



# Saberes del teatrar y del expectateatrar desde una Filosofía de la Praxis Escénica

*Insight of theatrical and  
expectative theater from a  
Philosophy of Stage Praxis*

Jorge Dubatti<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jorge Dubatti es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesor y investigador de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: jadubatti@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>.



## Resumo |

Em *Medio siglo de farándula* (1930), como artista-pesquisador, José J. Podestá reivindica um conhecimento do evento teatral, uma filosofia da práxis cênica (em termos da Filosofia do Teatro, Dubatti, 2020). Em dois capítulos notáveis de suas memórias: "Analfabetos... pruebistas..." (Podestá, 1930, p. 145) e "De los autores" (p. 146-151), ele argumenta a existência de um conhecimento específico a partir de uma razão da práxis cênica, e que a literatura dramática deve ser lida a partir do conhecimento do evento teatral, mais especificamente, levando em conta o público. Em suas múltiplas funções como criador de teatro (diretor de uma companhia, produtor-empresário, programador, ator, diretor, espectador, artista-pesquisador), Podestá afirma que, ao contrário dos autores, ele lê o texto dramático pré-cênico do ponto de vista da expectativa. A partir de sua vasta experiência teatral, ele contrasta a concepção implícita do espectador (gerada pelo texto dramático e sua poética) e o conhecimento empírico dos espectadores reais (Dubatti, 2023a). Podestá lê como um espectador, ele se coloca no lugar da plateia. Ele se defende contra o depreciacionismo teatral (Dubatti, 2024a) do início do século XX e vincula a falta de conhecimento específico do evento teatral por parte de escritores e intelectuais à corrente depreciacionista. Em termos teóricos, utilizamos a Filosofia do Teatro para uma epistemologia do evento teatral e a distinção entre espectador implícito e real, bem como a noção de criação-pesquisa e filosofia da práxis artística a partir das afirmações de Maurício Kartun sobre "o teatro sabe" e "o teatro teatral" (2015, 239-240 e 136-137).

**Palavras-chave:** Filosofia do teatro; Estudos comparativos de expectativa teatral; Espectador implícito; Espectador real; Depreciacionismo teatral.

## Resumen |

En *Medio siglo de farándula* (1930), en tanto artista-investigador, José J. Podestá reivindica un saber del acontecimiento teatral, una filosofía de la praxis escénica (en términos de Filosofía del Teatro, Dubatti, 2020). En dos capítulos destacables de sus memorias: "Analfabetos... pruebistas..." (Podestá, 1930, 145) y "De los autores" (146-151), sostiene la existencia de un conocimiento específico desde una razón de la praxis escénica y que la literatura dramática debe ser leída desde los saberes del acontecimiento teatral y más específicamente tomando en cuenta al público. En sus múltiples roles de teatrista (cabeza de compañía, productor-empresario, programador, actor, director, espectador, artista-investigador), Podestá afirma que, a diferencia de los autores, lee el texto dramático pre-escénico desde la expectación. A partir de su extensa experiencia teatral contrasta el diseño de espectador implícito (generado por el texto dramático y su poética) y el conocimiento empírico de las/los espectadores reales (Dubatti, 2023a). Podestá lee como espectador, se pone en el lugar del público. Se defiende frente al depreciacionismo teatral (Dubatti, 2024a) de principios de siglo XX y vincula a la corriente depreciacionista la carencia de saberes específicos del acontecimiento teatral por parte de escritores e intelectuales. En términos teóricos, nos valemus de la Filosofía del Teatro para una epistemología del acontecimiento teatral y la distinción entre espectadores implícito y real, así como la noción de creación-investigación y filosofía de la praxis artística desde las afirmaciones de Mauricio Kartun el "teatro sabe" y el "teatro teatra" (2015, 239-240 y 136-137).

**Palabras clave:** Filosofía del Teatro; Estudios Comparados de Expectación Teatral; Espectador implícito; Espectador real; Depreciacionismo teatral.

## Abstract |

In *Medio siglo de farándula* (1930), as an artist-researcher, José J. Podestá claims a insight of the theatrical event, a philosophy of stage praxis (in terms of Philosophy of Theater, Dubatti, 2020). In two remarkable chapters of his memoirs: "Analfabetos... pruebistas..." (Podestá, 1930, 145) and "De los autores" (146-151), he argues the existence of a specific insight from a reason of the scenic praxis and that dramatic literature must be read from the insight of the theatrical event and more specifically taking into account the audience. In his multiple roles as a theatrist (head of a company, producer-entrepreneur, programmer, actor, director, spectator, artist-researcher), Podestá affirms that, unlike the authors, he reads the pre-scenic dramatic text from the point of view of expectation. From his extensive theatrical experience he contrasts the implicit spectator design (generated by the dramatic text and its poetics) and the empirical insight of real spectators (Dubatti, 2023a). Podestá reads as a spectator, he puts himself in the place of the audience. He defends himself against the theatrical deprecationism (Dubatti, 2024a) of the early twentieth century and links to the deprecationist current the lack of specific insight of the theatrical event on the part of writers and intellectuals. In theoretical terms, we use the Philosophy of Theater for an epistemology of the theatrical event and the distinction between implicit and real spectatorship, as well as the notion of creation-research and philosophy of artistic praxis from Mauricio Kartun's claims the "theater knows" and the "theater theatres" (2015, 239-240 and 136-137).

**Keywords:** Philosophy of Theater; Comparative Studies of Theatrical Expectation; Implicit spectator; Real spectator; Theatrical deprecationism.

En el marco del Proyecto Filo:CyT FC22-089 "Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires 1901-1914", nos detendremos en el análisis de dos capítulos de *Medio siglo de farándula* (1930), de José J. Podestá: "Analfabetos...pruebistas..." (1986, p. 145) y "De los autores" (1986, p. 146-151), que revelan su condición de artista-investigador y, especialmente, su conciencia epistemológica respecto de sus saberes teatrales.

Podestá pelea por la defensa y legitimación de esos saberes. Se trata de dos capítulos relevantes en los que – hasta hoy – la investigación no ha puesto la atención que merecen. Llamamos artista-investigador al que, como Podestá, produce conocimiento a partir de la auto-observación de su experiencia escénica (Dubatti, 2014). Cuando nos referimos a su conciencia epistemológica, señalamos la capacidad de Podestá para identificar y defender esos saberes teatrales y para reflexionar sobre las condiciones de producción de esos saberes y sus coordenadas de validación en el acontecimiento teatral y en la sociedad de principios del siglo XX.

Detengámonos primero en el capítulo "Analfabetos...pruebistas..." (1986, p. 145), brevísimo (apenas una página) pero significativo, y establezcamos el correlato de sus afirmaciones con la constelación categorial de la Filosofía del Teatro y los Estudios Comparados de Expectación Teatral (Dubatti, 2020, 2024b).

Podestá sostiene que hacer teatro es una cuestión, entre otras cosas, de saberes específicos, en la línea de lo que más tarde Mauricio Kartun sintetizará como "el teatro sabe" (2015, 239-240). Podestá asegura que no todo el mundo, aunque se los autoatribuya, posee esos saberes. Distingue quiénes los manejan y quiénes no: "Nunca nos hemos jactado de *saber más que los que sabían menos*" (1986, p. 145),<sup>2</sup> y declara haber tratado en el trabajo escénico a personas que "no sabían una palabra de lo que tenían entre manos" (1986, p. 145). Para

**2.** En adelante, las bastardillas (con que se destacan sintagmas de Podestá) nos pertenecen.

Podestá está claro que hay quienes saben lo que el teatro sabe, y hay quienes no.

Podestá lamenta una actitud de desprecio y jactancia de los que saben "menos" hacia los que saben "más"; los que saben menos califican a Podestá y su compañía de "payasos analfabetos", "pruebistas" de circo y les atribuyen "ignorancia" e "ingenuidad" (1986, p. 145) respecto del teatro y la alta cultura. Podemos vincular esa actitud denunciada por Podestá a la tendencia de opinión crítica que hemos llamado *depreciacionista* en el teatro argentino a lo largo de las décadas (Dubatti, 2024a). Según Podestá, ese desprecio se funda en el prejuicio clasista y cultural respecto del origen humilde de la compañía en "el circo" (1986, p. 145). También implica el desprecio hacia el artista como intelectual/pensador, variante ancestral del pensamiento *antiteatral* (Dubatti, 2016).

Podestá expresa una paradoja, que condensa en un oxímoron: esa pretendida ignorancia es, en realidad, una "sabia ignorancia" (1986, p. 145), porque los que supuestamente no saben, saben mucho. En materia teatral, los que son acusados de ignorantes son los que más saben; implícitamente, por oposición, habría una verdadera "ignorancia ignorante" o, irónicamente, invirtiendo el oxímoron, una "sabiduría ignorante" de los que saben menos y creen que saben más.

Con esta "sabia ignorancia" Podestá se está refiriendo a la paradoja de la existencia y circulación de saberes fuera de los ámbitos universitarios, profesionales, letrados o artísticos legitimados por la cultura alta. Insistirá luego en este aspecto en el capítulo "De los autores", donde afirma: "La falta de un título universitario me ha ocasionado muchos sinsabores" (1986, p. 147). Esta problemática sigue siendo, para muchos artistas, vigente hasta hoy.

Esa actitud de arrogancia, jactancia, soberbia y pedantería (como diría Roberto Arlt: ese "engrupimiento", 1994, p. 73) de los que menos saben se opone a la humildad de los "analfabetos", que no enrostran a los verdaderos ignorantes sus errores y optan por guardar silencio (1986, p. 145).

Podestá asevera que esos saberes que él y los suyos poseen no se adquieren en la universidad ni en el ámbito letrado, sino que provienen de *los hechos* teatrales mismos, de las prácticas concretas, del trabajo escénico; que esos saberes se observan, reconocen y ratifican en los acontecimientos teatrales, que no se accede a ellos desde otros campos artísticos o extra-artísticos. Esos saberes se verifican en lo que acontece: "siempre, absolutamente siempre, hemos dejado que los hechos justificaran nuestras ideas, teorías y predicciones" (1986, p. 145); "los hechos demostraron nuestra *sabia ignorancia*" (1986, p. 145).

Sus conceptos y abstracciones tienen una base empírica, porque hay una "verdad" (1986, p. 145) del teatro en su acontecer y los saberes que se adquieren en la experiencia teatral se ajustan a esa verdad, una "verdad" de los acontecimientos, las prácticas y la experiencia.

Podestá pone el acento en que los saberes sobre esa verdad del teatro son *saberes de tiempo*, en tanto se adquieren desde la experiencia teatral a través de la historia de las prácticas y a partir de una reflexión sobre la experiencia (en términos de Filosofía del Teatro, desde una *razón de la praxis*).

En el siguiente capítulo, "De los autores", Podestá continúa con la discusión sobre los saberes del teatro y se centra en la necesaria división del trabajo con los dramaturgos. Los saberes del dramaturgo, en tanto escritor o literato que se mueve en el campo de la literatura, no necesariamente coinciden con los saberes del teatrista (el director, los actores, el programador, el empresario, etc.): "Los autores cuando escriben sus obras lo hacen bajo la impresión de su propio temperamento" (1986, p. 146).

Los dramaturgos en su mayoría saben de literatura, pero no necesariamente de escena, de acontecimiento teatral; conocen (diría la Filosofía del Teatro) el reomodo del *literaturear*, pero no el del *teatrar* (Kartun, 2015, p. 136-137); saben cómo el texto dramático *literaturea*, pero no cómo *teatra*. Al referirse a su experiencia con *Sobre las ruinas*, Podestá distinguirá el éxito "literario" del "artístico" (es decir, escénico, teatral) (1986, p.

151). Antes ya había observado: "¡Cuántos autores al ver un ensayo general de su obra la han encontrado muy diferente a lo que ellos habían imaginado!" (1986, p. 146).

Por eso también Podestá (1986), se encarga de que los autores cuya obra se ha seleccionado se reúnan en el inicio mismo del proceso de puesta con los actores:

Cuando una obra era aceptada, el mismo autor la planeaba en escena y explicaba a cada uno de los actores la idiosincracia de los personajes y cuanto se necesitaba para iniciar los ensayos. Entonces yo me hacía cargo de la dirección, y cuando la obra se consideraba pronta para representar, se daba un ensayo general en presencia del autor, quien hacía las observaciones pertinentes, y la obra quedaba lista (p. 146).

Pero acentuando la diferencia en el literaturear y el teatrar, Podestá afirma: "Difícilmente [los autores] hallarán en lo vivo a sus personajes ideales; y es debido al temperamento de cada uno de los artistas" (1986, p. 146). En los ejemplos que da de sus experiencias con autores, Podestá destaca algunas características del acontecimiento teatral que considera relevantes: el manejo del tiempo teatral, la duración (1986, p. 150) y la acción de los acontecimientos representados (1986, p. 149).

Para Podestá los dramaturgos no suelen tener en cuenta al público, parte indispensable del acontecimiento teatral, porque no lo conocen ni tienen necesidad de tratarlo, dimensión que sí frecuentan permanentemente actores, empresarios, productores y directores. De esta manera los dramaturgos obran "sin calcular que el público puede sentir distintamente que ellos [los autores]" (1986, p. 146). Para Podestá los dramaturgos "regularmente se entregan a sus personajes y se encariñan con muchas frases y conceptos, creyendo que estos producirán efecto en el auditorio, o pueden ser decisivos en el éxito de la obra" (1986, p. 146). Pero la experiencia de los acontecimientos teatrales demuestra la diferencia entre leer un texto dramático y expectarlo teatralmente: "Tenemos muchísimos ejemplos de



que conceptos y frases que el autor ha recomendado a los artistas, han pasado desapercibidos del público" (1986, p. 146).

Como teatrista experimentado, Podestá pone en primer plano la relevancia del público en el acontecimiento teatral (1986, p.146); sugiere a los dramaturgos que deberían ponerse en el lugar del espectador (en términos de Emmanuel Lévinas, 2014, practicar una "ética de la alteridad", tener en cuenta a ese otro fundamental en el teatro, porque el teatro no se hace en soledad sino al menos de a dos o más en convivio).

Para Podestá los dramaturgos deberían captar la percepción, identificación y empatía del espectador no solo a través de la exposición de temas o ideas, sino también desde la emoción: "Si el autor tuviera el buen cuidado de no solamente hacer pensar, sino también hacer sentir, y si a ese sentimiento le añadiera una parte de emoción, tendría en su beneficio un 75% del éxito" (1986, p. 147). Ese "sentimiento" –creemos– implica las pasiones, pero también la intensidad de lo artístico: lo poético, lo estético, lo específico del acontecimiento teatral en tanto arte, la belleza, la sensibilidad.

Podestá reivindica su trayectoria de experiencia teatral y praxis como fuente de sus saberes y su experticia: "Difícilmente me he equivocado al dar opinión sobre una obra" (1986, p. 148). Afirma que se siente sólido en el manejo de los saberes escénicos: "En ese sentido siempre me tuve fe, porque la práctica, la experiencia y la manera de ver con el pensamiento el desarrollo del argumento, me han hecho perito en la materia" (1986, p. 148). Reconoce que no siempre las obras que ha actuado, dirigido o programado "han tenido aceptación" (1986, p. 148), porque el sistema de variables que intervienen en el acontecimiento teatral es complejo, nunca lineal o del todo predecible. Pero vuelve a argumentar a favor de las/ los espectadores: finalmente lo que determinará el éxito o el fracaso de un acontecimiento teatral será "el fallo del público" (1986, p. 148). De allí la necesidad de ponerse en su lugar, de imaginar o prever su respuesta, de pensar y sentir como espectador.

A continuación, para cerrar el capítulo, Podestá se detiene en el caso de Roberto J. Payró y *Sobre las ruinas* y declara que hará su "descargo" (1986, p. 151) y defenderá sus saberes. Relata que Payró le leyó su texto (era costumbre que el mismo autor oralizara el texto de su obra a las compañías para interesarlas). "Lo felicité y la acepté de inmediato" (1986, p. 150), aclara, reconociendo el valor de la pieza. Pero enseguida solicitó a Payró cortes al texto. El autor respondió con intransigencia: "Ni una coma" (1986, p. 150). Podestá argumentó: "De ese modo, sin cortes – le dije –, no es posible ponerla en escena; la extensión de algunos parlamentos la hacen pesada y sería conveniente aligerarla" (1986, p. 150).

Payró se retiró con su texto y volvió a llevárselo a Jerónimo Podestá (hermano de José, cuya compañía se había separado y trabajaba con éxito en el Teatro Comedia). Jerónimo había contratado a Ezequiel Soria como "director artístico" (1986, p. 150). En una primera lectura, Soria también le había pedido hacer cortes a Payró. Ante la respuesta coincidente de Podestá, Payró prefirió que los cortes los hiciera Soria y regresó a la compañía de Jerónimo. José Podestá concluye: prefirió a Soria porque "no habiendo sido [Soria] payaso, ni pruebista, no podía ser analfabeto" (1986, p. 150). Pero lo cierto es que los cortes se efectuaron y el estreno de *Sobre las ruinas* se concretó con un texto reducido: "El primer acto, que constaba de 1035 líneas, se presentó con 355 líneas suprimidas, más de la tercera parte. El segundo acto 10 líneas cortadas y el tercero 21" (1986, p. 151).

Podestá comenta que, en paralelo, antes del estreno de *Sobre las ruinas*, la revista *Ideas* publicó el texto completo de la obra de Payró con una "nota de la Dirección": "Esta obra no ha sido representada. En ninguno de los teatros nacionales tuvo méritos bastantes, según el criterio de las empresas, para ser llevada a escena" (1986, p. 151). Según Podestá el resultado de esa "nota" fue doble: por un lado, "la mayoría de la prensa me atacó en la creencia de que yo había rechazado la obra" (1986, p. 151); por otro, un grupo de literatos reaccionó con una respuesta corporativa a través de una "una encuesta en que

muchos escritores opinaron en favor de ella y criticaron mi conducta" (1986, p. 151).

Participaron en dicha encuesta Antonio Monteavaro, David Peña, Carlos Octavio Bunge, Ricardo Rojas, Emilio Becher, Juan Pablo Echagüe, Justo Solsona Jofre, José Ingenieros, Lorenzo Fernández Duque, Salvador Oría, Abel Chaneton, Atilio Chiappori, Julián Aguirre, Alberto Gerchunoff, José Ojeda, Alfredo Arteaga, Osvaldo Saavedra, Angel Novillo Linares, Manuel Gálvez y el mismo Roberto J. Payró (*Ideas*, II, 14, junio 1904). La encuesta planteaba tres preguntas: 1. ¿Qué opinión le merece la obra de Payró, rechazada por las empresas teatrales: *Sobre las ruinas*?; 2. ¿Cree usted que debe ser representada?; 3. En caso afirmativo, ¿qué medio cree oportuno para conseguir su representación?" (1986, p. 204). El episodio ha sido comentado por Delgado (2002, p. 247-250). Ferrazzini (2004, *passim*) hace referencia a la relación de la revista con el teatro y la crítica teatral.

Reconsideremos estas observaciones desde los marcos de análisis de nuestro Proyecto Filo:CyT sobre la historia de las/los espectadores en el teatro de Buenos Aires entre 1901-1914. Podestá sostiene que hay que leer la literatura dramática que va a ser puesta en escena desde los saberes de la escena (el acontecimiento del teatrar) y la expectación (el acontecimiento del expectateatrar), tomando en cuenta al público. A diferencia de los escritores que declaran en la encuesta, Podestá lee el texto dramático pre-escénico como espectador, desde el ángulo de afecciones y prácticas del público. En un estudio anterior hemos señalado la relevancia que Podestá otorga al público en sus memorias, se trata de una preocupación que atraviesa todo su libro pero que vuelve especialmente protagónica a partir de la instalación de su compañía en el Teatro Apolo en 1901 (Dubatti, 2023b). En ese momento Podestá se plantea el desafío de la construcción de un nuevo público para Buenos Aires.

Si traspolamos las reflexiones de Podestá a los conceptos teóricos de que se valen la Filosofía del Teatro y los Estudios Comparados de Expectación Teatral (Dubatti, 2020, 2024b),

podemos afirmar que Podestá está atento tanto al diseño de espectador implícito (o espectador-modelo que realiza el texto dramático en forma inmanente con su poética), como al conocimiento empírico de las/los espectadores reales (cada espectador singular que participa en la función teatral) a los que frecuenta en su sala y a los que dedica sistemática observación.<sup>3</sup>

Podestá valora la relevancia del público en el acontecimiento teatral y lee como espectador doblemente: desde el espectador implícito en el texto pre-escénico y desde la experiencia con los espectadores reales. Creemos que los estudios del expectateatrar proponen una teoría y una metodología que permiten releer textos clásicos de la historia teatral argentina, como las memorias *Medio siglo de farándula*, desde perspectivas innovadoras.

## REFERÊNCIAS

ARLT, Roberto. **Estéfano o el músico fracasado**. En R. Arlt, *Aguafuertes porteñas: cultura y política* (pp. 73-76). Buenos Aires: Losada, 1994.

DELGADO, Verónica. **Las paradojas del espiritualismo: Ideas 1903-1905**. En M. C. Vázquez y S. Pastormerlo (Comps), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo* (pp. 241-250). Buenos Aires: Eudeba, 2002.

DUBATTI, Jorge. **El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador**

**3.** Para las nociones teóricas de espectador implícito (espectador-modelo) y espectador real, así como para diferenciarlas de los conceptos de espectador histórico, explícito, abstracto, representado y voluntario, enmarcadas en los Estudios Comparados de Expectación Teatral, remitimos a Dubatti, (2023a).



**participativo: Filosofía de la Praxis Teatral.** En J. Dubatti, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-123). Buenos Aires: Atuel, 2014.

DUBATTI, Jorge. **Teatro-matriz, teatro liminal.** *Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada.* Buenos Aires: Atuel, 2016

DUBATTI, Jorge. **Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado.** Barcelona: Gedisa, 2020.

DUBATTI, Jorge. **Siete formas de pensar a las/los espectadores teatrales.** *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", 2023a. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>

DUBATTI, Jorge. **Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según Medio siglo de farándula,** de José J. Podestá. [Sic]. *Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay.* XIII (35) (agosto), 62-69, 2023b. <https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/503>

DUBATTI, Jorge. **José Ingenieros, espectador teatral, frente al depreciacionismo de la escena nacional.** En M. E. Rígano (Comp.), *Prácticas Teatrales en los Territorios Argentinos y Latinoamericanos. Memorias de las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral* (pp. 46-55). Buenos Aires: AINCRIT Ediciones. Libro digital, e-book, 2024a. <https://aincrit.org/wp-content/uploads/2024/05/Actas-2022.pdf>

DUBATTI, Jorge. **Estudios Comparados de Expectación Teatral: cuestiones epistemológicas y bases teóricas.** En M. N. Koss (Ed.), *Actas de las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-12). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", 2024b. <http://iae>.

[institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-viii-jornadas-2024](http://institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-viii-jornadas-2024)

<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2024/paper/viewFile/7959/4766>

FERRAZZINI, Verónica. **La Revista *Ideas* (1903-1905).** *Temas de Historia Argentina y Americana*, 5, 29-61, 2004.

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/16537>

KARTUN, Muaricio de. **Escritos 1975-2015.** Buenos Aires: Colihue, 2015.

LÉVINAS, Emmanuel. **Alteridad y trascendencia.** Madrid: Arena Libros, 2014.

MONTEAVARO, Antonio, et al. **Encuesta por Sobre las ruinas.** *Ideas*, II (14), 1904.

PAYRÓ, Roberto Jorge. **Sobre las ruinas.** *Ideas*, II (11 y 12), 193-296, 1904.

PODESTÁ, Juan. José. **Medio siglo de farándula.** *Memorias.* Córdoba: Río de la Plata. Hay edición facsimilar: Provincia de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1930 (Edición de 1986).

**Submetido em:** 30/03/2025

**Aceito em:** 01/12/2025