy pálida, hija.

MI HERMANA PEQUEÑA. Es de la luz.

MI MADRE. Bueno, ya está.

MI HERMANA MAYOR. Papá, la radio.

MI PADRE. Ah, sí, se me olvidaba. Trae, que salga.

YO. Mamá, se ha puesto la abuela. La abuela no se puede poner en esta foto, ¿no? Usted, abuela, ya estaba muerta en esta foto, no se puede poner.

MI ABUELA. A mí me gusta mucho salir en las fotos.

YO. Sí, pero para salir en la fotos hay que estar vivos, ¿verdad, mamá? Si no, es un lío luego.

MI PADRE. Venga, qué más da. Seguramente aunque se ponga no saldrá.

YO. Si se pone, sale. Por esa misma razón podría ponerse el tío santo también, y todos los demás...

Sale ahora el tío santo y trata de incorporarse al grupo. Detrás de él, Don Demetrio, El practicante, Todos...

(Alonso de Santos, 1982: 70-71)

A diferencia de lo que podría esperarse, en el primero de los textos la aparición de imperativos es escasa ("Enrique: Quedate ahí, no soltés a Lucía"), pero sí son abundantes las formas del voseo ("¿Me acompañás?"). En el segundo los imperativos son muy numerosos, con algunos ejemplos de la utilización vulgar del infinitivo para la segunda persona del plural ("Juntaros todos").

En ambos casos la escena, aparentemente intrascendente y cotidiana, se enmarca en una acción con una estrecha relación con la historia de cada país. La obra de Brotnik se desarrolla en tres cuadros que tienen lugar en 1958, año de la victoria electoral del radical Frondizi tras la dictadura de Perón; 1973, cuando Perón regresa del exilio y gana las elecciones presidenciales; y 1983, año en que se restaura la democracia y gana el radical Alfonsín. En esas tres fechas se reúnen los mismos personajes en el mismo lugar, y lo que le ocurre al grupo de amigos es un reflejo de lo que está sucediendo en el país.

La obra de Alonso de Santos está también reflejando un episodio importante de la historia del país: el momento en que la pobreza de la posguerra obliga a algunos a renunciar a sus raíces para buscar un futuro mejor. Pero aquí los elementos oníricos y la distorsión de los temporales (la abuela no se puede poner porque está muerta) la convierten en una obra con un cierto grado de experimentalidad.

Los dos textos siguientes no tienen una conexión tan directa, aunque ambos plantean una situación dramática. En *Aventura en los gris*, de Antonio Buero Vallejo, un dictador camino del exilio tras la derrota de su país en una guerra que él ha provocado llega a un refugio cercano a la frontera acompañado de su secretaria y amante. En *Knepp*, de Jorge Goldenberg, a la mujer de un desaparecido durante la dictadura militar se le da la posibilidad de hablar con su marido por teléfono un día a la semana, los viernes, para lo cual se prepara y se arregla como si fuera a encontrárselo cara a cara.

ASELE. Actas XI (2000). ANTONIO UBACH MEDINA. El texto teatral: sugerencias para su utili...
Centro Virtual Cervantes

Alejandro se acerca sin ruido a las puertas de los dormitorios y las abre para mirar, cerrándolas después.

ALEJANDRO. *(Susurra).* Nadie *(Ana se encoge de hombros. Alejandro se acerca a la mesa.)* Menos mal que solo estaremos unas horas. Esto no parece muy cómodo.

ANA. Desde luego, menos que tu palacio de la capital.

ALEJANDRO. ¿Quieres callarte ya, con mi palacio? Me parece que era tan tuyo como mío.

ANA. Yo nunca he tenido nada mío.

ALEJANDRO. No digas tonterías.

Se acerca a la caldera enjugándose el sudor con un pañuelo y remueve el agua con el cazo sin disimular su repugnancia.

ANA. ¿El señor desea agua hervida con hielo? ¡Cuánto siento no poder servírsela ya! En los albergues del Gobierno no hay de eso.

ALEJANDRO. *(Frío.)* Dame la cantimplora.

Va a su lado. Ella la descuelga de su hombro y se la tiende. Alejandro bebe.

ANA. *(Señala.)* Mira.

ALEJANDRO. *(Deja de beber.)* ¿Qué?

ANA *(Por el cartel.)* Ese no lo han arrancado.

ALEJANDRO. *(Lo mira un segundo.)* No. *(Sigue bebiendo).*

ANA. *(Lee.)* "Ni un paso atrás". *(Ríe levemente.)* Todavía estás a tiempo; piénsalo. Un solo paso atrás y cruzas la frontera.

Alejandro termina de beber y le devuelve la cantimplora.

ALEJANDRO. *(Suave.)* ¿Por qué no te callas? *(Le señala al dormido).*

ANA. ¡Qué importa ya! *(Bebe un trago.)*

ALEJANDRO. Todavía importa, Ana... Nos queda la emigración.

ANA. ¿Te refieres a los campos de concentración?

ALEJANDRO. (Calmoso.) Baja la voz...

ANA. (Fuerte.) ¡No puedo! Tú no tienes nervios, pero olvidas que yo sí los tengo.

ALEJANDRO. Porque no lo olvido, te prohíbo hablar de nuestras cosas hasta que pasemos la frontera. *(Señala con la cabeza al dormido.)* Bastante imprudente has sido ya.

(Buero, 1963: 124-126)

MARÍA ELENA. ¿Por qué me querés? Es muy complicado conmigo.

LUIS. No puedo evitarlo.

MARÍA ELENA. Entonces dejame tranquila los viernes... y por favor, no digás que no es sano...

Breve silencio. Luego Luis no puede evitar la provocación.

LUIS. No es sano.

MARÍA ELENA. ¿No hay modo de evitar que lo digas?

LUIS. ¡Es que no es sano! ¡Vos no querías más a ese hombre! ¡Vos le metías los cuernos conmigo!

MARÍA ELENA. ¡No hablés así!

LUIS. ¿Lo preferís más delicado? ¡Cómo no!: vos cometías adulterio y yo era tu amante.

MARÍA ELENA. ¿Por qué me ahogás? Yo no te estoy quitando nada...

LUIS. Los viernes...

MARÍA ELENA. No puedo dejar de atender el teléfono.

ASELE. Actas XI (2000). ANTONIO UBACH MEDINA. El texto teatral: sugerencias para su utili...

Centro Virtual Cervantes

LUIS. No te pido que dejes de atender; solo que dejes de prepararte para que suene.

MARÍA ELENA. *(Seca.)* No dejaría de sonar por eso.

LUIS. ¿Y si deja de llamar? ¿Qué vas a hacer entonces? ¿Vas a seguir maquillándote, poniéndote la mejor ropa y metiéndote en la cama?

MARÍA ELENA. Vos sentiste alivio cuando se lo llevaron, ¿no es cierto? *(Luis le pega una cachetada. María Elena no se defiende. Ni siquiera se mueve del lugar. Solo baja los brazos y murmura.)* Yo sí. ¿Te das cuenta?

LUIS. No es cierto. Y no quiero que vuelvas a decirlo.

MARÍA ELENA. Está bien. No lo voy a decir más. Hagamos planes.

Súbitamente, Luis estalla, asumiendo como propia la confesión de María Elena.

LUIS. Y si fuera cierto, ¿qué? ¿Acaso renegué de él? ¿Acaso no arriesgo mi vida cuando reclamo por la suya? ¿Qué más tengo que hacer? ¿Dejar de quererte?

MARÍA ELENA. No, no. Eso no...

LUIS. ¿Qué más tengo que hacer todavía?

MARÍA ELENA. *(Desamparada.)* Abrazame ahora mismo...

Luis la abraza con fuerza.

(Goldenberg, 1983: 985-987)

En el texto de Buero, aparte de la utilización de las formas de segunda persona, cabría destacar la presencia del pretérito perfecto compuesto, tiempo verbal que es sustituido por el simple en muchas zonas de España e Hispanoamérica, así como el uso de la forma usted por el personaje femenino, Ana, con un marcado sentido irónico. En el texto de Goldenberg son más abundantes que en el de Brotnik los imperativos ("dejame", "no digás") y son numerosos los casos de segunda persona del presente ("ahogás", "preferís").

Aventura en lo gris fue escrita en 1949, pero los problemas con la censura impidieron su estreno, que se produjo en 1963 después de que la reescribiera. Las similitudes entre el imaginario país donde se desarrolla la acción, Surelia, y los países del Eje durante la Segunda Guerra Mundial son claras y probablemente el motivo de sus problemas con la censura en el año 49. La relación entre ambos personajes queda marcada no solo por la utilización de las formas verbales, sino por su actitud: ella irónica y desafiante ante el intento de él de pasar desapercibido con respecto al personaje dormido que no habla en este fragmento.

Knepp trata, recién restaurada la democracia en Argentina, el tema más doloroso de ese período histórico, el de los desaparecidos. La acción se desarrolla durante la dictadura y presenta el drama que suponen las consecuencias de la interrupción del curso normal de los acontecimientos en la vida de tres personajes: Luis, amigo de Raúl, y María Elena eran ya amantes cuando Raúl desaparece. Se habría producido una normal ruptura matrimonial, pero ahora los personajes están encadenados al pasado.

Los dos últimos fragmentos pertenecen a *La camisa*, de Lauro Olmo, y a *Chúmbale*, de Óscar Viale. En ambas aparecen personajes de extracción popular que utilizan un lenguaje muy coloquial y en ocasiones vulgar. Y en las dos hay una estrecha relación con el sainete, acentuándose más los aspectos cómicos en la obra argentina que en la española, ya que esta se enmarca dentro de una corriente que se podría denominar teatro social.

ASELE. Actas XI (2000). ANTONIO UBACH MEDINA. El texto teatral: sugerencias para su utili...

Centro Virtual Cervantes

VOZ DE RICARDO. ¡María, por tu madre, dame los pantalones! [...]

VOZ DE MARÍA. ¡Te he dicho que están secándose! ¡Y no me toques!

Arriba se intensifica la bronca.

VOZ DE RICARDO. ¡Quiero mis panta...lones, leñe!

VOZ DE MARÍA. ¡Suéltame o te pego un sartenazo!

Abajo ríen.

VOZ DE RICARDO. ¡Chatita, no me seas mala!

VOZ DE MARÍA. Oye, ¡el traje de los domingos ni lo mires! ¡Y no me sobes! ¡Apártate, que apestas!

VOZ DE RICARDO. *(Casi en un grito.)* ¡Quiero mis panta...!

Se oye un fuerte golpe y todo queda en silencio.

LOLO. ¡Que no me caso, ea! ¡Que a mí no me sartenea ninguna gachí!

SEBAS. Tú y yo picaremos, como todos.

VOZ DE MARÍA. ¡Ricardo!... ¡Ricardo, vida mía!

SEBAS. Y si no nos dan con la sarten será en perjuicio de las cacerolas.

MARÍA. *(Saliendo al corredor y exclamando hacia abajo.)* ¡Señora Balbina! ¡Señora Balbina!

LUIS. Ni cacerolas, ni sartenes. Un buen jornalito y ná: los nervios nuevos.

MARÍA. ¡Señora Balbina! ¿Me oye usted?

BALBINA. *(Saliendo a su corredor.)* Pero, ¿qué le has vuelto a hacer al Ricardo?

MARÍA. ¡Suba, suba deprisa!

BALBINA. *(Metiéndose.)* ¡Tú enviudas antes de tiempo!

(Olmo, 1963: 162-163)

ENZO. Mecha, ¿me oís?

MECHA. *(Secándose las lágrimas.)* Sí, te oigo. ¿Por qué te encerraste y no me querés abrir?

ENZO. Escuchame: la cosa no es con vos.

MECHA. No será conmigo, pero me estás castigando igual. ¿Por qué no me abrís?

AÍDA. ¡No abrás, Enzo, no abrás...! ¡Mirá que es una trampa! ¡Está todo organizado! ¡Te quieren sacar la pintura!

Papá toma a Aída de un brazo y la aparta violentamente. Le da un cachetazo. La violencia del impacto hace que Aída vaya contra la pared. Aun así, sigue enfrentando a su padre.

PAPÁ. ¡Te dije que te callaras!

AÍDA. ¡Siempre lo mismo! ¡Querés ganar por la fuerza! ¡Pero mirá para qué te sirve la fuerza...! *(Gritando.)* ¡No abrás, Enzo!

ENZO. ¿Que pasa ahí...? ¿Te pegaron, Mecha?

AÍDA. ¡Seguí adelante! ¡Tenés que pintar! ¡Es importante para todos! ¡Pintá, pintá...!

PAPÁ. ¡La mato a la loca esta!

Intenta ir sobre Aída, pero Mamá se interpone y se produce un forcejeo.

ENZO. ¡Le llega a tocar un pelo a Mechita y me va a tener que aguantar!

MECHA. ¡Es a la Aída a la que están pegando!

PAPÁ. ¡Sacámela de delante o la destrozo!

MAMÁ. Aída, hija: ¿cómo nos hacés esto...? *(La lleva aparte.)*

ENZO. ¡Mechita, Aída! ¡Escúchen-me...! ¿Me oyen?

ASELE. Actas XI (2000). ANTONIO UBACH MEDINA. El texto teatral: sugerencias para su utili...

Centro Virtual Cervantes

MECHA. Sí, hablá.

AÍDA. *(Soltándose de su madre.)* ¿Qué querés?

ENZO. Salgan de aquí. Vayan al comedor o a cualquier otro lado. No quiero que estén cerca si pasa algo.

MECHA. ¿Y qué puede pasar...? Enzo, no me asustés.

AÍDA. Dejalo, que después te explico. Está bien, Enzo. Lo vamos a hacer.

PAPÁ. ¡Mirá, mirá! ¡El mundo al revés! ¡Los hijos en contra de los padres!

MECHA. Enzo, por favor, quiero que me expliques: ¿por qué hacés todo esto? ¿Qué sentido tiene...?

ENZO. Hay momentos en que un hombre no puede recular. Tiene que hacer lo que dicta su... El hombre que tiene pensamientos alguna vez los tiene que llevar a la práctica. ¿Entendés?

MECHA. No, no entiendo nada. Esto me parece una locura.

AÍDA. Quiere decir que está luchando por el bien de todos. ¡Es una cuestión de principios!

PAPÁ. ¡Dejen de hablar con ese desgraciado si realmente son mis hijas...!

MAMÁ. ¡Ah, no, m'hijito! ¡Hagan lo que hagan son tus hijas! ¡Nunca hubo otro hombre en mi vida!

(Viale, 1971: 656-658)

La obra de Lauro Olmo se desarrolla en una zona de chabolas en las afueras de Madrid. Ricardo y María están discutiendo dentro de su casa mientras Lolo y Sebas escuchan la pelea. Esta escena no es parte de la acción principal de la obra, sino que sirve para ejemplificar cómo es un cierto tipo de matrimonio que abunda en ese mundo. Sí pertenece a la acción principal, en cambio, la escena de la obra de Óscar Viale. Enzo, el marido de Mecha, ha guardado un bote de pintura en el cuarto de la casa de sus suegros donde viven. Al descubrirlo todos han supuesto que quiere pintar la casa y, sin dejarle explicarse, se han puesto en contra suya, menos Aída, hermana de Mecha, que le apoya porque considera que sería una manera de liberarse del poder que ejerce el padre sobre los habitantes de la casa. En esta escena Enzo se ha encerrado en su cuarto con el bote de pintura mientras el resto de la familia, excepto Aída, intenta hacerle salir.

Además de la comparación de las formas de imperativo y de la segunda persona del presente de los dos textos, en el de Lauro Olmo habría que comentar la aparición de expresiones que los identifican con el casticismo madrileño, como "gachí", chica o mujer, originalmente andaluz, "leñe", eufemismo por "leche", o "ná", apócope vulgar de "nada". Asimismo, la utilización del aumentativo ("sartenazo", golpe con la sartén) y el diminutivo ("chatita", de chata, apelativo cariñoso reforzado por el diminutivo). También habría que señalar la aparición de un verbo como "sartenear" (dar golpes con la sartén), inexistente en la lengua pero que es un ejemplo de la utilización de los procesos derivativos: el sufijo -ear indica aspecto iterativo. Por último, la presencia del preterito perfecto compuesto ("has vuelto") contrasta con la continua utilización del pretérito perfecto simple en el texto argentino ("te encerraste", "te pegaron"). Sería una oportunidad para comen-

ASELE. Actas XI (2000). ANTONIO UBACH MEDINA. El texto teatral: sugerencias para su utili...
Centro Virtual Cervantes

tar los cambios temporales a los que obliga ese uso: "¡Te dije que te callaras!", "¡Te he dicho que te calles!".

La utilización del diminutivo en el texto de Óscar Viale tiene la misma función que en el anterior, excepto en un caso que aparece al final, "m'hijito". En primer lugar se refleja mediante el apóstrofe la elisión de la vocal "i" del posesivo y un tipo de pronunciación apresurada o descuidada. Además refuerza el sentido cómico al ser el apelativo con el que la madre se dirige a su marido para a continuación reivindicar su honradez, que cree que este ha puesto en duda con lo que acaba de decir, interpretándolo mal. La aparición del artículo con nombre propio ("la Aída") es más frecuente en Argentina, y no tiene la connotación de vulgaridad que sí tiene en España.

4 ··· Conclusión

Aunque la aspiración a que el estudiante de E/LE conozca todas las variantes del español sea utópica, no por ello se debe renunciar a que al menos tenga los instrumentos necesarios para poder entender a los hispanohablantes que no utilizan la misma que su profesor. La utilización de estos textos teatrales en el aula, cuya explotación no se agota con lo que se ha indicado aquí, puede dar lugar a un estudio más amplio de los diversos fenómenos que se producen en el mundo hispano, en el nivel que juzgue adecuado cada docente. La finalidad del aprendizaje de una lengua es poder comunicarse en ella, y todo lo que contribuya a que el alumno consiga llevar a la práctica ese fin del modo más satisfactorio posible debe ponerse a su disposición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andión Herrero, María Antonieta y Gómez Sacristán, María Luisa (1998): "Rasgos fonéticos de América en la enseñanza de E/LE: ¿cuáles, cómo y dónde deben ser tratados?", en *La enseñanza del español como lengua extranjera: del pasado al futuro*, Actas del VIII Congreso de Asele, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

Alonso de Santos, José Luis (1982): *El álbum familiar*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

Bortnik, Aída (1984): *Primaveras*, en *Teatro argentino contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económico, 1992, pp. 879-950.

Buero Vallejo, Antonio (1963): *Aventura en lo gris*, Madrid, Magisterio Español, 1974.

Goldenberg, Jorge (1983): *Knepp*, en *Teatro argentino contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económico, 1992, pp. 951-1011.

Olmo, Lauro (1963): *La camisa*, ed. de Ángel Berenguer, Madrid, Cátedra, 1997.

Viale, Oscar (1971): *Chúmbale*, en *Teatro argentino contemporáneo*, Madrid, Fondo de Cultura Económico, 1992, pp. 609-687.

ASELE. Actas XI (2000). ANTONIO UBACH MEDINA. El texto teatral: sugerencias para su utili...

Centro Virtual Cervantes