

#21

EL LAMENTO DE ARIADNA: ENTRE EL ESPERPENTO Y LA FIESTA. TRANSICIONES POÉTICAS DEL GRUPO TEATRAL *MANOJO DE CALLES*

José María Risso Nieva

*Universidad Nacional de Tucumán (UNT) / Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)*



Resumen || El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la recepción productiva de la tradición clásica grecolatina en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (Argentina). Seleccionamos, en esta oportunidad, una producción del grupo teatral *Manojo de Calles*: el drama *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998), autoría de Verónica Pérez Luna, cuya ficción se construye a partir de una apropiación del ciclo cretense. Esta pieza se inscribe en un momento de transición de instancias poéticas de la agrupación: concluye por un lado la fase inicial, iniciada en 1993, e inaugura el momento de su consolidación escénica.

Palabras clave || Teatro comparado | Tradición grecolatina | Dramaturgia | Recepción productiva

Abstract || This work studies the productive reception of classical Greco-Latin tradition in Tucumán's (Argentina) contemporary dramaturgy. To this end, we have chosen a production by the theater group *Manojo de Calles*: the drama *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998), by Verónica Pérez Luna, which is based on an appropriation of the Cretan cycle. This play is inscribed in a moment of transition of the group's poetic instances: it concludes the initial phase, started in 1993, and inaugurates the moment of its scenic consolidation.

Keywords || Comparative theater | Greco-Latin tradition | Dramaturgy | Productive reception

Resum || Aquest treball constitueix una aproximació a l'estudi de la recepció productiva de la tradició clàssica grecolatina en la dramaturgia contemporània de Tucumán (Argentina). Per a aquesta anàlisi hem seleccionat una producció del grup teatral *Manojo de Calles*: el drama *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998), de Verónica Pérez Lluna, la ficció del qual es construeix a partir d'una apropiació del cicle cretenc. Aquesta obra s'inscriu en un moment de transició d'instàncies poètiques de l'agrupació: conclou, d'una banda, la fase inicial, iniciada el 1993, i inaugura, de l'altra, el moment de la seva consolidació escènica.

Paraules clau || Teatre comparat | Tradició grecolatina | Dramaturgia | Recepció productiva

0. Introducción

Manojo de Calles es un grupo teatral independiente de Tucumán, provincia del noroeste de Argentina, volcado a la producción e investigación escénica, con 25 años de trabajo ininterrumpido en la región. Su coordinadora, Verónica Pérez Luna, define tres etapas poéticas en la trayectoria de la agrupación: la maduración (1993-1998), la consolidación (1999-2005) y la dubitación (desde 2006 hasta la actualidad) (Pérez Luna, 2013: 37).

El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de la primera de estas fases, concebida como la «infancia grupal» (Pérez Luna, 2013: 41), que abarca la siguiente cronología de estrenos: a) *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, con versión y dirección de Verónica Pérez Luna (1993); b) *Silverio*, una experiencia de creación colectiva, basada en la obra *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* de Bernardo Canal Feijóo (1993); c) *Mirando la luna* de Jorge Pedraza y Verónica Pérez Luna (1994); d) las performances *El ritual de la palabra* (1994) y *Galería de personajes-El pintor y la Boca* (1995); y, finalmente, e) *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* de Pérez Luna (1998).

En dicho momento, la agrupación emprende un incesante proceso de experimentación escénica y asume el proyecto de construcción de una «estética propia» que problematice el «discurso hegemónico regional» sobre lo teatral (Pérez Luna, 2013: 71). Esta poética es una de las instancias menos conocida de la trayectoria grupal y prácticamente carece de abordajes críticos¹.

El estudio de una poética implica determinar un «conjunto de constructos morfo-temáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura sígnica, generan un efecto, producen un sentido y portan una ideología estética en su práctica» (Dubatti, 1999: 13). Partiendo de esta definición, podemos reconocer en esta poética inicial —entre otros rasgos— una apropiación de temas, personajes y motivos provenientes de la cultura clásica grecolatina.

Seleccionamos, en esta oportunidad, el drama *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998), autoría de Verónica Pérez Luna, cuya ficción se construye a partir de una recepción del ciclo cretense. La pieza se inscribe en un momento de transición poética: por un lado, concluye la fase inicial, iniciada en 1993, en donde el grupo encara la indagación estética, y, por otro, inaugura el momento de su consolidación escénica (1999-2005).

Nos proponemos a) identificar la presencia de lo grecolatino en el drama seleccionado, b) explorar los procesos de apropiación textual

NOTAS

1 | La mayoría de las investigaciones sobre el teatro de *Manojo de Calles* abordan producciones pertenecientes a fases poéticas posteriores e indagan sobre la teatralidad de la fiesta, el grotesco o la creación colectiva (Rosenzvaig, 2009; Fernández, 2011; Tossi, 2012).

involucrados en la creación dramática y c) analizar los alcances de la recepción del legado clásico en la poética de la agrupación.

1. Consideraciones teóricas

Dado que nos interesamos por la tensión entre lo propio y lo ajeno, nuestra investigación se inscribe en el terreno de los estudios comparados en teatro, en tanto disciplina que estudia, «por relación o contraste», «los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad» (Dubatti, 2012: 115-116). La territorialidad implica el abordaje del «teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares» (2012: 116). En nuestro caso, la dramaturgia, anclada en Tucumán (Argentina), es puesta en vínculo y diferenciación con una territorialidad distinta: la cultura clásica grecolatina, es decir, la cultura desarrollada durante la Edad Antigua o Clásica (XI a. C. - V d. C.) en Grecia y Roma. Esta específica problematización de lo territorial se inscribe a su vez en el dominio disciplinar de la tradición clásica y, por lo tanto, la investigación se orienta hacia el estudio de la recepción de dicho legado cultural en el mundo occidental contemporáneo (Laguna Mariscal, 2004; García Jurado, 2015).

En virtud de los propósitos planteados, nos interesamos por el fenómeno de la «recepción productiva», entendido como el proceso de creación artística de una obra condicionada por la recepción de una obra (o un conjunto de obras) anterior (Grimm, 1993; Mood-Grünwald, 1993). La «apropiación» es el resultado de dicho proceso, es decir, el producto obtenido o el nuevo texto (Ogás Puga, 2014: 80). En esta nueva creación está inserta la obra anterior que origina el proceso y genera la intertextualidad. De acuerdo con ello, y en articulación con la terminología acuñada por Genette, llamamos «transtextualidad» al fenómeno general que vincula los textos entre sí y consideramos los distintos tipos de relación textual, especialmente, la «hipertextualidad», en donde un texto anterior se injerta —mediante transformación— en otro posterior (1989: 14).

Asimismo, en la construcción del marco teórico, con el fin de responder a la especificidad de la praxis elegida, adoptamos los desarrollos teóricos propuestos por García Barrientos, quien, concibiendo el teatro como espectáculo, define el «drama» como la disposición de una historia o contenido para ser escenificada y «dramaturgia» como la realización de esta tarea, refiriendo fundamentalmente el trabajo del autor, aunque considerando también —en caso de ser pertinente— la labor del resto de los agentes involucrados en el espectáculo (2001: 35).

Finalmente, es necesario señalar que el presente trabajo responde a la necesidad, destacada por los estudios de teatro regional, de abordar el fenómeno teatral «en plena articulación con sus matrices territoriales y culturales particulares» (Tossi, 2015: 32), en el marco de un complejo esquema de país (Argentina), con «asimetrías sociales, económicas y políticas» (2015: 32) y diversos modos de producción dramática.

2. Hacia la construcción de una dramaturgia propia

Antígona Vélez, la producción que da origen al grupo *Manojo de Calles* en 1993, surge de una investigación en torno al mito de Antígona y de una comparación de las versiones dramáticas más conocidas de la heroína, autoría de Sófocles, Jean Anouilh y Leopoldo Marechal. Tras la confrontación, el grupo se inclina por la obra del escritor argentino, en tanto que reconoce un abordaje original del mito: el «[i]nterludio amoroso entre Antígona y Lisandro» (Monges, 2000: 30). Dicho cuadro distingue la reescritura de Marechal de las realizadas por sus predecesores y, de acuerdo con esto, la propuesta del grupo hace hincapié en esa diferencia. En este momento, el vínculo con lo grecolatino está mediado por la recepción del dramaturgo rioplatense y la oferta del grupo es una «adaptación» de *Antígona Vélez*, puesto que se reconoce explícitamente la primacía y autoridad del texto original (Dubatti, 1995: 13).

Posteriormente, en 1994, el grupo estrena la obra *Mirando la luna* de Verónica Pérez Luna y Jorge Pedraza, cuya acción se construye a partir del mito de Medea, siguiendo especialmente la versión trágica de Eurípides. Con esta producción, el grupo avanza en la construcción de una dramaturgia propia, reconociendo la recepción del legado clásico, pero no la preeminencia de una obra anterior, como en el caso del espectáculo precedente (Risso Nieva, 2018).

En 1998, con el estreno de la primera versión de la obra *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* de Verónica Pérez Luna, la dramaturgia se independiza de la autoridad de un modelo dramático anterior y articula diversas textualidades para elaborar el espectáculo. La obra cuenta luego con una segunda versión, en 2001, momento en el que el grupo ya ha iniciado la segunda etapa poética.

Esta búsqueda deliberada del grupo en torno a la Antigüedad Clásica constituye una estrategia, en el marco de una vocación experimental, 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 constituye una opción prácticamente inédita en el medio teatral de Tucumán, puesto que,

hasta ese momento, los grupos profesionales abrevaban en otras tradiciones culturales para producir². De esta manera, *Manojo de Calles* instaura una práctica escénica «alternativa» en el contexto teatral tucumano, retomando un área del pasado ignorada por el medio y ofreciendo nuevas interpretaciones del material. Siguiendo a Williams, estas operaciones son propias de la denominada «contracultura», cuya obra se orienta a «la recuperación de áreas descartadas o el desagravio de las interpretaciones reductivas y selectivas» (2000: 138-139). Como señala al respecto Guillén (1979), «[a]unque el origen de la influencia pueda parecer a otro familiar, o hasta anticuado», en el marco de este proyecto dramático, sirve como estímulo y representa un descubrimiento (92).

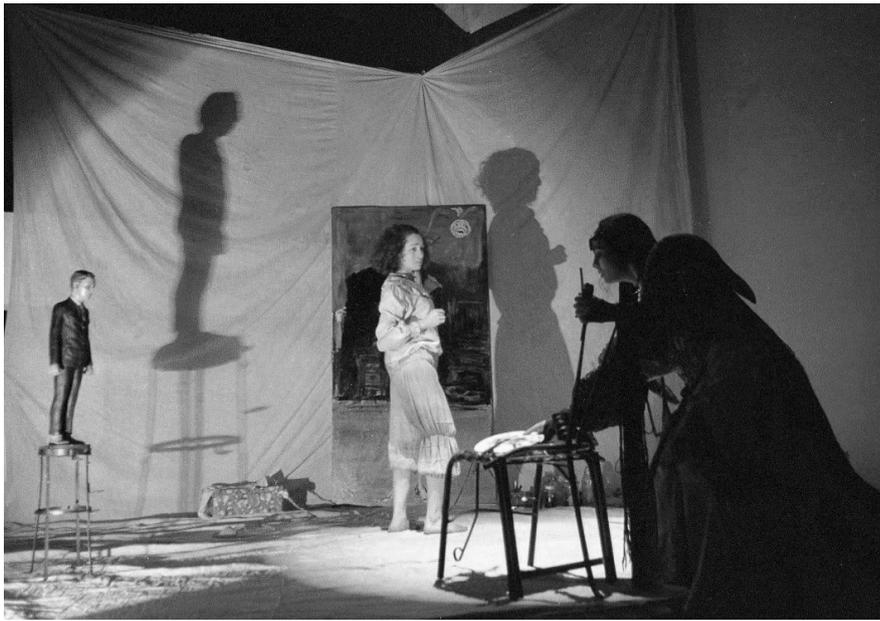
No obstante, el grupo se inclina por la herencia clásica no desde una perspectiva «arqueológica», sino desde la recuperación y la transformación (Pavis, 2008: 213-214). Sobre el conjunto de obras receptadas, la dramaturgia realiza múltiples modificaciones hipertextuales que buscan «absorber y transformar el primer texto» (Dubatti, 1995: 13). En el marco de esta práctica, el legado clásico es concebido como un «texto-material», factible de ser trabajado y nutrido por las improvisaciones (Danan, 2012: 58). Bajo esta consideración, en el espectáculo final, «subsiste una mínima parte en tanto texto» (2012: 58).

3. Las primeras lágrimas

El país de las lágrimas o lamento de Ariadna (1998) posee una estructura episódica, ya que los sucesos carecen de antecedente y, consecuente, se inclina en favor de una construcción marcadamente «abierta» de la acción (García Barrientos, 2001: 77). La obra se compone, en efecto, de una serie de cuadros, que se organizan a partir de monólogos dispuestos en el eje de la mera sucesión temporal, sin que exista una «relación de causalidad» explícita entre ellos (García Barrientos, 2007: 114). La coherencia entre los distintos monólogos está dada por la articulación de un tópico específico: la soledad. En relación con este aspecto semántico se concreta la apropiación de la mitología clásica, fundamentalmente, del denominado ciclo cretense, a partir de las figuras de Ariadna y el Minotauro. Mientras aquella sufre el abandono de Teseo en las playas de Naxos, este padece la espera del héroe ateniense destinado a liberarlo de su prisión. Por su parte, los cuadros mencionados, coexisten con una historia, en apariencia, más contemporánea: el drama de una niña que, tras la muerte de su amado en un accidente, es recluida en su habitación.

NOTAS

2 | Según revelan las cronologías disponibles (Tribulo, 2005, 2006 y 2007), el desarrollo de una dramaturgia local, a cargo de autores que escriben y estrenan en Tucumán (Argentina), 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 Ardiiles Gray y Oscar Quiroga, respectivamente (Risso Nieva, 2018: 9).



La niña, interpretada por Astrid Minetti (centro) y Ariadna, a cargo de Sandra Pérez Luna (derecha). Fotografía: Gabriel Varsanyi, 1998.

NOTAS

3 | Aunque tradicionalmente se identifica a la divinidad con el nombre de *Dioniso* o *Dionisos* (*Διόνυσος*), respetamos la variación empleada en el drama: *Dionisio* (Pérez Luna, 2001).

En la articulación de estos cuadros interviene el personaje del vecino, quien —frente a la seriedad de los monólogos precedentes— incursiona en lo cómico y quiebra el ilusionismo teatral, apelando al lenguaje del *clown*. En una de sus apariciones, por ejemplo, durante un apagón, desarrolla una rutina que altera la progresión dramática, provocando ruido y rompiendo objetos, acción que culmina cuando los técnicos del espectáculo entran en escena y lo echan de la sala (Pérez Luna, 2013: 90). Avanzado el drama, interviene también Dionisio³, junto con su coro de ménades y sátiros, para salvar a Ariadna de su tormento y luego celebrar bodas con ella, siguiendo los lineamientos del mito.

En esta pieza es posible advertir la recepción productiva de diversas reescrituras del ciclo cretense, entre las que cabe destacar el cuento de Borges, «La casa de Asterión», que da voz al Minotauro y presenta el drama del semidiós, y el poema de Nietzsche, titulado «Lamento de Ariadna», que se incluye en el título del espectáculo e imagina el encuentro entre la divinidad y la heroína abandonada. Asimismo, en la construcción de la bacanal, a cargo de Dionisio, podemos advertir la recepción productiva de *Las bacantes* de Eurípides, tragedia centrada en el culto al dios y la euforia festiva, cuyo elemento central es el coro de ménades (García Gual, 1975).

Esta dramaturgia apela a la mezcla, introduciendo —junto con el hipotexto culto— códigos provenientes de la cultura popular argentina e integrando —en el espectáculo teatral— diversas disciplinas artísticas (pintura, escultura, fotografía). En el primer caso, por ejemplo, la celebración de las nupcias entre la princesa de

Creta y la divinidad incluye el cuarteto⁴ como fondo musical (2013: 90). El drama incorpora la canción *¿Quién se ha tomado todo el vino?* del cantante Carlos *La Mona* Jiménez, la cual se corresponde —a nivel semántico— con la identificación de Dionisio, en la época clásica, como «el dios de la viña, del vino y del delirio místico» (Grimal, 2010: 139). En torno al carácter multidisciplinar de la puesta, cabe señalar la integración dramática de diversos artefactos artísticos en la organización de la acción. En este marco, se destaca especialmente el rol de la escultura de Griselda Nassif, titulada *El Ángel*, que adquiere estatuto de personaje en la configuración de las escenas de la niña.

4. El segundo lamento

La versión de 2001⁵, en la construcción de esta estructura episódica, además de los cuadros pertenecientes a Ariadna, el Minotauro y la niña, incluye un personaje del ciclo troyano: Penélope. La figura se corresponde con las otras líneas de acción en tanto que expone un drama de soledad, tópico por el que se inclina la recepción de la mitología grecolatina. Mientras aguarda el regreso del Odiseo, la mujer permanece durante la obra «en el mismo lugar y realiza siempre, todo el tiempo, la misma secuencia de movimientos» (Pérez Luna, 2001: 6). Según refiere Carina Morales Estrada, actriz encargada de interpretar el papel, la acción de Penélope consistía en agitar un abanico, en puntas de pie, tratando de mantener el equilibrio, para no caer (Comunicación personal, 24 de julio de 2018).



Penélope, interpretada por Carina Morales Estrada, realizando su rutina de abanico. Fotografía: Marga Fuentes, 2001.

NOTAS

4 | El cuarteto es un género de música popular, originario de Córdoba, provincia de Argentina, y extendido al resto del país, que se caracteriza por un ritmo alegre y festivo.

5 | Cuando se estrena la segunda versión de *El país de las lágrimas...*, el grupo atraviesa una nueva etapa poética: la «consolidación» (1999-2005).

Si en la primera versión de 1998 los personajes del vecino y Dionisio eran considerados roles independientes y, por lo tanto, estaban interpretados por actores distintos; en la de 2001, ambas figuras se homologan, procedimiento en el que se reconoce un nuevo acercamiento a la obra *Las bacantes* de Eurípides. Mientras en la tragedia ática Dionisio adquiere una identidad distinta, mediante el disfraz, y figura ser un profeta de su propio culto; en *El país de las lágrimas*, este dios asume diversas facetas, presentándose como vecino, marinero, vendedor ambulante o peluquero, para develar su verdadero carácter mítico al final de la acción, momento en que desposa a Ariadna, en correspondencia con el mito:

(Las bacantes se desenmascaran y descubren a Dionisio ante los ojos de todos.)

BACANTES —¡Oh Dionisio!, hijo de Sémele, entre los inmortales el primero, por ti danzan las Bacantes. Tú nos guías a las fiestas, infundes alegría al son de las flautas, disminuyes los cuidados cuando el licor de la uva circula en la mesa de los dioses o cuando la copa invita al sueño a los mortales. ¡Eres tú, Dionisio! (Pérez Luna, 2001: 13).



El actor Gonzalo Córdoba en el papel del Vecino/Dionisio. Fotografía: Marga Fuentes, 2001.

Sobre esta estructura general, conforme avanzan las representaciones de la pieza, la dramaturgia se aleja paulatinamente de las reescrituras modélicas del mito (Nietzsche, Borges, Eurípides, etc.) y los fragmentos de estas obras —incluidos en una primera

instancia— son incesantemente reescritos, hasta prácticamente perder la entidad de los hipotextos. De este modo, solo permanece como referencia el sustrato mítico grecorromano.

5. Entre el esperpento y la fiesta

Como hemos señalado, *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna* (1998) representa una pieza de transición poética para el grupo *Manojo de Calles*. La dramaturgia continúa el rumbo trazado desde el inicio en torno a la recuperación y apropiación de la tradición clásica⁶, en el marco de una estética denominada «teatro del borde» o «nuevo esperpento» (Pérez Luna, 2013: 37). La idea del «esperpento» está asociada en este caso con un modo de creación dramático basado en la mezcla o «hibridación» de géneros y estilos (2013: 42). La concepción de Valle Inclán sobre una «estética sistemáticamente deformada» de los héroes clásicos (1973: 132) inspira esta indagación poética del grupo, puesto que la apropiación se concreta mediante el cruce de textualidades, que reestructuran las oposiciones propio/ajeno, presente/pasado, culto/popular, tradicional/moderno (García Canclini, 2013).

En la obra, los protagonistas de la mitología clásica antigua (Ariadna, Dionisio, Minotauro, Penélope) se cruzan con la historia de una niña situada en la contemporaneidad. Asimismo, en la recreación del pasado legendario, la dramaturgia articula obras de diferentes épocas (Eurípides, Nietzsche, Borges) y concilia en un mismo espectáculo dicha heterogeneidad temporal. Estos hipotextos cultos, a su vez, interactúan con producciones populares, como el cuarteto, que apuestan a lo festivo. Por último, en esta tendencia a la hibridación, debemos señalar la mezcla de estilos, puesto que la dramaturgia conjuga la seriedad de los cuadros, articulados alrededor del tópico de la soledad, con las intervenciones del vecino (versión 1998) o de Dioniso enmascarado (versión 2001) que rompen con el devenir trágico y construyen situaciones de humor. A través de estas mixturas, fundadas en un trabajo sobre los «bordes» o fronteras culturales, una textualidad extranjera y antigua, como lo es el ciclo cretense, es incluida en un mundo cultural distinto, local y contemporáneo.

Asimismo, la pieza considerada asume, por primera vez, una búsqueda en torno a la teatralidad de la fiesta: al final de la obra, el espectador es incluido en un festejo que tiene por objeto celebrar la boda entre Dionisio y la princesa de Creta, instándolo a unirse al baile y a consumir vino y demás alimentos. De este modo, la incorporación de lo festivo rompe la oposición entre sala y escena mediante la «integración» de los planos, en el intento de anular «la dualidad actor/público» (García Barrientos, 2001: 124). Así, el espectáculo recupera —a nivel dramático— la «pausa atemporal» que inauguraban las celebraciones dionisiacas en la Grecia Antigua,

NOTAS

6 | El grupo, en las producciones posteriores, abandona la investigación centrada en el pasado grecolatino y se aproxima a otros legados occidentales, como por ejemplo la obra de Federico García Lorca o Eugène Ionesco, en *Canción gitana* (1999) y *Tango Cha-Cha-Chá* (2000) respectivamente (Pérez Luna, 2013: 93-94).

mediante la que quedaban suspendidas todas las limitaciones o prohibiciones sociales tradicionales (Rodríguez Adrados, 1983: 371-372).

Esta propuesta en torno a la teatralidad de la fiesta será sistemáticamente explorada en la segunda etapa de la producción manojana (1999-2005), sosteniendo —entre otros principios— la «superposición de los planos real/ficción y la implementación del espectador/celebrante como artista y creador» (Tossi, 2012: 490).

6. Conclusiones

El país de las lágrimas o lamento de Ariadna (1998) concluye con el proyecto estético de *Manojo de Calles* sobre la recuperación del legado grecolatino, tendencia característica de la fase inicial (1993-1998), y, a su vez, incurre en lo festivo, como adelanto de la poética posterior. Se trata entonces de una pieza de transición, puesto que constituye un eslabón intermedio entre una primera etapa de experimentación general y la posterior definición de un proyecto centrado en la teatralidad de la fiesta. La existencia de una segunda versión (2001), que se ubica en el momento de la consolidación, evidencia que la poética de *Manojo de Calles* no sigue una trayectoria lineal, en donde las instancias anteriores quedan agotadas, sino que —en el marco de una exploración específica— el colectivo puede retomar aquellos logros alcanzados previamente e inscribirlos en las búsquedas del momento presente.

A lo largo del período de maduración grupal, es posible observar las estrategias implementadas en pos del proyecto de construir una estética «propia». Teniendo origen en una versión de la obra de Marechal, las producciones siguientes, sin negar el vínculo con lo grecolatino, se independizan paulatinamente de la influencia de los modelos y avanzan sobre contenidos y estructuras originales, a los que reconocen como propios.

Estos procesos de apropiación se concretan a partir del cruce de elementos provenientes de esferas culturales disímiles, dando como rasgo estético la obtención de híbridos que borran las oposiciones convencionales entre lo propio y lo ajeno, lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular.

Finalmente, en el marco de una territorialidad específica, 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 voluntad de experimentación, esta dramaturgia requiere la cooperación del

espectador en la producción del sentido y apela a su capacidad para reconocer el hipotexto. Este conocimiento previo, esperado en el público, le permite al grupo asumir riesgos dramáticos y garantizar la comunicabilidad del espectáculo.

Referencias bibliográficas

- BORGES, J. L. (2011): «La casa de Asterión» en *Ficciones. El Aleph*, Buenos Aires: Sudamericana, 233-236.
- DANAN, J. (2012): *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma.
- DUBATTI, J. (1995): «Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de “adaptación teatral”», *Letras*, 29-30, 13-27.
- DUBATTI, J. (1999): *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires: Atuel, 1999.
- DUBATTI, J. (2012): *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires: Atuel.
- EURÍPIDES (2015): *Tragedias III*, Barcelona: RBA/Gredos.
- FERNÁNDEZ, C. S. (2011): «El problema del autor en la creación colectiva teatral: Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojó de Calles de Tucumán», *Anclajes*, vol.15, 2, 19-30, <<http://www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v15n2/v15n2a02.pdf>>, [28/01/2019].
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2007): «*Luces de bohemia* de Valle-Inclán (El triunfo de la transgresión dramática)» en García Barrientos, J. L. (dir.), *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid: Editorial Fundamentos, 113-164.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2013): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA GUAL, C. (1975): «Dionisio en la tragedia», *Helmántica*, vol. 26, 79-81, 185-198.
- GARCÍA JURADO, F. (2015): «La metamorfosis de la Tradición Clásica, ayer y hoy» en Tejada, J. V., Fraile Vicente, J. F. y Sánchez Maña, C. (eds.), *Studia Classica Caesaraugustana: vigencia y presencia del mundo clásico hoy. XXV años de Estudios Clásicos en la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 69-109.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GRIMAL, P. (2010): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- GRIMM, G. (1993): «Campos especiales de la historia de la recepción» en Rall, D. (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 291-311.
- GUILLÉN, C. (1979): «De influencias y convenciones», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 87-97.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2004): «¿De dónde procede la denominación “Tradición Clásica”?», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 24, 1, 83-93.
- MARECHAL, L. (2000): *Antígona Vélez*, Buenos Aires: Colihue.
- MONGES, H. (2000): «Introducción» en Marechal. L., *Antígona Vélez*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 19-34.
- MOOD-GRÜNEWALD, M. (1993): «Investigación de las influencias y de la recepción» en Rall, D. (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 245-269.
- NIETZSCHE, F. (2012): «El lamento de Ariadna» en *Poesía. Ditirambos dionisiacos*, Buenos Aires: Vajra Ediciones, 57-65.
- OGÁS PUGA, G. (2014): «Teatro e intertextualidad: La fórmula contra el olvido. Recepción productiva, apropiación e intertexto», *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 20, 68-86, <<http://www.telonde fondo.org/numero20/articulo/533/teatro-e-intertextualidad-la-formula-contra-el-olvido-recepcion-productiva-apropiacion-e-intertexto-en-el-teatro-argentino-moderno.html>>, [28/01/2019].
- PAVIS, P. (2008): *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.
- PÉREZ LUNA, V. (2001): *El país de las lágrimas o lamento de Ariadna*, Manuscrito no publicado, Tucumán, Argentina.
- PÉREZ LUNA, V. (2013): *Experimento Manojó: 20 años de teatro*, San Miguel de Tucumán: Autor.

- RISSO NIEVA, J. M. (2018): «Traducción y apropiación de la cultura clásica grecolatina en la dramaturgia de Tucumán. Acerca de *Mirando la luna* del grupo teatral “Manojo de Calles”», *Argus-a. Artes y Humanidades*, vol. 7, 28, 1-13, <<http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1341-1.pdf>>, [28/01/2018].
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983): *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
- ROSENZVAIG, M. (2009): «El cuerpo y la risa. Del realismo grotesco al teatro de Manojo de Calles» en Tossi, M. (comp.), *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro 1*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- TOSSI, M. (2012): «“Emergentes” de la religiosidad popular en el teatro contemporáneo del Noroeste Argentino», *A Contracorriente*, vol.10, 1, 472-497, <<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/337>>, [28/01/2019].
- TOSSI, M. (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, 25-42, <<https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v11-tossi>>, [28/01/2019].
- TRÍBULO, J. (2005): «Tucumán» en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional del Teatro, 495-550, Vol. I.
- TRÍBULO, J. (2006): «Cronología: primera parte 1859-1958» en AA. VV., *Tucumán es Teatro*, Tucumán: Fundación Grupo Cultural Wayra Killa-Instituto Nacional del Teatro, 65-85.
- TRÍBULO, J. (2006): «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, 100-116.
- TRÍBULO, J. (2007): «Tucumán» en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Buenos Aires: Galerna/Instituto Nacional del Teatro, 525-569, Vol. II.
- VALLE INCLÁN, R. (1973): *Luces de Bohemia*, Madrid: Espasa-Calpe.
- WILLIAMS, R. (2000): *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.