

El lugar común como lenguaje del genocidio en *El señor Galíndez* de E. Pavlovsky



Andrés Restrepo Gómez

Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

<https://orcid.org/0009-0004-2131-2828>

andres.restrepo.gomez96@gmail.com

Fecha de recepción: 28/11/2023. Fecha de aceptación: 20/03/2024

Resumen

Esta investigación se propone identificar en la pieza *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky, procedimientos dramáticos que utilizan al lugar común como un vehículo de transmisión (y crítica) de las ideas fascistas. Más allá de que después de la dictadura la obra haya adquirido otro cariz, dificultándonos no anticipar la sorpresa final en la que aquel galpón es convertido en un sofisticado centro de torturas, vale la pena regresar al texto para recuperar su ominosa metamorfosis y darnos cuenta de que estamos ante personajes comunes y corrientes (quizás demasiado común y corrientes). Tal como Hannah Arendt planteó la falta de monstruosidad del genocida Eichmann y se centró en develarlo como un funcionario pulcro, hasta educado, los personajes de la obra de Pavlovsky son funcionarios responsables de un exterminio, con la firme convicción de que solo cumplen órdenes. “Lo horrible puede ser no solo grotesco, sino completamente cómico”, dice Arendt al hablar del acusado como un sujeto vaciado de criterio, consumido por el sentido común y cuyo lenguaje era el lenguaje burocrático.

Palabras clave

■ Sentido común; Cliché; Totalitarismo; Pavlovsky; Banalidad del mal

Common Sense as the Language of Genocide in *El señor Galíndez* by E. Pavlovsky

Abstract

This research aims to identify dramatic procedures that use common sense as a vehicle for the transmission (and criticism) of fascist ideas in *El señor Galíndez* by Eduardo Pavlovsky. After the last civic-military dictatorship in Argentina, the play has taken on a prescient meaning, making it difficult for contemporary readers not to anticipate

the final surprise in which the setting's shed turns into a sophisticated torture center. Nevertheless, it is worth returning to the text to track the onset of this ominous metamorphosis and realize that we are dealing with ordinary characters (perhaps too ordinary). Hannah Arendt pointed out the lack of visible monstrosity in Eichmann's appearance, despite his genocidal behavior, and focused on unveiling him as a neat, even educated official. Like Eichmann, the characters in Pavlovsky's play are officials responsible for an extermination, armed with the firm conviction that they are only carrying out orders. "The horrible can be not only ludicrous but outright funny", Arendt says, speaking of the accused as a subject emptied of judgment, consumed by common sense and articulate in the language of bureaucracy.

Keywords

■ Common sense; Cliché; Totalitarianism; Pavlovsky; Banality of evil

El señor Galíndez estrenó en 1973 en el Teatro Payró con dirección de Jaime Kogan. Luego de un éxito apabullante, y a pesar del atentado al teatro, la pieza estaba por alcanzar las cincuenta funciones cuando Kogan envió una misteriosa carta al autor, Eduardo Pavlovsky, firmada por Galíndez. A modo de ánimos por el montaje que desarrollaban y ya estaba siendo laureado, pero también para recordarles las intenciones originales del texto, el director le advirtió al dramaturgo y al resto del elenco:

Pero, compañeros, si nosotros dijimos desde el comienzo que los torturadores no deben ser torturadores sino gente común para ir poco a poco haciendo una metamorfosis y que se develen al público sorpresivamente... Ustedes están de entrada, con una cierta violencia, deformando lo convenido en los ensayos y poniéndose de acuerdo con el público que ya viene a ver 'la obra de los torturadores' (Pavlovsky, 2001, p. 64).

Para Kogan, lo terrible de la obra de Pavlovsky —quien, de paso, interpretaba al personaje de Beto— radicaba en los sentimientos de trampa e indignación que emergían de los espectadores luego de verse obligados a identificarse con un monstruo. Y es que, según continuaba argumentando la carta, los grandes torturadores no fueron hombres salvajes sino gente burócrata y mediocre. Más allá de que después de la dictadura la obra haya adquirido otro cariz y resignificación, dificultándonos no anticipar en la lectura la sorpresa final en la que aquel galpón desordenado es convertido en un sofisticado centro de torturas, vale la pena regresar al texto dramático para recuperar su ominosa metamorfosis y darnos cuenta, efectivamente, de que estamos ante personajes comunes y corrientes (tal vez *demasiado* comunes y corrientes).

Dentro de la obra, cuyo tema central es la institucionalización del fascismo, la tortura no es representada como tal, en forma directa; y sin embargo el camino de aprendizaje que emprende Eduardo para convertirse en torturador no puede ser otro que un martirio de humillaciones, vejaciones, violencias, físicas y psicológicas. La estructura de la pieza sugiere, en su itinerario de interrogaciones, abusos, bromas pesadas, sometimiento, una transformación poco usual para un protagonista: de víctima a victimario. Si Beto y Pepe representan los empleados rasos, brutos, que solo obedecen, Eduardo es convertido en un fascista ideólogo que, no solo en la práctica sino sobre todo en la teoría, asimiló las ideas del Señor Galíndez.

Para Jorge Dubatti y Belén Landini (2010) el principal intertexto de *El señor Galíndez* proviene de la pieza *El montaplatos* de Harold Pinter, obra que Pavlovsky había visto en 1963 en Nueva York: "La concepción del personaje invisible de Galíndez, su *presencia-por-ausencia*, y el siniestro recurso de la comunicación intermediada por el

teléfono (correlato del “montaplatos”), parecen estimulados por la pieza pinteriana” (p. 185). A diferencia de las corrientes del teatro moderno —mal llamado, por Martín Esslin— del absurdo, como la de Beckett o Ionesco, que ponían en escenas a personajes sin identidad, en espacios y tiempos indeterminados, el dramaturgo inglés, ganador del Nobel en el 2005, insertó al sinsentido dentro de un realismo más definido. O tal vez no realismo en su connotación histórica, pero sí —en contraposición a *La cantante calva* (1950) de Ionesco o a *Fin de partida* (1957) de Beckett— Pinter trabajó con seres sociales, en situaciones, al menos en principio, reconocibles. Al igual que en *La fiesta de cumpleaños* (1957) o en *Viejos tiempos* (1971), el punto de partida de *El señor Galíndez* son personajes y lugares, más o menos identificables, dentro de un contexto histórico represivo.

En realidad, este extrañamiento ominoso de lo doméstico ya venía presentándose en piezas como *Esperando a Godot* (1952). Antes que calificar al teatro de Beckett con el epíteto *del absurdo*, resulta mucho más productiva la posibilidad de pensarlo dentro de una deriva hiperrealista que constata la realidad alienada y la vida cosificada, en los términos en los que Theodore Adorno responde a la condena de Lukács del arte de vanguardia. Para Adorno, según cita el filósofo Christoph Menke en su artículo “El estado de la disputa” (2001): la “representación de la regresión omnipresente” mediante la literatura se corresponde exactamente al “estado de un mundo que obedece tan complacientemente a la ley de la regresión, que de hecho ya no dispone de ningún concepto opuesto para contraponerse a ella”. (Adorno 1980, p. 289).

Y es que, más que la remanida palabra “espera” o “vacío” o “absurdo”, como fáciles referentes de lo beckettiano, el procedimiento que mejor ha sobrevivido en dramaturgias posteriores tiene que ver con la delimitación minuciosa (hiperrealista) de la acción dramática para representar actos que, en su cabalidad, son inútiles. Aunque en las obras de teatro de Beckett abundan estas secuencias de acción, para ejemplificarlo mejor siempre vale la pena recordar a la novela *Molloy* (1951) donde el narrador se toma varias páginas en explicar de qué manera puede chupar dieciséis piedras y cómo distribuir las en el bolsillo de su pantalón y gabán, de manera que no repita las piedras chupadas y, en cambio, se logre un sistema armónico en el que se embolsilla una piedra chupada y se saca una ya seca.

Pinter fue quizás quien mejor supo heredar e incorporar esta ineficacia de la acción y de las metáforas. Su gran aporte, que tan bien supo retomar Pavlovsky, trata precisamente de pasar de la indeterminación a climas definibles, aunque inquietantes, así como a la acumulación de situaciones con un alto grado de banalidad y a la vez de paulatina amenaza. Puede pensarse, para ejemplificar otro momento de acción ineficaz, así como de altísima extrañeza doméstica, la escena de *Viejos tiempos* de Pinter, en la que un hombre espera en la alcoba a que su esposa se termine de bañar, al mismo tiempo que discute con una amiga de ella sobre las diferentes posibilidades que tienen de secarla cuando salga de la ducha.

Otro momento espejo a Pinter sucede con la dinámica explosiva y esquizoide de los personajes de Beto y Pepe en *El señor Galíndez*, probables primos de Goldberg y MacLand en *La fiesta de cumpleaños*. Estas duplas reactivas, más que caracteres deseantes o dramáticos, devienen en modalidades lingüísticas y dispositivos interrogatorios, policía-bueno y policía malo, que abruman a su víctima y al espectador con preguntas tan rápidas que comienzan a patinar en sus sentidos.

Por otro lado, retrotrayéndonos a otro paradigma estético de principios del siglo XX, la inescrutabilidad de la identidad de Galíndez nos recuerda al incierto Klammer de *El castillo* (1926) de Franz Kafka, así como a los inalcanzables magistrados de *El proceso* (1925) o al ambiguo, abstracto, aunque arrolladoramente real Odradek del relato “Las preocupaciones de un padre de familia” (1919). Lo que Pavlovsky tomó

más cabalmente de Kafka, sin duda, fueron ciertos signos extrañados, de una comi-
cidad siniestra:

EDUARDO— ¿No tiene otra revista que no sea el Pato Donald?

SARA— ¿Por qué? ¿Qué tiene contra el Pato Donald? Pepe siempre la trae.

(Pavlovsky, 2007, p.36).

La revista del Pato Donald que lee el torturador—desterritorializada y arrojada a un
centro de torturas clandestino—, remiten directamente a las revistas pornográficas
que Josef K. (en *El proceso*) encuentra en los tribunales como reemplazo del Código
Civil. De cualquier manera, a diferencia de aquella tradición de lo siniestro que des-
tierra lo concreto, e incluso a lo metafórico, como posibilidad de significación (Pinter,
Beckett, Kafka; también podríamos agregar el Wall Street de Bartleby en el cuento
de Melville), en la obra de Pavlovsky sí hay un final o torre del castillo. Sí hay una
cabeza al mando, tal vez no personificada, pero sí concreta: el fascismo.

Posteriormente, la duda de los torturadores acerca de la identidad de quién les da las
órdenes va configurando en ellos una actitud esquizoide, cuya paranoia va saltando
de Pepe a Beto. En definitiva, la gran acción de ambos torturadores durante toda la
pieza—aparte de maltratar a Eduardo, quien a cada humillación aprende del oficio
de torturador— es esperar la orden del inefable Galíndez, de la misma manera en que
la dupla de asesinos de *El montaplatos* (1960) espera toda la obra.

En ambos casos, una pizca de transformación y de fisura del mundo ordinario aparece
cuando uno de ellos se pregunta por la razón última del oficio que realizan. Pero, así
como es agotador para el agrimensur K. empezar siquiera a averiguar por Klamm, o
intentar acaso acercarse al castillo, para Beto y Pepe no vale la pena preguntarse quién
es Galíndez. Sus consciencias jamás se tambalearon y, pensándolos fuera de la obra,
jamás se tambalearían, porque en su fuero interno están absolutamente convencidos
de ser dos empleados que cumplen órdenes de un ente superior.

Pavlovsky, según las ideas de Dubatti y Landini, necesita abandonar la infrascencia
jeroglífica de la post-vanguardia para favorecer su nuevo proyecto político. Los pro-
cedimientos pinterianos se ven aquí revisitados, despojados no de lo siniestro, pero sí
de la absurdización que no tiene soporte o sentido último. Con este devenir político de
los procedimientos no queremos decir que *El señor Galíndez* sea teatro panfletario,
mucho menos solemne. La contundencia y perplejidad que suscita la pieza tiene que
ver, precisamente, con su regodeo perverso en la banalidad de estos personajes, o al
menos con lo que el teórico Fredric Jameson (1991) se refería cuando hablaba de “la
aparición de un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficia-
lidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todas las postmo-
dernidades” (p.31).

La superficialidad de gran parte de los parlamentos de Beto y de Pepe—y ni hablar
de las disertaciones sobre la caca entre Eduardo y Sara, al inicio de la obra— son la
deriva perversa y banal que posibilita el acceso (e incluso la empatía momentánea)
a esas subjetividades. Más allá de que la pieza sea elocuente en la violencia de su
clímax y en su postura comprometida hacia la erradicación de las ideologías fascistas,
no es menor detenernos en los numerosos elementos que componen a los personajes
como seres “normales”.

La conversación telefónica de Beto con su mujer y su hija, escrito en un monólogo
magistral, es tal vez el ejemplo más paradigmático de esta banalidad del mal: “Hola,
Rosi, el papi otra vez. Si Dios quiere, mañana voy a comer los raviolos con vos y con la
abuela ¿Te pusiste el vestidito de papi?” (Pavlovsky, 2007, p.58), pregunta el torturador

no sin un dejo de perversión, a la vez que el dramaturgo marca la acotación “(*le manda besos*)” (p. 59). Por otro lado, dentro del mismo universo de trivialidades, no olvidemos las aburridísimas clases de contaduría que Beto estudia, tan concentrado, mientras Pepe se afeita y Eduardo duerme. O hasta esa diatriba misógina que se instala en un momento entre los personajes sobre si está bien o está mal golpear a la esposa (o a la madre) si esta se lo merece:

PEPE- ¿A la patrona nunca la fajaste?

BETO- ¿Cómo si la fajé?

PEPE- Claro. ¿Nunca le diste? ¿Una piña? ¿Un bifecito?

BETO- ¿Estás loco vos?

PEPE- ¡Vamos, Beto! ¿Me vas a decir que nunca fuiste capaz de fajar a tu mujer?

¿Ni siquiera un bifecito? ¿Chiquito así? (*Pone la mano.*)

BETO- Bueno, sí, un día le pegué un bifecito, dale.

(Pavlovsky, 2007, pp. 53,54).

Más allá de que nos sea repelente aquella charla misógina, y hasta se intuya un vedado fetichismo sado homo-erótico, Pavlovsky la escribió con un conocimiento tal del sentido común y de los lugares comunes, que a pesar de su tema aborrecible crea una lógica interna superficial, coloquial y trivial, capaz de preparar el terreno para que, más adelante, un texto como “¿Vos sabés cuáles son los puntos neurálgicos?” (Pavlovsky, 2007, p. 68) nos resuene a los espectadores como una explicación superflua de las posiciones de un equipo de fútbol.

Cabe señalar que en el presente estudio tomamos por “sentido común” a los preconceptos instalados en el carácter de los personajes. Preconceptos siempre ajenos, y en apariencia propios, que son de fácil transmisión y que vehiculizan con transparencia a la ideología. Un poco como lo pensaba Gustave Flaubert quien, recordemos, en su *Diccionario de los lugares comunes* (concebido en 1847 y publicado póstumamente en 1911) compiló todas las ideas recibidas de su entorno burgués. El autor francés consideraba a la estupidez humana como el rasgo más peligroso de una sociedad.

Con “sentido común” hablamos, en definitiva, del mal de la banalidad, y para ello no podemos dejar de mencionar a la filósofa alemana que acuñó el término. Es sabido que este aparato de homrecitos grises y diligentes, que responden a inaccesibles organizaciones y que en conjunto hacen posible un genocidio, bien lo estudió Hannah Arendt en su ensayo *Eichmann en Jerusalén*.

Siendo corresponsal del *New Yorker*, Arendt escribió este famoso artículo sobre el dirigente del partido nazi capturado en Argentina, juzgado y ejecutado en Israel en 1962. No sin sembrar en su momento cierta polémica, la filósofa planteó la falta de monstruosidad del acusado y se centró en develarlo como un funcionario pulcro, hasta educado, que solo seguía órdenes. Incluso menos burdo y bruto en apariencia que los Beto y Pepe de *El señor Galíndez* (más cercano, quizás, al propio Eduardo del final de la obra), Eichmann fue responsable directo del exterminio de millones de judíos y, aun así, murió ejecutado con la convicción de que solo hizo su trabajo.

“Lo horrible puede ser no solo grotesco, sino completamente cómico” (1999, p. 34), dice Arendt al hablar del acusado como un sujeto absolutamente vaciado de criterio, consumido por el sentido común, y cuyo lenguaje —en sus propias palabras— era el lenguaje burocrático. Según la filósofa y periodista alemana, el acusado era incapaz de expresar una sola frase que no fuera una frase hecha:

Eichmann, a pesar de su memoria deficiente, repetía palabra por palabra las mismas frases hechas y los mismos clichés de su invención (cuando lograba construir una frase propia la repetía hasta convertirla en un cliché) cada vez que refería algún incidente o acontecimiento importante para él. [...] Cuanto más se le escuchaba, más evidente era que su incapacidad para hablar iba estrechamente unida a su incapacidad para *pensar*, particularmente para pensar desde el punto de vista de otra persona. (p. 34).

Es inevitable sentir un escalofrío al imaginar al horror como un acto motivado y ejecutado, no necesariamente por mentes malévolas, sino apenas por un cúmulo de lugares comunes, ideas hechas, papelerío, trámites y la mecanización, en fin, del ser humano. Si hubo una postmodernidad marcada, entre otras cosas, por la superficialidad, como dice Jameson, ésta se debe a que hubo un periodo negro del ser humano en el que triunfó la insustancialidad: la trivialidad absoluta y burocrática que borronea por completo la singularidad del otro. Sean los planos siniestros en Auschwitz que llevaron al máximo de la sofisticación industrial el asesinato en cadena, o sea la ansiedad del corredor de bolsa que calcula cuál *commodity* se volverá rentable por la guerra en Ucrania o por el genocidio en Gaza, la banalidad sigue siendo moneda corriente en nuestra sociedad.

Para cometer los mayores males solo se necesita un puñado de gente mediocre y cobarde como la pareja burguesa de la escena *La delación*, de Bertolt Brecht. En aquel cuadro de teatro épico, incluido en la monumental *Terror y miseria del Tercer Reich* (1969), el error dramático e histórico de los personajes no es precisamente delatar, sino solo negar. “Lo único que dije fue que no era en casa donde se escuchaban las transmisiones de las emisoras extranjeras” (Brecht, p.14). Y aquello es horroroso porque es la absoluta verdad. No eran ellos quienes oían la radio, pero en esa negación —como la de un niño que afirma no haber roto algo— están entregando a sus vecinos y, como metonimia, están llevando al pueblo judío al matadero.

De la misma manera, sacando de lado la literalidad de la violencia que ejercen Beto y Pepe en *El señor Galíndez*, la omisión de la acción revolucionaria (práctica e intelectual) que posibilita, en definitiva, la sistematización estatal del horror, está presente desde el minuto uno con el personaje de Sara: la vieja alcahueta que limpia el galpón y a quien poco le importa lo que se hace allí. “Hay cosas de las que no se debe hablar. Se pierde el romanticismo” (Pavlovsky, 2007, p. 34), dice cándidamente en las primeras páginas para referirse a la charla sobre la caca, pero es indudable la otra infinidad de sentidos que tal afirmación habilita.

“El mentiroso se reconoce por su afición a las generalidades. Como el hombre verídico por su vocación a las cosas prácticas, reales, tangibles” (2001, p.118), dice el propio Brecht en su iluminador artículo de 1934 “Las cinco dificultades para decir la verdad”. Para él, quien reemplaza “pueblo” por “población”, y “tierra” por “propiedad rural”, priva a las palabras de su magia y de esta manera evita caer en las mentiras de la clase dominante que apelan a entelequias sobre los encantos y el perfume de la tierra. Para Brecht, la generalidad no es otra cosa que ese sentido común que envilece las palabras. El dramaturgo sostenía que la única forma de contrarrestar esta abstracción es utilizar la astucia como un arma para revelar la verdad. Más adelante en su artículo, ilustra de la siguiente manera lo que él entiende por astucia:

Jonathan Swift propuso en un panfleto que los niños de los pobres fueran puestos a la venta en las carnicerías para que reinara la abundancia en el país. (...) Swift jugaba al monstruo. Defendía con pasión absolutista algo que odiaba. Era una manera de denunciar la ignominia. (Brecht, 2001, p. 118).

Al igual que Swift, Pavlovsky demuestra su astucia en *El señor Galíndez*, donde nos sumerge en la psicología de los torturadores, incluso llevándonos a empatizar, temporalmente, con los genocidas; un aspecto que se acentúa de manera más evidente y sorprendente en *Potestad* (1985). Cabe decir, no obstante, que en ambas obras las cargas morales quedan claras al finalizar cada pieza. Mucho más radical y ambigua es la apuesta impiadosa de *La mueca* (1988): obra corrosiva, sin moraleja, ni siquiera denuncia, que, por su propia gratuidad en la violencia, es en sí misma un desenmascarador de la hipocresía burguesa. Al espectar la obra, como dice Brecht de Swift, cualquiera podría encontrar una solución más sensata que la de Pavlovsky, o al menos más humana.

Volviendo al texto de Arendt, es interesante detenernos en ese peligro que esconde el cliché y cómo las dramaturgias postmodernas lo han asimilado como dispositivo formal, sea para la satirización de algunas lógicas sociales o para despojar de sentido a ciertas situaciones. La repetición de frases hechas—como las de Eichmann—vuelta procedimiento dramático la encontramos de manera prístina en la obra más icónica de Ionesco: *La cantante calva*, estrenada en 1950. En la escena XI de esta obra, ícono del absurdo, los dos matrimonios Martin y Smith (dos apellidos ya de por sí de imposible igualación en cuanto a lo arquetípico) comienzan una retahíla desenfundada de proverbios, dichos y refranes absolutamente inútiles. Poco a poco los dichos van corriéndose de lo ordinario, combinándose entre sí hasta el sinsentido semántico. “El que compra hoy un buey tendrá mañana un huevo” (Ionesco, 2004, p. 73), dice el Sr. Martin. A lo que la Sra. Smith responde de la manera más insulsa: “En la vida hay que mirar por la ventana” (p.73). Llegando al clímax histérico, todos gritan: “¡Abajo el betún!” (p. 76).

En otro nivel, sin duda de mayor realismo, pero sin perder la perplejidad y el sinsentido, Beto y Pepe (quienes esperan a quién torturar: no lo olvidemos) se dedican largamente a hablar sobre contabilidad, sobre fajar mujeres y sobre jugar al Prode. Pepe dice que Colón le gana a Boca, Beto afirma lo contrario. La banalidad de su charla es más inquietante que la violencia explícita. “Es bueno adiestrarse con una puta” (Pavlovsky, 2007, p. 68), le dice Pepe a Eduardo, replicando otro enormísimo lugar común del machismo y del inicio de la sexualidad. En este caso, aparte del sexo, la misoginia que replica también refiere a las primeras víctimas para iniciarse en el oficio de la tortura.

A esta altura, Eduardo, ya absolutamente instruido a nivel teórico y práctico en aquel arte macabro, toma la picana y cierra la obra con un discurso que es ideología fascista en estado puro, a pesar de ser una gran sarta de lugares comunes. O mejor, no a pesar, sino precisamente a condición de que son un cúmulo de lugares comunes es que aquellos discursos calan hondo y se vuelven peligrosos. “Fe y técnica son pues la clave para un grupo de hombres privilegiados... con una misión excepcional” (Pavlovsky, 2007, p. 76), cita Eduardo, de memoria, un libro de Galíndez. Es apenas un fragmento, pero conocemos ya el resto: meritocracia, esfuerzo, superioridad, disciplina. Lenguaje de la burocracia, en palabras del genocida Eichmann. Conjunto de presupuestos, de prejuicios y de frases hechas que son veloces y transparentes vehículos de la muerte y de sus absurdas justificaciones.

Bibliografía

- » Adorno, Th. W (1980). *Teoría estética*. Taurus.
- » Arendt, A. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un reportaje sobre la banalidad del mal*. Lumen.
- » Brecht, B. (1969). *Teatro completo III*. Nueva Visión.
- » Brecht, B. (2001). Las cinco dificultades para decir la verdad. *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, (6), 114-120.
- » Dubatti, J., & Landini, B. (2010). El señor Galíndez (1973) de Eduardo Pavlovsky: teatro político de choque contra la subjetividad y las instituciones del fascismo. En J. Dubatti (coord.) *Del centenario al bicentenario. Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales (1910-2010)*. (pp. 185-195). Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- » Ionesco, E. (2004). *La cantante calva*. Losada.
- » Jameson, F. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Trotta.
- » Menke, C. (2011). *Estética y negatividad*. Fondo de Cultura Económica.
- » Pavlovsky, E. (2007). *El señor Galíndez*. Corregidor.
- » Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con J. Dubatti*. Atuel.