

Zona de cruce, *ProyectoManual*

Lucas Rimoldi y Daniel Vázquez Touriño

El Centro Cultural Ricardo Rojas es un organismo de extensión de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, cuya historia se remonta a la reapertura democrática. Nuclea diferentes actividades, como ciclos teatrales y musicales, muestras de fotografía y artes plásticas y una variada gama de talleres y cursos de formación, no necesariamente artísticos y abiertos a la comunidad, entre los que pueden destacarse los destinados a adultos mayores. Cuenta con tres espacios teatrales: Batato Barea, que es la más tradicional, y las salas Cancha y Biblioteca. Esta última funciona en la antigua biblioteca del edificio. El CCR Rojas se ubica sobre la Avenida Corrientes a unas cinco cuadras del Teatro San Martín y en la otra dirección, a unas quince cuadras de donde comienzan a encontrarse las más de treinta salas alternativas del barrio del Abasto.

Su propuesta teatral no incita a una respuesta masiva de público;¹ su audiencia es por lo general joven y muchas veces ligada al ámbito artístico. Ello se debe en parte a que el CCR Rojas otorga espacio a la experimentación, sobre todo entendida como oportunidad de estreno para creadores noveles, lo cual acrecienta las oportunidades de que los resultados, como de hecho ocurre, sean irregulares. Por ejemplo el ciclo *Óperas Primas* convoca a presentar primeros proyectos para su selección, luego de la cual el CCR Rojas otorga una suma de dinero acotada para montar las producciones. Ello no obsta a que en estas obras tengan alguna participación artistas de trayectoria, como veremos más adelante. Es relevante notar otra característica que presenta la programación teatral del CCR Rojas, en tanto cruza o superpone dos circuitos con estéticas y modos de producción diferentes: por un lado, el oficial con un flujo de dinero público y una mirada institucional que atañe a la selección, producción y programación de las obras; por otro, el *off* y su ideología estética

donde confluyen la apuesta por la experimentación, la asunción de riesgos creativos y el rechazo a lo convencional.

Los espectáculos del CCR Rojas no realizan largas temporadas; la tendencia es inversa, incluso algunos sólo realizan funciones esporádicas. Sin embargo, los más exitosos posteriormente pueden ser programados en alguna sala alternativa. Las obras suelen pensarse, integrarse y ofrecerse en ciclos, durante los cuales unos tres espectáculos realizan una función semanal a lo largo de tres meses. Este ha sido el caso del ciclo *ProyectoManual*, que tuvo ediciones en 2011, 2012 y 2013, con curaduría de Matías Umpierrez.² Los artistas, en este caso especialmente convocados, eligen un manual de instrucciones, el cual deben integrar en una dramaturgia. La inclusión de materiales no estéticos y la investigación teatral a partir de variables no dramáticas emparenta al proyecto con otras expresiones experimentales del teatro argentino, en particular los ciclos *Biodramas* y *Proyecto Museos* (y más tangencialmente *Conferencias performáticas* y *Confesionario*). Desarrollado en la sala Sarmiento, en el primer caso el artista ficcionaliza la vida de un argentino vivo creando a partir de allí una dramaturgia. En el segundo, una experiencia de los 90, la indagación teatral comenzó en el espacio de diferentes museos de la ciudad, con énfasis en aquellos particularmente ajenos a la esfera del arte, mostrándose como resultado un espectáculo.

Consideramos que *ProyectoManual* tiene en común con el ciclo *Biodramas* una cuestión que Cornago, en su análisis de aquellas obras, definía como “el comportamiento del teatro a raíz de la introducción de elementos reales” (7). Si en aquella ocasión la realidad que se miraba desde el teatro (y que determinaba la concepción teatral) eran las biografías de personas, en este caso se trata de manuales de instrucciones. El diferente carácter del objeto “real”, sin embargo, no impide que una de las consecuencias más relevantes para el objeto artístico, provocada por la explicitación de la relación entre realidad y teatro, sea común a ambos ciclos. Nos referimos a lo que Cornago llama “condición procesual” de lo que está sucediendo en escena, es decir, la necesidad que tienen estas puestas de mostrar su proceso de construcción, más que el producto derivado de ese proceso.

Varias de las características que Paola Hernández señala en el análisis de una de las piezas de *Biodramas* (*Mi vida después*, de Lola Arias), también parecen pertinentes para interpretar algunas de *ProyectoManual*, en tanto que ambos ciclos parecen participar (según el marco teórico utilizado por Hernández) de una suerte de carácter de teatro documental del posmodernismo de principios del siglo XXI. Podemos entonces señalar entre los

rasgos compartidos que constituyen la naturaleza de los espectáculos “[...] la contradicción de poner en escena lo real dentro de un marco ficticio, el cuestionamiento de la relación entre la verdad y los hechos, la posibilidad del azar como resultado inesperado, la conexión entre la historia privada y pública como dos partes de los mismos hechos documentales y la posibilidad de que el actor llegue a ser una representación de sí mismo” (117).

Cabe ahora preguntarse por la manera en que los artistas han articulado el elemento real —manual de instrucciones— en sus respectivas producciones, así como por las consecuencias estéticas de dicha articulación.

El espectáculo *Desencanto*, del grupo Rosa Chanco, presentado en una decena de ocasiones en la sala Batato Barea entre julio y septiembre de 2013, parte del *Manual reconstrucción interactiva de cerámica arqueológica*.³ Como afirman los responsables del espectáculo en el programa de mano, no transforman el contenido del manual “en variable dramática, sino que seguimos sus instrucciones para componer la estructura general de la obra: la reconstrucción, mediante fragmentos, de una totalidad que ya es pasado”. El manual, por lo tanto, se corresponde en cierta manera con la actividad del público, que dispone de fragmentos para reconstruir el objeto, en este caso la producción del espectáculo con todas sus facetas, incluidas las vidas de los artistas y la recepción por parte del público.

El primero de los fragmentos, “Los concertistas”, es el único que se presenta de manera convencional: con el público en las butacas y una única acción llevándose a cabo en el escenario. Al terminar esta, poco más de cinco minutos después de haber comenzado, entre aplausos y abucheos del público —compuesto, en buena parte, por *performers*— es cuando el objeto estalla en otros once fragmentos de muy variada índole, ocupando diversos espacios del Centro Cultural. De esta manera, en los pasillos, las butacas, la cafetería, los baños, el escenario o la sala de conferencias contigua se desarrollan simultáneamente “escenas” de distinto carácter, pero siempre relacionado con el proceso de la representación. El director discute con sus alumnos, unos bailarines llevan a cabo una misteriosa coreografía, tres espectadores debaten académicamente acerca de lo visto en escena, dos modernas *videobloggers* graban entrevistas entre los espectadores y un actor rompe con su pareja mientras otro recibe los consejos de sus padres en la cafetería. Resalta el hecho de que todos los fragmentos comparten un pretendido lazo de “realidad” con el proceso de creación teatral.

El aspecto de este espectáculo que se aparta más radicalmente del carácter de la mayoría de aquellos que enfrentan teatro y realidad es su ca-

rácter objetual, frente al subjetivismo casi confesional de muchas de las otras obras. Todo en *Desencanto* está orientado a que se diluya absolutamente la presencia de un emisor (sea este un creador individual o un grupo) intentando comunicar algo al público. La creación colectiva (cada uno de los fragmentos está a cargo de responsables distintos), la dislocación espacial o la diversidad y simultaneidad de unas tramas truncadas remiten, efectivamente, a los restos de una antigua pieza de cerámica hallada por el público, que pasa a actuar como auténtico sujeto en su intento de reconstruir una realidad que ya no existe. No estamos aquí, pues, ante artistas que utilizan el teatro para desvelar una realidad, sino ante espectadores que cuentan —siquiera metafórica y potencialmente— con un manual de reconstrucción arqueológica para indagar en un objeto teatral.

Nada más opuesto al planteamiento de *Por el dinero*, de Luciana Acuña, Alejo Moguillansky y Mathieu Perpoint (presentado en las mismas fechas que *Desencanto*). Este espectáculo también consta de fragmentos de carácter muy diverso: narraciones, proyecciones de video, lectura de correspondencia electrónica, coreografías y música en vivo, pero en este caso siempre desde el intento de reconstruir las causas y consecuencias de la lucha de los tres autores por subsistir económicamente en base al reconocimiento de su labor artística. Todo ello en el ambiente íntimo de la Sala Biblioteca y con un tono a menudo cotidiano y tierno, lo que redundaba efectivamente en el carácter de confesión.

En la escena inicial Acuña y Perpoint van comparando, partida por partida, la lista de gastos mensuales de sus respectivos hogares: una confesión de la economía familiar que ni siquiera oculta detalles como que “el seguro del auto lo paga el papá de Alejo”. Enfocan así algunos de los aspectos más privados de la vida del artista, como el vínculo entre vocación y sustentabilidad y la relación dinero/clase social. Antecede esa comparación la proyección en video de una entrevista que realizaron al economista Paul Segal y su mujer Ingrid Bleynat, donde el primero explica qué es el PBI, brinda el índice para Argentina y vincula el concepto de clase media a ese indicador. Se proyecta asimismo un gráfico de la historia de ingresos de los artistas actualizando los índices inflacionarios de los últimos diez años. Luego, algunas imágenes “recauchutadas” de otro proyecto artístico, justificando con cierta ironía ese supuesto acto estético revolucionario al mencionar el monto acotado que obtuvieron para montar el espectáculo, un presupuesto de 10.000 pesos. Se trata de una autorreferencia al proceso de producción de la obra y a los avatares del artista independiente, que busca equilibrar sus metas estéticas

y sus necesidades económicas. En similar sentido, más adelante Acuña y Perpoint leen veintidós e-mails intercambiados por Moguillansky con una serie de productores, gestores culturales y artistas europeos entre mayo de 2012 y enero de 2013. Versan sobre lo que comenzó como una promesa de apoyo económico de 7.000 euros por parte del Instituto de Cine Sueco para una película de Moguillansky, a la postre transmutada en la propuesta de que éste obtenga 1.000 euros filmando un corto para el proyecto *Little Sun*, una lámpara de energía solar para el tercer mundo diseñada por un artista islandés. Moguillansky filma y decide viajar invitado a la presentación del proyecto en la Tate Modern de Londres, para terminar reclamando seis meses después los 2.600 euros de viáticos. En el medio, retenciones de materiales en la aduana, complicaciones del sistema bancario argentino y dilaciones y evasivas de los europeos. Los e-mails se leen acompañados de cómplices miradas a la audiencia, y el cambio de tono y de *tempo*, más la gestualidad facial, generan un efecto humorístico e irónico. El humor es entonces la clave que otorga la distancia necesaria para mostrar zonas poco conocidas o expuestas, o hasta tabú, del mundo del arte.

El manual elegido para *Por el dinero*, *Manual de danzas nativas*,⁴ tampoco sirve —al igual que en *Desencanto*— para articular la estructura dramática, sino que, al ser mencionado y mostrado en escena mediante diapositivas, funciona a modo de elogio de la humildad, en contraposición o como antepasado de una cotidianeidad de traicioneras oportunidades y materialidad huidiza en la que “poco o nada de ese mundo de galantería e ingenuidad [representado por el *Manual de danzas nativas*] ha quedado” (del programa de mano). La premisa, de esta manera, opera en el nivel simbólico, y ejerce su fuerza al establecer una oposición con la prosaica e inapelable presencia de la calculadora, objeto que, como queda dicho, abre la pieza.

Luego de una coreografía Acuña lee un recorte de su biografía pero en segunda persona, recurso narrativo que al establecer un desplazamiento nos advierte de que más allá de la impronta autobiográfica, se está exponiendo un recorte y una ficción:

Por la mañana cursás el Taller de Danza Contemporánea de la Universidad y por la tarde, Psicología. Te sacás 10 en la tesis y nunca más te dedicás a la Psicología. Vas a ser bailarina. [...] Año 2001... con tu grupo estrenan su segunda obra, una pegada. Las entradas se agotan en cada función, hacen entre 3 o 4 giras por año, sacan unos 1500 dólares cada uno. Esta es la única obra que les dio plata en su vida. [...] te vas a Europa con otra beca de estudios. Vivís con lo

justo e invertís todo el dinero en unos workshops carísimos en la campaña francesa, que pagás 600 euros cada uno. Un amigo te dice por teléfono que con dos de esos workshops acá te comprás un auto [...] Al año siguiente, te invitan a festivales, residencias, conferencias o funciones en teatros europeos y yanquis. Como cobrás en dólares, ese año tenés el mayor promedio de ingresos de toda tu vida. Ganás más de 1.000 dólares por mes, pero la racha te dura nada más que 4 meses. [...] Hoy, 2013... tu economía se basa en los 2.000 pesos de clases del IUNA y en las coreografías que hacés para obras de otros. [...] Ahora, cuando mirás la proyección de los próximos meses ves que, como en toda tu vida, no hay nada asegurado. Te hacés preguntas nuevas, sobre el dinero que ganás, sobre los gastos que tenés, sobre cuáles son tus necesidades básicas... ¿Entonces al final vos formás parte de una burguesía, “baja”, “media”, “alta”, qué importa...? [...] El verano pasado, en tu casa en San Francisco, encontrás un manual de danzas nativas. Lo abrí y te preguntás cómo sería tu vida si te hubieses dedicado al folklore. (*Por el dinero, s/p*, mimeo cedido por los autores)

En este relato emergen asimismo aspectos de una concepción compartida del teatro, la danza y el cine independientes.⁵ Lo mismo sucede en *El director; los actores, la obra y el amor* de Alberto Ajaka. Ambas obras exponen estéticas, estrategias e ideologías y, más específicamente, “la cocina” del *ProyectoManual*. Hacen explícito un sentido del arte como concreción del deseo de trabajar y crear conjuntamente, generando en el encuentro de los creadores obras que se ajusten a sus inquietudes y realidades.

Este credo sobre un sentido de colaboración y amistad —aunque menos exclusivamente enfocado en lo artístico, es decir, más difuminado— también se poetiza en *El horticultor autosuficiente* de Mariana Chaud y *La Edad de Oro* de Walter Jakob y Agustín Mendilharzu. Junto a *Los pactos*, de Juan Pablo Gómez, formaron el programa del ciclo 2011.⁶ Independientemente de esa similitud, estas dos obras están en las antípodas de las ya comentadas, en tanto en ellas nada hay de metateatral o deconstructivo; lo cual primeramente nos habla de la riqueza del ciclo en cuanto a su amplitud estética. *El horticultor autosuficiente* y *La Edad de Oro* desarrollan una tendencia del realismo que viene a *aggiornar* y revitalizar una fuerte tradición en el teatro argentino, sobre todo desde los años 50 y bajo la influencia de Arthur Miller. Es ése un realismo muy cargado en el aspecto ideológico, con temáticas ligadas a la situación de la clase media, de la izquierda y de los derechos

humanos. Chaud, Jakob y Mendilaharsu se desentienden de esa carga, aunque parezcan escribir especialmente para receptores pertenecientes a una franja de la clase media intelectual de la Argentina contemporánea. Desarrollan un realismo sutil, gracioso y con cierto aire costumbrista, colorido y vivaz, con finales bien logrados. Los textos no explotan lo melancólico y lo escabroso; hacen primar la cercanía y la calidez. Es un realismo con efecto de crónica diaria; culto pero accesible, evita una erudición complicada y el exceso de intelectualismo, aunque pueda apelar a intertextualidades, imaginarios y discursos muy heterogéneos.

Los tres dramaturgos fueron compañeros en el taller de Javier Daulte, uno de los mentores de “la teoría del procedimiento” que postula la experimentación sobre la forma, sobre la sintaxis propia del material dramático elaborado, como vía de acceso a la renovación de sentidos teatrales. Formados en esa estética, estos autores han escrito textos que podrían ubicarse en la zona del absurdismo y el surrealismo, por ejemplo *elhecho* de Chaud, protagonizada por Jakob. Su poética alterna entonces la representación mimética con el desconcierto y hasta el disparate. Estas variaciones dentro de su trayectoria y divergencias respecto de la tradición del realismo, en un tercer plano implican un original aporte al contrastar con las poéticas pesimistas y de opacidad semántica dominantes en el teatro independiente durante las últimas dos décadas. En efecto, bajo ese tono la mayoría de los autores coetáneos a ellos ensaya la desestabilización, ruptura y hasta denegación de numerosos aspectos de la convención teatral. El retorno a una estética convencional como el realismo en un medio donde prima su rechazo es entonces en un punto una novedad. ¿Hay algo de contradicción —o al menos de difícil tipificación— si en determinados textos y proyectos generados dentro de una zona de vanguardia, se explotan tradiciones largamente asentadas en nuestro sistema y de las cuales dicha zona reniega?

Señala Casanova, “The variations in the use of the term ‘realism’ involved two aspects: the state of the literary field (at the moment in question, but being always the product of a long and specific history) and the disposition of the particular mediator” (218). Desde este enfoque relacional, varios elementos pueden ayudarnos a responder la pregunta recién planteada. Existe una tensión entre el bagaje acumulado y compartido a través de una historia común —una concepción de lo teatral y de diversos principios estéticos— y aquello que los individuos aportan a su medio, ya que cada sujeto en el intercambio introduce un sello personal, de alguna forma modela y transforma lo que recibe. En este sentido el realismo puede ser entendido como una

influencia de cambio debida a factores no normativos idiosincrásicos. Por otro lado, con Bourdieu, podemos considerar que aquellos artistas que tienen más capital —simbólico, de consagración, social o económico— pueden tomar decisiones más libres y arriesgadas y se dirigen por lo tanto a donde hay menos saturación y menos competencia. Las diferencias en términos de capital se traducen en diferencias o desfases temporales, haciendo que los más enterados abandonen las posiciones en declive o amenazadas mientras que los que tienen mal sentido se dirigen a ellas. (Bourdieu 379, 387, 389)

El horticultor autosuficiente partió de la *Guía práctica ilustrada para el horticultor autosuficiente* de John Seymour, best seller en los 70. La fábula presenta una joven profesional recientemente separada que se queda sola en su casa de campo y decide hacer una huerta orgánica, para lo cual consulta y comenta el manual de Seymour, desde la siembra a la cosecha. Un jardinero la ayuda y la acompaña, y al mismo tiempo que la huerta, van cultivando entre ellos una relación afectiva. La puesta en escena destacó por su prolijidad, con excelentes actuaciones de Moro Anghileri y William Prociuk. La luz, música, vestuario y escenografía (nuevamente en la sala Biblioteca), todo fue cuidadosamente diseñado, resultando en un nivel estético que Chaud ya había alcanzado en el biodrama *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños*. Sobre aquella puesta nos dijo “Una vez que nos metimos a trabajar en una puesta realista, fue llevar eso a fondo hasta el mínimo detalle. Me acuerdo de pensar horrorizada viendo la escenografía: ¡Faltan las teclas de los interruptores de luz, esto no se lo va a creer nadie!” (Rimoldi).

Ese puntillismo milimétrico, característico del proceso de rodaje y edición de una película, emparenta estas obras de Chaud —cuyos diálogos y tono, por otro lado, recuerdan el cine de Rhomer— con la estética de Federico León, quien le confiere un acabado cinematográfico a su dramaturgia. Cabe destacar que si Chaud, Jakob y Mendilaharzu ensamblan cuidadosamente los sistemas de la puesta y atienden lo actoral, revalorizan simultáneamente la dimensión literaria del texto dramático.⁷

Walter Jakob y Agustín Mendilaharzu escribieron y dirigieron *La Edad de Oro*, a partir del manual *Exhibidor para comercio Mueblemar*. Versa sobre la pasión del coleccionismo, sobre cómo puede mermar o desaparecer por los avatares de la vida haciendo que las colecciones pierdan sentido o se desintegren. Pero también sobre las siempre “nuevas generaciones de coleccionistas ávidas de nutrirse de lo que las anteriores dejan y devolverle su vida y su aura” (del programa de mano). A la calidad del texto se le suma en esta propuesta la intensidad de las actuaciones de Ezequiel Rodríguez,

Pablo Sigal, Alberto Ajaka y Denise Groesman. En una Mar del Plata actual, un joven flechado por los discos de vinilo (en especial los de Peter Hammill) llega al local de un veterano decidido a desprenderse de su tesoro, como parte de un proceso de maduración personal en el que lo acompaña su amigo de toda la vida (interpretado por Jakob en las reposiciones del espectáculo). La llegada del joven y su novia es también la de una versión remozada —tal vez mejorada (Julián si encontró una fanática de Peter Hammill)— del pasado de los veteranos.

El manual para armar el mueble es ubicado dentro del universo del que les interesaba hablar a los autores, como un elemento de la trama:

HORACIO. A ver si nos tranquilizamos un poco.

VÍCTOR. Andá, andá.

HORACIO. ¿Vas a poder terminar vos solo el mueble? Tenemos que ver si sirve, hacer el cálculo y encargar los otros.

VÍCTOR. ¿Y qué soy yo, un inútil? ¿No puedo armar el mueble?

Pausa.

HORACIO. Víctor. Nosotros estamos empezando algo nuevo acá. Juntos. Algo nuestro, algo importante. Toda esta discusión de recién no fue por plata. Vos sabés que la plata la vamos a hacer nosotros dos, con lo nuestro. Así que terminala con estas boludeces. Estás enganchado con boludeces del pasado. Te estás aferrando a lo que deberías estar despejando (*señala los discos*). Date cuenta. Pensalo.

VÍCTOR. Lo voy a tener en cuenta, Horacio.

HORACIO. Tenelo en cuenta, amigo.

VÍCTOR. Lo voy a tener en cuenta.

Víctor va hacia el manual de instrucciones. Comienza a estudiarlo, dándole la espalda a Horacio. Horacio lo observa un momento. Luego sale. Víctor sigue concentrado en el manual.

Sin dejarlo, se acerca al mueble en proceso de armado. Intenta comprender qué debe hacer.

Parece angustiarse. Mira a su alrededor. Destruye violentamente el manual. Tira los pedazos al suelo y los pisotea. Parece tranquilizarse un poco. Va hacia la batea donde están los importados de Hammill. Toma Ph7. Lo aprieta entre sus brazos. Comienza a sonar Time for a change. Víctor permanece en silencio (mímeo, gentileza los autores, CCRojas y Paula Simkin).

Es decir que en *La Edad de Oro* el manual sí se integra en la dramaturgia como parte de la estructura de la acción; una parte central, de hecho, puesto que al

ser Julián el único personaje capaz de seguir las instrucciones para montar el exhibidor, el manual se convierte en un motivo que complementa al del coleccionismo de vinilos para representar el flujo de entendimiento que se logra entre los miembros de ambas generaciones, y que es uno de los aspectos que producen la sensación de calidez y optimismo que impregna esta pieza.

CONICET

Universidad Masaryk

Notas

¹ Berruti, Pedro. *Manual de danzas nativas. Coreografías, historia y texto poético de las danzas*. Buenos Aires: Editorial Escolar, 2000. Impreso.

² *ProyectoManual* contó con el productor asociado Roberto Malkassian.

³ Melero, F.J., León, A. y Torres, J.C. *Manual Reconstrucción interactiva de cerámica arqueológica*. Departamento Lenguajes y Sistemas informáticos. Universidad de Granada. Disponible en <<http://giig.ugr.es/publicaciones/art.mel04d/mel04d.pdf>>

⁴ De Pedro Berruti.

⁵ La productora de cine independiente *El Pampero*, de la que participan Moguillansky, Llinás y Mendilaharsu, es una muestra de cómo el vitalismo teatral impregna al ámbito del cine y de la fascinación que ejerce el teatro alternativo. Muchos de los actores que participaron de *ProyectoManual* aparecen en el épico film de Llinás *Historias extraordinarias*, de más de cuatro horas de duración. Sus tres historias paralelas y otros tantos episodios intercalados fueron interpretados, entre otros, por Chaud, Jakob y Mendilaharsu. Sobre los lazos de *El Pampero* y estos artistas, puede verse Pérez, Martín. "Uno para todos todos para uno. Qué se puede hacer salvo hacer películas". *Radar* 16.833 (2012): 4-7.

⁶ *Los pactos*, sobre el manual de instrucciones del juego de mesa T.E.G-Tácticas y estrategias de la guerra.

⁷ El minucioso análisis de la trayectoria musical de Peter Hammill en *La Edad de Oro* o el debate en *Budín inglés* sobre la obra de Proust ejemplifican la utilización de sofisticados intertextos poéticos, musicales y cinematográficos así como la incorporación de diversas reflexiones sobre estética y arte.

Obras citadas

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

Casanova, Pascale. "The Ibsen Battle: A Comparative Analysis of the Introduction of Henrik Ibsen in France, England and Ireland". *Anglo-French Attitudes. Comparisons and Transfers between English and French Intellectuals Since the Eighteenth Century*. Ed. Christophe Charle, Julien Vincent y Jay M. Winter. Manchester: Manchester UP, 2008. 214-32. Impreso.

Cornago, Óscar. "Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro". *Latin American Theatre Review* 39.1 (2005): 5-28. Impreso.

Hernández, Paola. “Biografías escénicas: *Mi vida después de Lola Arias*”. *Latin American Theatre Review* 45.1 (2011): 115-28. Impreso.

Programa de mano. *ProyectoManual*. 1^a, 2^a, y 3^a ed. Buenos Aires: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas. 2011. Impreso.

Rimoldi, Lucas. *Entrevista a Mariana Chaud*. Inédita.