

DELIRIUM POETICUM: TRANSGRESIÓN LÍRICA Y PERSPECTIVA SUBJETIVA EN EL DRAMA *LOS OJOS DE LA NOCHE* DEL GRUPO TEATRAL “MANOJO DE CALLES”

Delirium poeticum: *Lyrical Transgression and Subjective Perspective in the Play Los ojos de la noche by the Theater Group “Manojo de Calles”*

JOSÉ MARÍA RISSO NIEVA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN/CONICET (Argentina)

joma_153@hotmail.com

Resumen: “Manojo de Calles” es un grupo teatral de Tucumán, provincia del noroeste de Argentina, volcado en la experimentación escénica. La etapa poética inicial (1993-1998) queda definida por la apropiación de temas de la tradición clásica. El drama *Los ojos de la noche*, como último eslabón del proceso, concreta la recepción del pasado grecolatino en el marco de dos condiciones: la emergencia de la transgresión lírica y la instauración de la perspectiva subjetiva. Este planteo conlleva la disolución del hipotexto e inscribe la propuesta en la tipología del “drama lírico” o “teatro estático”.

Palabras clave: tradición clásica, teatro experimental, transgresión lírica, perspectiva subjetiva

Abstract: “Manojo de Calles” is a theater group from Tucumán, province of the northwest of Argentina, interested in scenic experimentation. The initial poetic stage (1993-1998) is defined by the appropriation of themes from the classical tradition. The play *Los ojos de la noche*, the last work of the stage, makes the reception of Greco-Latin past through two conditions: the emergence of lyrical transgression and the establishment of the subjective perspective. This proposal dissolves the hypotext and inscribes the play in the typology of “lyrical drama” or “static theater”.

Keywords: Classical Tradition, Experimental Theater, Lyrical Transgression, Subjective Perspective

Introducción

“Manojo de Calles” es un grupo teatral independiente de Tucumán (Argentina), volcado a la experimentación escénica, que desde 1993 sostiene un trabajo ininterrumpido en la provincia. El colectivo ingresa al campo en el período de reactivación de la actividad teatral de Tucumán, iniciado a partir de 1983 con el advenimiento democrático, y se inscribe en las tendencias renovadoras del lenguaje dramático (Tríbulo, 2006c: 117). Siguiendo la propuesta de Verónica Pérez Luna (2013), en calidad de coordinadora del grupo, podemos distinguir tres etapas poéticas en la trayectoria del colectivo: la “maduración” (1993-1998), la “consolidación” (1999-2005) y la “dubitación” (desde 2006 hasta la actualidad).

La primera etapa abarca la siguiente cronología de estrenos: *Antígona Vélez* (1993) de Leopoldo Marechal, con versión y dirección de Verónica Pérez Luna; *Silverio* (1993), una propuesta de teatro callejero, basada en la obra *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* de Bernardo Canal Feijóo; *Mirando la luna* (1994) de Jorge Pedraza y Verónica Pérez Luna; las experiencias de café concert *El ritual de la palabra* (1994) y *Galería de personajes-El pintor y la Boca* (1995); y, finalmente, *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998) de Pérez Luna. El grupo posteriormente volverá a trabajar este último espectáculo y presentará distintas versiones del mismo, en un movimiento de retorno poético. En este proceso de reelaboración queda incluida, por ejemplo, la variante que lleva por título *Los ojos de la noche* (2001). La segunda etapa inicia una exploración sistemática en torno a la teatralidad de la fiesta y la tercera, por contraste, asume la organización de la “escena depresiva” (Pérez Luna, 2013: 178).

En el presente trabajo, realizaremos una exploración centrada en la primera de estas fases, concebida como la “infancia grupal” (Pérez Luna, 2013: 41). El abordaje de una “poética” implica determinar los componentes morfológicos y temáticos del ente poético (o drama) “que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura significativa, generan un efecto, producen un sentido y portan una ideología estética” (Dubatti, 1999: 13). Cada etapa, en términos teóricos, representa una “macropoética o poética de conjuntos” (Dubatti, 2009: 7), constructo que pone en relación un *corpus* de casos individuales o “micropoéticas” y ofrece una caracterización del conjunto, mediante la confrontación de semejanzas y diferencias. A partir de esta definición, podemos reconocer como rasgo recurrente en la primera etapa poética una apropiación de obras, temas y motivos provenientes del pasado grecolatino, es decir, la cultura desarrollada durante la Edad Antigua o Clásica (VIII a. C. - V d. C.) en Grecia y Roma. En la medida en que la producción artística del grupo se encuentra condicionada por este legado cultural podemos reconocer una instancia de “recepción productiva” (Grimm, 1993). La apropiación es el resultado de dicho proceso y en ella está inserta la obra previa que estimula la creación. Llamamos “hipertextualidad” al fenómeno por el cual un texto anterior (o hipotexto) se injerta —mediante transformación— en otro posterior (o hipertexto) (Genette, 1989: 14).

Seleccionamos, en esta oportunidad, el drama *Los ojos de la noche* (2001), autoría de Verónica Pérez Luna, organizado a partir de la recepción del mito de Ariadna, personaje estrechamente vinculado a las figuras del ciclo cretense: Teseo, el Minotauro y Dioniso. La pieza, por un lado, regresa a los temas de la fase inicial y, por otro, concluye el proceso de recuperación centrado en el hipotexto clásico. Nos interesa explorar la serie de operaciones involucradas en este cierre poético, que tienden a la disolución radical del hipotexto, en el marco de una búsqueda experimental.

Esta investigación se inscribe en el ámbito del Teatro Comparado, disciplina que aborda los fenómenos escénicos en su territorialidad (Dubatti, 2012) y, a su vez, en el dominio de la Tradición Clásica, dedicada a la investigación de la recepción del legado cultural de la Antigüedad grecorromana en el mundo occidental contemporáneo (García Jurado, 2015). Asimismo, este trabajo responde a la necesidad, señalada por los estudios de teatro regional, de considerar el acontecimiento teatral en relación con sus matrices culturales particulares, en el marco de un complejo esquema de país, con múltiples asimetrías y diversos modos de producción dramática (Tossi, 2015).

La vocación experimental

En dicha fase, la agrupación emprende un proceso de experimentación escénica y asume el proyecto de construir una “estética propia” que problematice el “discurso hegemónico regional” sobre lo teatral (Pérez Luna, 2013: 71). El adjetivo “experimental”, con el que “Manojo de Calles” califica su praxis, implica el establecimiento de un espacio alternativo o subcampo, respecto de otras manifestaciones de la escena local, principalmente, el teatro oficial y el comercial, que trabajan con convenciones probadas y rentables. Como señala Pavis, la experimentación adopta una posición o “actitud” diferente ante lo instituido (1998: 453).

Esta pretensión de cambio, en la medida que evita “reproducir las formas y técnicas existentes”, anima a los creadores a correr riesgos y buscar nuevas opciones (Pavis, 1998: 453-454). En términos de Verónica Pérez Luna, “[e]xperimentar, entonces, supone que el arte acepta probar, e incluso equivocarse. Significa oponer la búsqueda de algo nuevo y distinto de la tradición y la convención” (2013: 23). Si entendemos la “convención” como el repertorio de posibilidades creativas —tanto de expresión como de contenido— que un artista comparte con el resto de sus contemporáneos, y la “tradición” como el vínculo que aquel sostiene con el legado de los “antepasados” (Guillén, 1979: 92), esta búsqueda deliberada del grupo en torno a la Antigüedad Clásica constituye una estrategia, atenta a la historia del teatro local, para “situarse en el terreno de la singularidad frente a las convenciones de su tiempo” (García Jurado, 2015: 85).

En efecto, la recuperación del legado grecolatino emprendida por el grupo, durante el período considerado (1993-1998), constituye una opción prácticamente inédita en la actividad teatral de Tucumán, puesto que, hasta ese momento, los grupos profesionales tomaban como referencia otras tradiciones

culturales a la hora de producir.¹ En el contexto teatral tucumano de los años noventa, la agrupación instaura entonces una práctica escénica alternativa, a partir de la recuperación de un área del pasado ignorada por el medio y la actualización de nuevos sentidos en torno al material. Lejos de representar una práctica dramatúrgica anticuada o remanente, el empleo de la temática grecolatina por “Manojo de Calles”, en las específicas matrices históricas y territoriales, configura un espacio de experimentación. La elección responde al deseo de novedad del grupo, le sirve de estímulo y, por lo tanto, constituye un auténtico descubrimiento. El colectivo emprende, en términos de Lotman, una “búsqueda de lo ajeno”, en la medida que la cultura clásica grecolatina “no se inscribe en las ideas y valores [...] conocidos” (1996: 63) o frecuentados en el campo. Estas condiciones hacen que esta tradición “ajena” sea necesaria para el desarrollo creador del espacio “propio” (Lotman, 1996: 64).

Como señala Pavis, la asunción del riesgo en el teatro experimental conlleva una serie de pruebas que no se restringen a “la elección de textos inéditos o considerados ‘difíciles’”, sino que también comprometen los distintos componentes del drama (1998: 454). El hallazgo temático, en torno a un legado inexplorado, se superpone en “Manojo de Calles”, a su vez, con aquellas “búsquedas desde lo espacial, lo textual y lo actoral” (Pérez Luna, 2013: 31). En el presente trabajo, nos abocaremos a develar este gesto de ruptura en la tarea dramatúrgica entendida como la “organización de la acción *en función de la escena*” (Danan, 2012: 50; cursivas del original).

Teatro del Borde o Nuevo Esperpento

La macropoética inicial, que incluye el período de producción 1993-1998 y los intentos de recuperación posterior, queda definida por el hipotexto “clásico”. Este hallazgo, coincidente con la vocación experimental, está supeditado a la nueva orientación formal que procura consolidar el grupo. Esta búsqueda, hacia 2001, con motivo del reestreno de *El país de las lágrimas...*, adquiere definición y nombre en el seno del colectivo. El programa de mano del espectáculo, a modo de manifiesto, concibe la propuesta estética bajo el rótulo: “Teatro del Borde o Nuevo Esperpento”.

La noción “esperpento”, contenida en esta denominación, evoca la obra de Ramón de Valle-Inclán y su proyecto dramatúrgico renovador. El autor español, en *Luces de Bohemia*, propone la creación de una tragedia como

¹ Las cronologías del teatro en Tucumán (Tríbulo, 2005, 2006a, 2006b y 2007) revelan que el desarrollo de una dramaturgia local, a cargo de autores que escriben y estrenan en la provincia, cuyo origen se remonta a principios del siglo XX, abrevaba en otras herencias culturales de Occidente, como por ejemplo la farsa medieval o la *commedia dell'arte*, en los casos de Julio Ardiles Gray y Oscar Quiroga, respectivamente. Este “desinterés” por lo clásico no solo se restringía a las búsquedas de los dramaturgos locales, sino que también se extendía al resto de los agentes teatrales del medio, puesto que durante el período de constitución (1873-1958) y consolidación (1959-1976) del teatro en la provincia, no se registran estrenos de textos grecolatinos antiguos.

resultado de una “estética sistemáticamente deformada”, en la que los héroes clásicos acabarían degradados (Valle-Inclán, 1973: 132). Este planteo ha conducido a un sector de la crítica a considerar el esperpento como una “tragedia grotesca” (Polák, 2011). Tal interpretación coincide con la predilección de “Manojo de Calles” por los temas trágicos y serios que definen la primera etapa poética y que develan una inclinación de tipo semántica (Grimm, 1993: 295) en el proceso de exploración y recepción de la Antigüedad Clásica.

Lo “trágico”, en esta apreciación del grupo, está relacionado con un conflicto que articula un padecimiento. El contenido involucra, como esquema base, un enfrentamiento “entre la autonomía de la persona y el *nomos* de lo social o [...] histórico” (Lehmann, 2017: 88, cursivas del original). Este conflicto, en la medida que está vinculado con “un grave sufrimiento”, define lo trágico (Lehmann, 2017: 88) y adquiere un carácter serio. El planteo construye una situación en donde “[a]lgo debe desmoronarse o estar amenazado con la caída” (Lehmann, 2017: 88).

Esta consideración de lo trágico como una tipología de conflicto, en la mirada de “Manojo de Calles”, conlleva, por un lado, un acercamiento al pasado grecolatino, en el que el colectivo encuentra los temas, y, por otro, un distanciamiento de las normas dramáticas convencionales, que tienen origen en la *Poética* de Aristóteles y su definición de tragedia:

La tragedia es pues la imitación de una acción digna y completa, que tiene cierta extensión, con un lenguaje que ha sido embellecido en cada parte de la obra por separado, a través de personas que actúan y no mediante la narración; imitación que logra por medio de la compasión y el terror la purificación de tales pasiones. (1999: 144)²

En esta definición, corresponde destacar al menos tres aspectos, que la tradición dramática posterior fija como “normativa”: a) la disposición de una acción única y entera (principio, medio y fin), que b) está protagonizada por seres “dignos” (dioses o nobles) y que c) emplea un estilo sublime (elocución elevada). Esta exigida armonía de lo trágico, en la particular recepción del tema clásico que lleva adelante “Manojo de Calles”, será sistemáticamente cuestionada por la imagen grotesca. Como señala al respecto Bajtín, el grotesco:

[...] ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo. (2003: 37)

² Traducimos directamente del original griego: ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

La dramaturgia de “Manojo de Calles”, aunque estimulada por la semántica trágica, impugna la forma impuesta a este tipo de temas, apelando — entre otros procedimientos — a la simultaneidad, la degradación y la mezcla de diferentes géneros, estilos y lenguajes. La apropiación del legado grecorromano, entonces, es el resultado de una praxis teatral que opera en los “bordes” o fronteras semióticas: uno/múltiple, elevado/bajo, espiritual/material, culto/popular, etc. La tragedia grotesca implica una fusión de polos opuestos y constituye una estrategia para situarse con ambivalencia ante los binarismos.

Como veremos a continuación, en *Los ojos de la noche* como culminación de la macropoética inicial, la tensión entre lo dramático y lo lírico representa para la producción manojiana, interesada en la forma esperpéntica, un modo radical de concretar la mezcla de lenguajes. La dramaturgia, en este caso, juega con dos lógicas enunciativas “diferentes y que no coinciden” (Pavis, 2016: 248). En este sentido, como observa Lehmann, una expresión lírica demasiado aparente en el drama constituye una amenaza para su estructura (2017: 265).

La transición, el retorno y la culminación (La saga cretense)

El 28 de noviembre de 1998, el grupo “Manojo de Calles” estrena *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna*, con autoría y dirección de Verónica Pérez Luna, en el Salón Spilimbergo (Museo Timoteo Navarro). En la trayectoria grupal, a pesar de establecer de modo convencional la conclusión del período “clásico” en 1998, podemos observar prácticas escénicas que posteriormente recuperan esta última experiencia. El 12 de mayo de 2001, en La Sodería, el colectivo ofrece una segunda versión de *El país de las lágrimas...* y, al mes siguiente, con el cambio de sala (Casa Club) y de elenco, el espectáculo registra nuevas variaciones. Finalmente, en noviembre del mismo año, “Manojo de Calles” concreta la última versión del drama, que lleva por título *Los ojos de la noche*.

Esta dinámica revela que las etapas poéticas no responden a una lógica lineal, basada en la sucesión, sino que pueden adquirir una lógica simultánea y este funcionamiento incentiva la recuperación de hallazgos identificados en el origen del colectivo. La serie formada por las versiones de *El país de las lágrimas* y *Los ojos de la noche*, en virtud de los rasgos de identidad conservados entre sí, nos permite considerar cada uno como una “variante” del mismo espectáculo (Dubatti, 2007: 21). Cada variante, inmersa en un incesante trabajo dramatúrgico, continúa o varía las operaciones hipertextuales precedentes, con el propósito de afinar en cada instancia tanto la apropiación de las textualidades clásicas como la consolidación de una dramaturgia propia. En virtud del ciclo mítico receptorado, englobamos el conjunto bajo el rótulo de “saga cretense”.

El trabajo dramatúrgico, que comporta esta apropiación, puede encuadrarse dentro de la modalidad definida como “montaje”. Pavis, desde una perspectiva general, concibe la práctica como “una forma dramatúrgica en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos” (1998: 299). En esta forma de creación, podemos advertir

especialmente la productividad de la metodología de Eugenio Barba, que subyace en las prácticas del colectivo. La Antropología Teatral entiende el montaje como “composición”: “‘componer’ (poner con) significa ‘montar’, unir, tejer acciones: crear el drama” (1990: 188).

La dramaturgia en el montaje no está determinada por una codificación literaria *a priori* (obra dramática) sino que es resultado de una “síntesis de materiales y fragmentos” (Barba, 1990: 188). Estos elementos, que el trabajo dramatúrgico entrama entre sí o —utilizando la metáfora de Barba— “orquesta” en función de la escena, provienen de diferentes contextos, entre los que podemos destacar: las secuencias de acciones o partituras de movimiento improvisadas y elaboradas por los actores, los textos escritos por los agentes involucrados en el espectáculo o el conjunto de “fuentes, referencias, puntos de orientación” (Barba, 2010: 140; cursivas del original) que, en calidad de estímulos, dinamizan la práctica. En este último grupo, el montaje incluye distintos tipos de textos, no necesariamente “dramáticos” como, por ejemplo, poemas, cuentos y novelas. A diferencia de la “puesta en escena” que implica “trabajar *para* el texto”, es decir, trasponer escénicamente una obra dramática y seguir las disposiciones de la codificación literaria; el montaje implica “trabajar *con* el texto” y esto significa “elegir uno o más escritos, *no* para ponerse a su servicio, sino para extraer una sustancia que aliente un nuevo organismo: al espectáculo” (Barba, 2010: 185; cursivas del original). Este trabajo de composición recae fundamentalmente en el director, quien, preocupado por guiar la atención del espectador, resulta el “autor del montaje” (Barba, 2010: 159) y, por lo tanto, el responsable de la dramaturgia. Verónica Pérez Luna primero asume entre sus funciones la tarea de guiar el trabajo de los actores (creación de acciones físico-verbales), emprender la escritura de textos propios y seleccionar fragmentos de textos ajenos; para luego, en un segundo movimiento, a cargo de la dirección del montaje, entramar todos los componentes.

Una de las características del trabajo, como hemos dicho, es la inclusión del fragmento, rasgo que convierte al montaje en una modalidad profundamente hipertextual. En el caso de la saga cretense, la dramaturgia considera para la creación y la disposición dramáticas el mito de Ariadna, que recupera a partir de compendios mitográficos. Este hipotexto entra en confrontación con otros, a saber: a) textos clásicos (como *Las bacantes* de Eurípides), b) textos que se inscriben en la tradición clásica (como “Lamento de Ariadna” de Friedrich Nietzsche), c) textos ajenos a esa tradición (como *El amante* de Marguerite Duras) y textos elaborados por los actores durante el proceso, en calidad de creaciones originales o reelaboraciones del material (como los poemas de Jorge Pedraza). No obstante, a pesar de nuestras enumeraciones, cabe aclarar que en el montaje el trabajo con los hipotextos convierte a cada uno de ellos en un “material listo para transformarse, inmerso en un proceso de elecciones y visiones que le son lejanas” (Barba, 2010: 185; cursivas del original). A lo largo del proceso, los fragmentos son paulatinamente sometidos a un grado de transformación más profundo y, por lo tanto, hacia el final, en *Los ojos de la*

noche, estos materiales pierden entidad y subsisten de forma difusa e, incluso, indetectable.

Delirium poeticum

La pieza *Los ojos de la noche*, que puede ser entendida como un “desprendimiento” (Katz, 2012: 47) o una “reducción” (Genette, 1989: 300) de la estructura general de *El país de las lágrimas...*, está compuesta por una serie de cuadros, a cargo de Ariadna y la Niña, organizados a partir de monólogos y presentados en el eje de la mera sucesión temporal, sin que exista una relación de causalidad explícita entre ellos.³ El espectáculo, así dispuesto, posee una estructura episódica, en la medida en que los momentos carecen de antecedente y consecuente, en favor de una construcción abierta. Este panorama cuestiona dos convenciones dramáticas básicas: por un lado, la unidad de acción y, por otro, el esquema dialogal. Los monólogos, sin embargo, consiguen articular una coherencia semántica trágica, al exhibir un *pathos* común: Ariadna sufre el abandono de Teseo y la Niña lamenta la muerte del Ángel.

Los ojos de la noche, desde el estreno a fines de 2001, sostuvo varias temporadas y, en relación con esta trayectoria, nos interesa rescatar para el análisis el subtítulo que a modo de clasificación temática y genérica acompaña la difusión del espectáculo en 2008: “delirium poético de niñas, mujeres y fantasmas de la casa” (“En un nuevo ciclo, el teatro mira a las mujeres”, 2008: s/p). El término *delirium* (delirio), que configura esta segunda denominación, nos permite comprender la culminación de un proceso de recepción clásica en el marco de dos condiciones: por un lado, la hipertrofia de la función poética,⁴ mediante la emergencia de la transgresión lírica; y, por otro, la ambigüedad de la visión, mediante la instauración de la perspectiva subjetiva. En el planteo dramático, por oposición, *delirium* queda enfrentado a *sanitas* (cordura) y, en esta dicotomía por la que transitan ambos personajes, está comprendida la dispersión y la unidad de la pieza.

Este panorama compromete la apropiación de los hipertextos, cuya entidad queda completamente disuelta en el drama. Solo es posible advertir algunas huellas expresivas o semánticas del catálogo de fragmentos inicial, como, por ejemplo, el lenguaje violento del poema “Lamento de Ariana” de Nietzsche en el discurso inicial de la heroína o el conflictivo romance entre una menor y un adulto de la novela *El amante* de Marguerite Duras como tema en el caso de

³ Esta sucesión, en el montaje, es interrumpida por la intervención de una serie de personajes (el Marinero, la Muda, el Stripper) que, a modo de nexo, construyen situaciones en otro nivel y registro: realizan operaciones de índole técnica (por ejemplo, manipular luces y sonido a la vista del espectador) y apelan al lenguaje del *clown*.

⁴ La “función poética” refiere una orientación de la dicción dramática, que pone en “primer plano la *forma* en que está construido el discurso” (García Barrientos, 2001: 61; cursivas del original), y no debe confundirse con el concepto de “poética”, que empleamos como sinónimo de etapa y que alude a un constructo morfo-temático.

la Niña. De este modo, en esta suerte de reescritura incesante, solo permanece como alusión el sustrato mítico grecorromano.

El *delirium* en Ariadna es producido, según el planteo de la pieza, por un acto de ensoñación:

ARIADNA. [...] He conocido a Teseo en estas playas y luego de que mate a mi hermano toro me iré con él. Estaba escrito, soy Ariadna, princesa de Creta, esposa fiel.

LA NIÑA: Despierta, Teseo se ha marchado, ¿no ves acaso como se aleja su nave?... Ariadna, despierta.

ARIADNA: La ilusión del amor es tan perfecta como el amor... yo lo sé, no he inventado nada. (Pérez Luna, 2005: 111-112)

En este tramo de *Los ojos de la noche*, en el que por un instante los personajes entablan un brevísimo diálogo, la Niña comprende los dichos de Ariadna como una imagen onírica, es decir, una proyección imaginaria, que contrasta con las condiciones del tiempo presente: Teseo ha traicionado su palabra y ha abandonado a Ariadna. Esta afirmación, que podemos considerar “objetiva”, permite comprender el delirio de Ariadna en las dinámicas del sueño: “soy un sueño que sueña” (Pérez Luna, 2005: 105). El *delirium* de la niña, en cambio, es un síntoma de la locura, según el rótulo que el personaje obtiene de la mirada exterior: “Dicen que estoy loca” (Pérez Luna, 2005: 104). El sueño y la locura, tanto en la tradición teatral como literaria, han representado siempre estados psíquicos que, por fuera del orden racional, dan espacio para la emergencia de lo insólito y, en particular, de lo lírico.

En *Los ojos de la noche*, la dicción —que corre entre el par *delirium/sanitas*— inaugura en el contexto dramático una instancia de enunciación singular. El sueño de Ariadna, por ejemplo, fluye por una sucesión de imágenes inconexas (a), visiones de decadencia o renacimiento (b) y alusiones espaciales impredecibles, entre las que, por ejemplo, aparece sorpresivamente una inscripción regional (c):

(a) llueve gritos/ de niños/ con manos azules/ que me llaman/ a la ronda/ ronda de mi sangre/ pero no quiero/ ser en los jardines/ y me llama/ la noche/ bajo las viejas paredes/ vacías.

(b) La furia se desata sobre ciudades enteras, el mar lo cubre todo, la gente corre desesperada buscándose unos a otros, los niños con los vientres hinchados sin poder llorar sobre sus madres muertas...

(c) Tucumán... barcos llegan navegando en el Salí remontando aguas abajo el río dulce barcos con banderas de colores insinuando que la Historia ya se ha muerto sin embargo llegan y se van nadie viaja en ellos nadie baja nadie sube sólo pasan...

(Pérez Luna, 2005: 110-112)

Como señala García Barrientos, cualquier consideración sobre la dicción dramática debe “tener en cuenta el carácter triangular, el doble circuito, interno y externo, de la comunicación en el teatro” (2001: 53), esto es, la orientación del decir de un personaje a otro y, a su vez, al público, como observador del intercambio y auténtico destinatario del acontecimiento. ¿Ariadna habla como tal, afirmada en su biografía y carácter, dirigiéndose a la Niña como único interlocutor posible o, esta vez, profiere una palabra independiente del enunciador escénico, es decir, de su historia y su psicología, destinada exclusivamente al espectador? La dicción, en este caso, configura un universo imaginario enajenado tanto del enunciador como de la situación que lo contiene y, en función de esta autonomía, el monólogo carece de marcas que remitan a la ficción escénica. La dramaturgia aquí explota la función poética —considerada optativa en el teatro— e inhibe las funciones básicas: dramática y caracterizadora (García Barrientos, 2001: 58). La palabra entonces llama la atención del espectador sobre sí misma y deja de implicar al personaje en acción alguna o de contribuir en su caracterización. En términos de Pavis, la intrusión de la poesía en el teatro trae, entre otros efectos, “una modificación del estatus ficcional, un cambio en la percepción y, por ende, un efecto de extrañeza” (2016: 244).

El progresivo avance de la función poética en el plano verbal (e incluso físico) constituye —en este contexto— un caso de “transgresión lírica”, en la medida que impide (o dificulta) el cumplimiento del esquema dramático base: “La lírica es [...] una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea éste narrativo, descriptivo, reflexivo, argumentativo, etc.” (Reisz de Rivarola, 1989: 88). El lirismo, en esta concepción, no constituye un tipo de discurso literario, sino que se define por la vía negativa como transgresión del marco (narrativo o dramático) general. Esta ruptura, por la vía positiva, implica una problematización de la linealidad del discurso, en la medida que tiende a la simultaneidad de contextos, a través de operaciones como la metáfora, la organización por saltos, los detalles enigmáticos y las asociaciones insólitas. El habla, tanto de Ariadna como de la Niña, instala este principio perturbador y enrarece con giros y datos inesperados el lenguaje del personaje.

Esta radicalización del lirismo, corresponde aclarar, es posible en el marco del esquema dramático, que sigue dominando la composición. *Los ojos de la noche*, con todas sus experimentaciones poéticas, conserva la situación y la convención teatrales: la disposición de un universo ficticio, por un actor desdoblado en personaje, para un espectador. Es el esquema el que construye una plataforma posible para la transgresión lírica, sobre todo, como señala Reisz de Rivarola, cuando los personajes despliegan una actividad a través de la cual “tan sólo se patentiza cierta contextura psíquica, cierta visión del mundo o cierto estado anímico” (1989: 86). En nuestro caso, la dramaturgia se vale del monólogo, que sirve como expresión del interior y la verdad del personaje. Parte de esta subjetividad, y nos atreveríamos a decir que una gran proporción de ella, en *Los ojos de la noche*, es expresión del *delirium* que afecta la psiquis de la Niña y Ariadna.

Si en el contexto dramático el trabajo dispone una acción (física y/o verbal), con finalidad objetiva y capacidad transformadora (principio, medio y

fin); por efecto de la transgresión lírica, en su lugar, la dramaturgia concibe el suceso, ya sea corporal o lingüístico: “‘suceso’ [llamamos] a las actuaciones de los personajes que no alteran la situación en la que se producen, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad” (García Barrientos, 2001: 74). Esta ruptura interviene también en el trabajo físico. Podemos considerar como ejemplo la actuación de la Niña, que mientras habla, sostiene durante toda la obra una secuencia de movimientos obsesiva. Esta secuencia integra en una misma composición el acto de agitar los dedos y arriesgar el equilibrio:

Nunca está quieta, todo el tiempo se está tambaleando entre sus pies, pasando el peso de atrás hacia adelante, mientras simultáneamente mueve los dedos de sus manos una y otra vez. Repite los mismos gestos con exactitud: un tambaleo con el peso de su cuerpo y el agite de sus dedos con mucha velocidad. (Katz, 2012: 58)

Todos estos detalles, que pueden ser tomados como indicios de un comportamiento patológico, se repiten permanentemente, en una lógica circular y no lineal. Por esta forma de actuar, que más bien impide la acción en vez de realizarla, el personaje no avanza en los términos dramáticos habituales (causa-efecto) sino que permanece estancado en la repetición de un ritual.

La emergencia del lirismo implica un nuevo distanciamiento de las pautas dramáticas convencionales, puesto que conlleva el abandono de un elemento clave en la definición aristotélica, a saber, la mimesis de acción (Reiz de Rivarola, 1989: 86). Este rechazo trae aparejado el quietismo escénico, planteando una situación que parece no evolucionar y que está centrada en la representación de un estado más que en la creación de una intriga (Lehmann, 2017: 447).

La ausencia de intriga, sumada al abandono de la estructura dialógica, acerca el planteo de “Manojo de Calles” a la forma conocida como “drama lírico” o “teatro estático”:

[...] acciones que casi no tienen una causalidad lineal, sino que más bien giran en torno a una situación y sugieren un tiempo circular, la paralización del tiempo, un estado en lugar de una dinámica, pausas y lentitud. El discurso dialógico del drama clásico le cede su lugar al discurso como expresión de lo interno. (Lehmann, 2017: 456)

En esta dramaturgia, que tiende a la dispersión semántica por efecto de la trasgresión lírica, algunos elementos trabajan en favor de la unidad y la integración. Para comprender esta dinámica, necesitamos considerar el “grado de representación”, categoría que atraviesa todos los componentes del drama (tiempo, espacio y personaje), presentando cada uno de ellos triple posibilidad: patente, latente y ausente (García Barrientos, 2001).

En *Los ojos de la noche*, la dramaturgia elabora una estructura espacial múltiple y determina zonas de actividad diferenciadas: la “*habitación*” para la Niña y la “*playa*” para Ariadna (Pérez Luna, 2005: 102; cursivas del original). Estos espacios patentes, significados convencionalmente por medio del signo

lingüístico (decorado verbal), se mantienen constantes, ya sea de forma sucesiva o, como al final, simultánea.⁵ A partir de esta definición espacial, que ubica el lugar de la acción visible, los personajes —inmersos en el delirio o la cordura— evocan sitios o “espacios ausentes”, propios de sus universos ficticios, como el zaguán en el caso de la Niña o el laberinto, en Ariadna.

A diferencia de lo que ocurre con el espacio patente, en relación con la temporalidad, son las alusiones a un “tiempo ausente”, es decir, aquellas referencias a hechos sucedidos por fuera del tiempo mostrado, las que permiten al espectador aproximarse a la linealidad de la ficción o fábula:

El *tiempo diegético* o argumental es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, [...] se trata de una temporalidad no real, sino ficticia, pero (re)construida por el espectador [...] a imagen y semejanza de la que rige el mundo, [...] sin vacíos ni saltos ni marcha atrás. (García Barrientos, 2001: 82-83; cursivas del original)

En el caso de la Niña, esta linealidad queda establecida con relativa precisión, en la medida que podemos discernir un pasado y un futuro a partir del presente enunciativo y, con ello, elaborar una biografía: la Niña, con seis años, y un adulto, identificado en las acotaciones como “El Ángel”, inician un idilio “prohibido”, que sostienen durante tres años y que, finalmente, termina con la muerte del amante, en un accidente. La pérdida del Ángel provoca una fuerte conmoción en la Niña y esta es primero internada en un hospital y luego confinada a una habitación de la casa. Con diecinueve años, la joven permanece aislada y vislumbra el reencuentro con el ser amado a través de la muerte: “Una mañana/ voy a matarme/ voy a tirarme por la ventana/ de mi cuarto que da al jardín” (Pérez Luna, 2005: 105).

En el caso de Ariadna, esta linealidad está referida con menos nitidez; ubicándose inmediatamente después del abandono de Teseo, la heroína evoca —entre la vigilia y el sueño— algunos episodios, que identificamos como parte del pasado, tales como el encuentro con el ateniense, la promesa de matrimonio o, como en el siguiente pasaje, su participación en el laberinto: “deseo ser la otra/ la que no/ encuentro/en los espejos/ y aquella tarde/ fui/ la que cae/ en su presencia/ y tuerce/ su destino/ y lo lleva/ por miles/ de calles que/ se pierden/ en otras” (Pérez Luna, 2005: 108-109). Sin embargo, el espectador puede reconstruir una temporalidad más amplia, no por la propia obra, sino “por el conocimiento previo [que tenga] del ‘mito’” (García Barrientos, 2001: 223). De

⁵ No obstante, corresponde aclarar que algunos dispositivos escenográficos empleados en el montaje, afectados por el lirismo, tienden a dispersar esta referencia espacial. Ariadna, por ejemplo, en un momento del espectáculo, camina entre una “telaraña” suspendida, cortando algunos hilos del tejido, mientras busca a Teseo. Esta síntesis visual, que remite al laberinto de Creta y al ovillo salvador, según los lineamientos del mito, erosiona momentáneamente la percepción del lugar que consigue imponer el decorado verbal.

este modo, el abandono de Teseo instala por contigüidad un tiempo latente: el encuentro de Ariadna con Dioniso y la asimilación de la joven, en calidad de esposa, a la comitiva del dios. La prensa de la época, por ejemplo, contribuye a instalar en las competencias del espectador esta linealidad: “Ariadna hace un recorrido por los diferentes estados de su relación amorosa con Teseo y luego su encuentro con Dionisio” (“Un estreno y una reposición en la cartelera del Alberdi”, 2002: 15). *Los ojos de la noche*, presentando la catástrofe (muerte y abandono del amante) como un hecho ya acaecido en el universo de Ariadna y la Niña, niega la estructura dramática convencional, que se encamina —durante el curso de la acción— hacia la caída, y, en sintonía con la forma del drama lírico, abandona la construcción de la intriga.

Finalmente, como hemos señalado, sumado a la hipertrofia poética, el montaje propone además una “visión” ambigua del universo dramático. Siguiendo a García Barrientos (2001), los elementos constitutivos del drama pueden definirse en función de dos perspectivas, una denominada objetiva o externa y otra, subjetiva o interna. La diferencia entre ambas radica en la existencia o no de algún tipo de mediación. El drama es el dominio de la objetividad por el carácter inmediato de la representación, puesto que el mundo ficticio es directamente mostrado, sin la intervención de ninguna figura intermedia (García Barrientos, 2001: 208). Ahora bien, cabe la posibilidad de que se apele a una perspectiva subjetiva o interna dentro del drama, correspondiéndose esta con el “punto de vista” de algún personaje, es decir, con lo que sucede en el interior de su mente y, por lo tanto, lo que se nos presenta está “mediado” por esta visión del actante. La perspectiva subjetiva, aunque puede afectar la representación de cualquier componente dramático, solo hace referencia —atendiendo a los grados— a los elementos visibles (patentes) o contiguos (latentes), mas “no a los [...] autónomos, meramente aludidos, que pueden ser interiores” y significarse a través de la narración (García Barrientos, 2001: 148).

Estas distinciones teóricas nos resultan operativas para comprender, en el marco de esta dramaturgia, el estatuto que alcanza la figura del amante: Ariadna, por ejemplo, asume la espera percibiendo a Teseo en la cercanía e invocándolo constantemente (a); mientras que la Niña interactúa y dialoga con el Ángel (b):

(a) ARIADNA. [...] Tú, el solitario no habrás vencido./ Yo, la solitaria no habré vencido./ Nos arrancaremos estas carnes que nos pesan de ambos lados, hasta convertirlas en polvo inútil./ [...] Será hora de decirte que te amo. (Pérez Luna, 2005: 114-115)

(b) EL ÁNGEL. Pedacitos de tu cuerpo puesto al sol/ un montón de piel desparramada/ algunos dedos sueltos y tus ojos/ partes que no puedo engarzar/ en este collar de lágrimas.

LA NIÑA. Un pájaro/ desnudo/ parado en un harapo/ desnudo y rojo/ turbulento y suave/ la muerte/ lo acaricia/ y le tuerce/ retuerce/ su cogote/ el pájaro/ que tiembla entre mis manos/ grita dulcemente por mi boca. (Pérez Luna, 2005: 105-106)

El Ángel adquiere representación en sentido estricto, como personaje patente, en la medida que está presente, es visible, entra en el espacio escenográfico y está encarnado, en este caso, no por un actor, sino por el trabajo escultórico de Griselda Nassif.



Figura 1: *Los ojos de la noche* (2001), Marga Fuentes. Fotografía Archivo Marga Fuentes.

En efecto, el espectador escucha la voz del Ángel, gracias a un trabajo de desdoblamiento que ejecuta la actriz que interpreta a la Niña y que, por ejemplo, mientras abraza la escultura, asume la dicción asignada al hombre. Por su parte, en calidad de personaje latente, Teseo, aunque no llega a hacerse visible, es percibido por el espectador —según el proceder de Ariadna— en la cercanía, próximo, incluso entre el público, contingente en el que Ariadna lo busca y al que invocando su nombre interpela.

La presencia, tanto de Teseo como del Ángel, constituye un imposible, en función de las coordenadas tempo-espaciales “objetivas” que encierran a la Niña en su habitación y aíslan a Ariadna en la playa, luego de la muerte o la fuga de sus respectivos amantes. Sin embargo, en efecto, percibimos en la cercanía a Teseo, en virtud del comportamiento de Ariadna, y vemos y oímos al Ángel en diálogo con la Niña. Por esta razón debemos comprender la existencia de estos personajes masculinos como una proyección fantasmal femenina (*delirium*): el sueño de Ariadna y la patología de la Niña instauran la “perspectiva interna” y “el público se identifica con la visión —subjetiva— del personaje” (García Barrientos, 2001: 209).

No obstante, como señala García Barrientos, para que la visión quede claramente definida como interior o subjetiva es “preciso el contraste con otros ‘puntos de vista’ que representen la objetividad externa” (2001: 218), es decir, que el personaje identificado como “subjetivo” “no resulte perceptible al común

de los sujetos, antes bien sólo a alguno(s)” (2001: 188-189). Resulta especialmente difícil, en el marco de una dramaturgia inclinada por la tipología del soliloquio, determinar con este criterio la emergencia de lo subjetivo, aunque —en el breve intercambio final de *Los ojos de la noche*— la Niña impugna la pretendida latencia de Teseo y la heroína ignora por completo la presencia del Ángel. En la medida que estos personajes subjetivos están marcados “como algo interior, [...] como visión distorsionada, como ‘irrealidad’” (García Barrientos, 2001: 217), pero se producen en ausencia de testigos que sirvan como referencia, decimos que la dramaturgia emprende una explotación deliberada de la ambigüedad de la visión.

El encuentro con el amante perdido, que pone en marcha el *delirium*, instala una temporalidad singular, una dirección hacia el pasado, haciendo que “todo lo que sucede en la experiencia del teatro aparezca *en forma de un recuerdo*” (Lehmann, 2017: 445, cursivas del original). Por fuera de la intriga, que dirige la atención hacia el futuro, el lirismo de *Los ojos de la noche* construye para la escena un “presente [que], en el fondo, sigue siendo impresión fantasmal y reproducción de algo pasado” (Lehmann, 2017: 455).

Conclusiones

La dramaturgia de “Manojo de Calles”, en su primera etapa poética, recepciona productivamente la cultura clásica grecolatina, se inclina por los aspectos semánticos de dicha tradición y se apropia de ellos a través de la forma grotesca. La pieza *Los ojos de la noche*, como último eslabón del proceso, trabaja en el borde de lo dramático y lo lírico e impugna las estructuras teatrales convencionales. La ausencia de intriga, el abandono del diálogo y la orientación al pasado inscriben el planteo en la tipología del “drama lírico” o “teatro estático”.

Este panorama conlleva una disolución absoluta de los hipotextos. Sobre el conjunto de obras receptadas, la dramaturgia realiza múltiples modificaciones que buscan absorber y transformar los aportes textuales iniciales. En el marco de esta práctica, el pasado clásico es concebido como un material factible de ser trabajado y nutrido por las improvisaciones. Bajo esta consideración, en el espectáculo final, subsiste una mínima parte en tanto texto.

La elección de la cultura grecolatina como estímulo creativo implica la recuperación de un área descartada por el medio y la reinterpretación de ese legado. Asimismo, en consonancia con la vocación experimental, esta dramaturgia se inscribe en la tradición enfatizando la diferencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1999), *Περί ποιητικής. Ars poética. Poética*. Madrid, Gredos.
- BAJTÍN, Mijail (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcar y Cesar Conroy (trads.). Madrid, Alianza Editorial.

- BARBA, Eugenio (1990), “Montaje”, en Barba, Eugenio; Savarese, Nicola, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Yalma-Hail Porras y Bruno Bert (trads.). Ciudad de México, International School of Theatre Anthropology-Pórtico de la Ciudad de México-Escenología, pp. 187-198.
- BARBA, Eugenio (2010), *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Ana Woolf (trad.). Bilbao, Editorial Artezblai.
- DANAN, Joseph (2012), *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Víctor Viviescas (trad.). Ciudad de México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de Gato.
- DUBATTI, Jorge (1999), *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2007), “Hacia una tipología de textos dramáticos: modos de relación entre el texto y la escena”, en Pellettieri, Osvaldo (ed.), *Huellas escénicas*. Buenos Aires, Galerna, pp. 15-27.
- DUBATTI, Jorge (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- DUBATTI, Jorge (2012), *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Atuel.
- DURAS, Marguerite (2014), *El amante*. Ana María Moix (trad.). Buenos Aires, Tusquets Editores.
- “En un nuevo ciclo, el teatro mira a las mujeres” (29/10/2008), Diario *La Gaceta*, s/p.
- Consultado en:
<<https://www.lagaceta.com.ar/nota/297488/espctaculos/nuevo-ciclo-teatro-mira-mujeres.html>> (04/07/2020)
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2015), “La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy”, en Vela Tejada, José; Fraile Vicente, Juan Francisco y Sánchez Mañas, Carmen (eds.), *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 69-109.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid, Taurus.
- GRIMM, Günter (1993), “Campos especiales de la historia de la recepción”, en Rall, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 291-311.
- GUILLÉN, Claudio (1979), “De influencias y convenciones”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II, pp. 87-97.
- Consultado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-influencias-y-convenciones-0/?ga=2.33078142.1355226840.1569694517-1940374386.1527601764>> (17/07/2020).
- KATZ, Guillermo (2012), *Procedimientos escénicos en montajes de mitos en Tucumán (2000-2010)*. Tesis de licenciatura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Inédita.

- LEHMANN, Hans-Thies (2017), *Tragedia y teatro dramático*. Claudia Cabrera (trad.). Ciudad de México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de Gato.
- LOTMAN, Iuri (1996), *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Desiderio Navarro (trad.). Madrid, Frónesis-Cátedra-Universitat de Valencia.
- NIETZSCHE, Friedrich (1994), *Ditirambos Dionisíacos*. Guillermo Teodoro Schuster y Juan Carlos Prieto Cané (trads.). Buenos Aires, Los libros de Orfeo.
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro*. Jaume Melendres (trad.). Barcelona, Paidós.
- PAVIS, Patrice (2016), *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Magaly Muguerzia (trad.). Ciudad de México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas-Paso de Gato.
- PÉREZ LUNA, Verónica (2005), “Los ojos de la noche”, en Nofal, Rafael; Pérez Luna, Verónica, *El espacio y otras ficciones*. San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, pp. 101-115.
- PÉREZ LUNA, Verónica (2013), *Experimento Manojo: 20 años de teatro*. San Miguel de Tucumán, Autor.
- POLÁK, Petr (2011), *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno, Masarykova Univerzita. Consultado en: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/124519>> (22/06/2020).
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989), *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachete.
- TOSSI, Mauricio (2015), “Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 11, pp. 25-42. Consultado en: <<https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/%20v11-tossi>> (17/07/2020). DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.226>>
- TRÍBULO, Juan (2005), “Tucumán”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, vol. I, pp. 495-550.
- TRÍBULO, Juan (2006a), “Cronología: primera parte 1859-1958”, en AA. VV., *Tucumán es Teatro*. Tucumán, Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro, pp. 65-85.
- TRÍBULO, Juan (2006b), “Segunda parte: 1959-1983. Consolidación del campo teatral de Tucumán”, en AA. VV., *Tucumán es Teatro*. Tucumán, Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro, pp. 100-116.
- TRÍBULO, Juan (2006c), “Tercera parte: 1984-2004. Reactivación y renovación del campo teatral de Tucumán”, en AA. VV., *Tucumán es Teatro*. Tucumán, Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro, pp. 117-161.
- TRÍBULO, Juan (2007), “Tucumán”, en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna/Instituto Nacional del Teatro, vol. II, pp. 525-569.

“Un estreno y una reposición en la cartelera del Alberdi” (12/04/2002), Diario

La Gaceta, p. 15.

Valle-Inclán, Ramón (1973), *Luces de Bohemia*. Madrid, Espasa-Calpe.