

Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo

María Fernanda Pinta

Resumen

En el teatro argentino contemporáneo es manifiesto el creciente interés por las prácticas documentales y escénicas como modelos para la representación de la historia y la experiencia personal y colectiva. Se suman a ello las referencias al arte conceptual y a la figura del curador en proyectos interdisciplinarios que desbordan el teatro para pensar el contexto social. La clave de lectura fundamental es la puesta en escena de la mirada artística y curatorial. A continuación, ofrecemos una aproximación a la lectura de los proyectos de las artistas argentinas Vivi Tellas y Lola Arias.

Palabras clave: Teatro documental argentino, arte conceptual, prácticas curatoriales, Vivi Tellas, Lola Arias.

Abstract

Staging of plays and series. Artistic and curatorial practices in contemporary Argentine theater

In today's Argentine theatre there is an increasing interest for the staging of documentary practices as representational models for personal and collective history and experience. These include references to conceptual art and the figure of the curator in interdisciplinary projects that transcend theatre bounds to discuss the social context. Included in the staging are the artist's and the curator's gaze as a key to the interpretation of such practices. An interpretation of the work of Argentine artists Vivi Tellas and Lola Arias is attempted here.

Key words: documentary Argentine theatre, conceptual art, curatorial practices, Vivi Tellas, Lola Arias.

Entre 2012 y 2013 pudo verse en Buenos Aires *Mis documentos*, un ciclo de conferencias performáticas cuyo concepto y curaduría estuvo a cargo de la multifacética artista argentina Lola Arias (escritora, directora teatral, actriz y cantante). Heredero de la *lecture performance* de los años sesenta del siglo pasado (con referentes como Joseph Beuys y Robert Smithson), el ciclo reedita aquel formato en diálogo con otras experiencias similares llevadas a cabo actualmente por artistas como Rabih Mroué, Xavier Leroy y Jérôme Bel, entre otros.

Mis documentos convocó a artistas de distintas disciplinas a exponer las investigaciones, experiencias y relatos que cada uno eligió. Haciendo referencia a la carpeta prediseñada por el sistema operativo de la computadora pero, también, a la posesión de la carpeta (a la vez de alguien y de cualquiera), *Mis documentos* se propuso, en primer lugar, como “una forma de hacer visibles esas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en la computadora” y, en segundo lugar, como “espacio donde puedan convivir discursos, formatos y públicos de distintas disciplinas”; más aún, un espacio de “contagio entre el arte conceptual, la investigación y el teatro”.¹

Se visualizan, de este modo, las siguientes características: un interés por el archivo (personal, aunque compartido) frente a la amenaza del olvido y la pérdida, y un diálogo interdisciplinario (artes e investigación) articulado alrededor del arte conceptual. Completan estas características la figura del artista devenido curador que, en tanto organizador del evento, da forma y contenido al ciclo, selecciona y convoca al grupo de artistas participantes; propone, en definitiva, una lectura posible de un conjunto de piezas cuya unidad está dada por una mirada (la propia) que asume (ella misma) una fuerte visibilidad.

Lejos de tratarse de una experiencia aislada, el ciclo respondió no sólo a un creciente interés en el ámbito teatral, sino que se inscribe en un conjunto de reflexiones y prácticas artísticas de actualidad. A continuación, ofrecemos una aproximación a ello desde la escena teatral argentina contemporánea.

Piezas, series y conceptos teatrales según Vivi Tellas

El trabajo artístico y curatorial de Vivi Tellas resulta un punto de partida ineludible para el teatro argentino de las últimas décadas.² Inicia a

¹ Cf. <http://misdocumentosciclo.blogspot.com.ar/>

² Cf. <http://www.archivotellas.com.ar/>

mediados de los años 90 del siglo pasado cuando, al frente del Centro de Experimentación Teatral del Centro Cultural Rojas, perteneciente a la Universidad de Buenos Aires, Tellas realiza un ciclo denominado *Museos*. Con cinco ediciones entre 1995 y 2000, y 15 piezas,³ la propuesta buscaba conectar al teatro con la ciudad para, a su vez, renovarlo. La propia artista lo expresaba del siguiente modo:

Personalmente me inquietan los espacios de los museos, y el deambular al que uno se somete cuando los visita (...) Hay espacios vacíos, objetos en exposición, silencio. Eso es lo que yo percibía cuando empecé a recorrer museos. La pregunta fue: ¿qué hace el teatro con un museo? ¿Qué tienen en común? Hay varias puntas, porque en el museo hay un relato, que yo llamaría lo que queda del drama de la vida. En cierto modo el museo es lo obsoleto, pero también hay mucho de arcaico en el teatro (Tellas cit. en Zeiger 1999).

Tellas saca al teatro fuera del teatro y lo conecta con otro espacio que especularmente le devuelve a la escena teatral algunos de sus principios fundamentales: la construcción de un relato mediante un dispositivo visual de exhibición altamente codificado. En ambos casos, la exhibición pone en juego, igualmente, una representación del carácter transitorio “del drama de la vida” (y de la historia).

Pero los museos elegidos por Tellas para el proyecto no son artísticos, sino que se trata de museos científicos, tecnológicos, naturales, históricos, sociales. La mirada teatral sobre estos museos es una oportunidad, también, para salir del arte y reflexionar acerca de las instituciones, las políticas y los saberes que construyen una relación entre una ciudad,

³ En orden cronológico, el proyecto contó con los siguientes espectáculos: 1995 - *El pecado original* (Paco Giménez sobre el Museo de la Policía), *El eslabón perdido* (Helena Trittek, sobre el Museo de Ciencias Naturales), *Museo Soporte* (Pompeyo Audivert, sobre el Museo Histórico Nacional); 1997 - *Motín* (Rafael Spregelburd, sobre el Museo Penitenciario); *Dens in dente* (Mariana Oberszten, sobre el Museo Odontológico); *Los falsarios* (Miguel Pittier, sobre el Museo del Dinero); 1998 - *Museo Miguel Ángel Boezzio* (Federico León, sobre el Museo Aeronáutico), *Morse* (Eva Halac, sobre el Museo de Telecomunicaciones), *Instalación teatral: Tañí Viejo* (Cristian Drut, sobre el Museo Nacional Ferroviario); 1999 - *Cuerpos Viles* (Emilio García Wehbi, sobre el Museo de la Morgue Judicial), *Curare* (Cristina Banegas, sobre el Museo de Farmacobotánica), *Cámara oscura* (Rubén Szchumacher, sobre el Museo del Ojo); 2000 - *La desilusión* (Alejandro Tantanian y Luis Cano, sobre el Museo de Armas de la Nación), *Todo Crinado* (Beatriz Catani y Luis Cano, sobre el Museo Criollo de los Corrales), *La vispera* (Luciano Suardi, sobre el Museo Tecnológico Nacional).

su historia y su comunidad.

En este sentido, *Museo Miguel Ángel Boezzio* realizada por Federico León en 1998 sobre el Museo Aeronáutico, resulta una de las piezas más significativas, y ello no sólo porque busca reflexionar acerca de esa relación poniendo el foco en la historia individual de las personas en tanto archivos vivos, sino porque su propuesta resulta un claro antecedente de proyectos posteriores. Como en el caso de los otros espectáculos del ciclo, tanto el museo como la convocatoria del director estuvo a cargo de Tellas. Cuando León comienza la investigación sobre el museo conoce a un excombatiente de Malvinas, Miguel Ángel Boezzio, quien le cuenta la historia de su vida: sus estudios de teatro, su prolongada internación en un neuropsiquiátrico, sus experiencias como locutor de radio y bombero voluntario, todo ampliamente documentado. León entiende que ha encontrado la historia que quiere llevar a escena, y el resultado fue una conferencia-espectáculo en el Centro Cultural Rojas que tenía como protagonista al propio Boezzio, quien exponía “sus pequeños triunfos y sus grandes pérdidas, pero sin marcar un tono dramático o panfletario” (Freire 1998).

Como puede observarse, tanto el formato de la conferencia como la tematización de la primera persona volvemos a encontrarla en *Mis documentos*, aunque este último presenta algunas particularidades sobre las que hablaremos más adelante. Pero el trabajo de León genera una repercusión más próxima en el tiempo y tiene como protagonista nuevamente a Vivi Tellas con dos nuevos proyectos: *Biodrama* y *Archivos*. En ambos, la indagación sobre biografías reales, en clave de teatro documental, será fundamental.

El primero es un ciclo que vuelve a tener a Tellas como curadora, ahora al frente de la dirección artística del Teatro Sarmiento de Buenos Aires, y que entre 2002 y 2009 contó nuevamente con 15 piezas.⁴ En el segundo caso, en cambio, la artista se desempeña como directora teatral

⁴ El ciclo incluía como subtítulo *Sobre la vida de las personas*. Cronológicamente, los espectáculos fueron: 2002 - *Barrocos retratos de una papa* (Analia Couceyro); 2002 - *Temperley* (Luciano Suardi); 2002 - *Los 8 de julio* (Beatriz Catani y Mariano Pensotti); 2003 - *Sentate* (Stefan Kaegi); 2003 - *El aire alrededor* (Mariana Obersztern); 2003 - *La forma que se despliega* (Daniel Veronese); 2004 - *Nunca estuviste tan adorable* (Javier Daulte); 2005 - *Squash* (Edgardo Cozarinsky); 2005 - *El niño en cuestión* (Ciro Zorzoli); 2006 - *Budín inglés* (Mariana Chaud); 2006 - *Salir lastimado* (Gustavo Tarrío); 2007 - *Fetiché* (José María Muscari); 2008 - *Deus ex machina* (Santiago Governori); 2008 - *Biodrama XIV - Archivos: Disc Jockey, Escuela de conducción, Mujeres Guía, Tres filósofos con bigotes* (Vivi Tellas); 2009 - *Mi vida después* (Lola Arias).

y contó, hasta el momento, con nueve piezas.⁵ Ambos ciclos coinciden en el *Biodrama XIV-Archivos*, para el que la artista pone en escena sus propios espectáculos (dos nuevos, y dos anteriormente estrenados). En la actualidad, se encuentran en cartelera *Maruja enamorada* y *Biodrama amoroso*, donde se vuelven a cruzar conceptos y procedimientos. Es que la noción de biodrama deviene, según la propia artista, su obra conceptual, caracterizando no sólo la producción de espectáculos, sino el conjunto de su actividad artística (Kiderlen 2007, Brownell 2012).

El breve texto que acompañó al estreno del primer espectáculo del ciclo *Biodrama* sintetizaba así los núcleos fundamentales del proyecto conceptual:

Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de sujetos, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar. La condición de que el sujeto elegido esté vivo permite que el director pueda trabajar con él en persona, conocer su historia de primera mano. Es posible trabajar con él en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, etcétera, o bien combinar ese universo real con mundos de ficción más “teatrales” (actores, texto dramático).

Biodrama se inscribe en torno de lo que se podría llamar el “retorno de lo real” en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve –en parte como oposición, en parte como reverso– es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de cultura de masas como los *reality shows*, hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora “menores”, como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia –lo que en Biodrama se llama “vida”– es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediata-

⁵ En orden cronológico, las piezas, hasta el momento han sido: 2003 - *Mi mamá y mi tía*; 2004 y 2008 - *Tres filósofos con bigotes*; 2005 - *Cozarinsky y su médico*; 2006 y 2008 - *Escuela de conducción*; 2008 - *Disc Jockey*; 2008 y 2011 - *Mujeres Guía*; 2011- *Rabbi Rabino* (Nueva York); 2012 - *O rabino e seu filho* (San Pablo); 2012 - *La bruja y su hija*.

mente cultural, social, incluso político (Tellas 2002, 1-2).

Como puede verse, la interrogación de la artista a la relación del teatro con la realidad, planteada anteriormente en la relación del teatro, la ciudad y los museos, reaparece con fuerza, al igual que la figura del yo biográfico, en clave personal y social, como ensayaba León con *Museo Miguel Ángel Boezio*, y como la propia Tellas trabaja en *El precio de un brazo derecho* (2000), espectáculo en el que los actores relatan sus propias experiencias laborales en un espacio en construcción, mientras un albañil hace sus labores en escena.

Las propuestas de los biodramas fueron variadas e incorporaron elementos de géneros televisivos y cinematográficos, como la *sitcom* y la comedia musical, e inclusive la propuesta de un anti-biodrama que trabaja con una historia que no era real pero podía serlo. En el caso de *Nunca estuviste tan adorable* (Daulte 2004), el director y autor retrataba la vida de su madre, una ama de casa de mediados de los años cincuenta del siglo pasado en clave de comedia ligera y cierre musical hollywoodense que busca conjugar la memoria y la imaginación, la realidad y la ficción. En *La forma que se despliega* (Veronese 2003), la interrogación apuntaba justamente a llevar a escena un mundo posible, pero no real, articulando un pensamiento en torno a lo verdadero. Como señala Cornago:

Esta obra, como la mayor parte del arte, no deja de ser un biodrama, un espacio privilegiado de creación que permite al hombre, diferenciándolo de otras especies vivientes, el reflexionar sobre la realidad desde un espacio de no realidad, el espacio del arte, que reivindica ahora su propia realidad artística. Reflexionar sobre el dolor más profundo, la realidad más innegable, desde un espacio de fingimiento, pone de manifiesto las potencias de lo falso, pero también de lo real, dos mundos paralelos que se construyen sobre un permanente ejercicio de diálogo, choque, exclusión o hibridez, siempre desde una perspectiva descentrada (2004, 79).

Se trata, como puede verse, de una reflexión sobre los modos de representación de la realidad que reivindica la propia realidad artística y despliega formas distintas a las del teatro realista o el teatro documental más tradicional al que el ciclo podría, en principio, estar asociado. Y ello es una marca que distingue igualmente el trabajo de la propia Tellas.

Paralelamente al trabajo de dirección artística en el Teatro Sarmiento, la artista desarrolla, como indicábamos, el proyecto *Archivos* para

el cual convoca a personas sin formación actoral: filósofos, guías turísticas, profesores de conducción, *disc jockeys*, brujas, rabinos, un cineasta, un médico y hasta la mamá y la tía de la propia directora. Se trata de personas que no sólo no son profesionales de la actuación sino que, casi en su totalidad, son seres comunes y anónimos que comparten con el espectador sus historias de vida acompañadas de fotos, videos, objetos y demás documentos de su archivo personal. Se trata, por supuesto, de archivos tan singulares como sus propios dueños, cuyo valor afectivo es más importante que el probatorio. Al finalizar el espectáculo, se dispone en la escena una picada temática que reúne al equipo artístico y técnico con el espectador en una charla relajada e informal.

Definido como “teatro documental”, la propuesta encuentra puntos en común pero también otros divergentes respecto de la definición canónica ofrecida, por ejemplo, por Pavis (1998, 451): utilización de fuentes auténticas en función de la tesis sociopolítica; deseo de réplica a los medios de comunicación y su manipulación de la información con técnicas similares; frecuente uso de la forma del proceso judicial o la investigación; mirada crítica de la realidad que busca iluminar sus causas y proponer soluciones alternativas. Básicamente estos espectáculos de Tellas no responden a estas formas tradicionales, no sólo porque trabaja con los testimonios y sus protagonistas en escena (y no sólo como fuente recreada luego por actores), sino porque tampoco responde a las teorías políticas que animan el teatro político más tradicional. Apela, de este modo, al testimonio y a sus protagonistas en una clave micropolítica (de lo cotidiano, de lo íntimo, de lo anónimo).

Se trata, efectivamente, de un teatro testimonial que, partiendo del interés y la experiencia personal de la directora, observa la vida cotidiana en clave teatral y selecciona unos mundos y sus protagonistas para transformarlos en un espectáculo que deja ver tanto las experiencias, saberes e imágenes de las personas convocadas, como la mirada de la propia directora sobre ellos. Así, un reloj de pared que marca la hora real y el guión pegado a la pared ayudan a hacer memoria de los temas y momentos del espectáculo, y transmiten el carácter procesual y a la vez estructurado del espectáculo. El trabajo previo de la directora con sus actores no profesionales organiza marcaciones escénicas, ritmos y formas narrativas, pero los espectáculos no pierden cierta frescura e inocencia derivada de la falta de profesionalidad, como tampoco la emotividad e imprevisibilidad que aflora de todo ello.

En busca de “lo que queda del drama de la vida”, Tellas realiza un doble recorrido: por un lado, sale del teatro para indagar, primero, en las formas institucionales que organizan los relatos, las imágenes y las huellas de la historia. Aparecen aquí los museos. Segundo, la indagación se aleja de las formas institucionales de organización de la historia para aproximarse a las formas de la memoria y la experiencia individuales, sin perder de vista su dimensión igualmente colectiva. Por otro lado, al explorar la teatralidad fuera del teatro, la artista no deja de reflexionar sobre la teatralidad del propio teatro. No sólo en los modos en que la vida y el teatro se cruzan y reproducen convenciones sociales y espectaculares, o en el aspecto lúdico de la representación, sino sobre todo en el ejercicio estético de la mirada, tanto del propio director como del espectador, y las posibilidades imaginativas de crear y aprehender ‘otros’ mundos.

Los archivos son mi manera de “hacer” ciertos mundos. No aprendí filosofía en el curso donde secuestré a los filósofos, pero *Tres filósofos con bigotes* es mi manera de “hacer” filosofía. Podía aburrirme conversando con mi mamá y mi tía, pero *Mi mamá y mi tía* fue mi manera de “hacer”, de ejercer la familia. Organizo a mi gusto un mundo ajeno, pongo en escena lo que me gustaría que pasara con esos materiales. Y a la vez me convierto en espectador. Hago con eso otro mundo y lo vuelvo a mirar. Es un proceso de deconstrucción (Tellas 2008).

Piezas, series y conceptos teatrales según Lola Arias

Un *biodrama* particularmente interesante de analizar es *Mi vida después* (2009), de Lola Arias. En la medida que la convocatoria y preparación se enmarca en el proyecto curado por Tellas, el espectáculo tendrá todas las características del ciclo, aunque luego adquirirá un espacio propio en la cartelera argentina e internacional, con cuatro temporadas y una versión chilena: *El año en que nació* (2012).

Para la ocasión Arias propone aproximarse al cruce entre la vida privada y la historia argentina reciente desde los relatos de seis actores que mediante recuerdos (propios y ajenos) y documentos reconstruyen teatralmente la juventud de sus padres marcada por la violencia de la última dictadura argentina. La militancia política, el exilio, la desaparición de personas y la apropiación ilegal de bebés, pero también las historias de

vida alejadas de la participación política, aunque igualmente atravesadas por este contexto.

La directora señala en el programa del espectáculo: “*Mi vida después* transita por los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada”. Se trata de un volver a hacer de cara al público, una actividad precaria y fragmentaria en la que la edición y yuxtaposición de elementos heterogéneos configuran nuevos objetos y cadenas de significación. La tarea, entonces, será la del arqueólogo: exhumar cartas, fotos, juguetes, cintas de audio, ropa; hacer hipótesis, imaginar y representar escenas. La experiencia del actor, entonces, será la del trabajo de exponer, narrar, actuar, cantar, bailar y manipular los dispositivos tecnológicos y, a la vez, la de exhibir su propia historia íntima y personal. Si bien son actores profesionales, es la propia biografía la que se pone en escena y el resultado, como señalaba Arias anteriormente, es de una gran exposición de sí mismo y, con ello, de vulnerabilidad.

Así, el relato generacional se construye a partir de la memoria y el deseo (con respecto al pasado pero también al futuro) propio y ajeno en dos niveles: por un lado, la memoria/deseo de los hijos; por otro lado, la memoria/deseo de la autora/directora que, a partir del relato de sus pares generacionales, los hijos/actores, construye su propio relato. De este modo, el relato se configura como mirada y voz de un ‘yo’ (de los actores y de la directora) que construye su propia historia a partir del relato de otros ‘yo’ que le permiten pensar su propia condición (histórica) en el mundo. El yo (auto)biográfico aparece como intersección de múltiples subjetividades.

Pero el espectáculo se interroga igualmente por el futuro de sus protagonistas, quienes hacia el final exponen sus sueños y fantasías. Sus sucesivas reposiciones lo ha ido modificando en sintonía con el desarrollo de la vida de sus actores, y el futuro finalmente se filtra como el presente de su última presentación de 2012. Se conocerá, de este modo, el destino de los restos mortales del padre desaparecido de una de las actrices, quien, a su vez, esperará la llegada de su primer hijo junto a su compañero de elenco. Otra actriz logrará declarar en contra de su padre (un policía que se había apropiado ilegalmente de un bebé haciéndolo pasar por su hijo) en un juicio que lo llevará preso. Estos son sólo algunos ejemplos de los cambios introducidos en la trama de *Mi vida después*, y representan la

dinámica de un teatro que se nutre de una historia viva.

Siguiendo esta línea temática acerca de la generación nacida durante la última dictadura argentina, Arias estrena en 2013 *Melancolía y manifestaciones*. Esta vez como directora y actriz, lleva a escena su propia historia familiar; más precisamente, la depresión de su madre, que se habría iniciado con el nacimiento de la artista en 1976, año del golpe de Estado. Al igual que *Mi vida después*, la propia actriz/hija será la encargada de llevar adelante el relato. A diferencia de *Mi mamá y mi tía*, la propia directora/autora está en escena, y la madre será representada por una actriz que hablará con la voz de la madre verdadera (grabada y reproducida en *playback*).

El efecto de este relato personal es conmovedor, de una gran exposición por parte de Arias y de una gran vulnerabilidad de la figura de la madre, a quien vamos conociendo a través del relato de la hija y de las imágenes de video que se exhiben en una suerte de caja teatral dentro del escenario. En cambio, la proyección de la historia personal a un plano colectivo (recurrentes analogías, paralelismos y relaciones causales entre lo social y la enfermedad de la madre) no logra el efecto de *Mi vida después*. El relato coral de este último espectáculo volvía más compleja la trama social de aquellos años, y también más abierta y diversa la imagen de sus herederos en el presente.

Como señalamos anteriormente, el trabajo de Arias también incluye la curaduría. El festival *Ciudades Paralelas*,⁶ realizado junto a Stefan Kaegi,⁷ explora distintos lugares de una gran ciudad, las historias de vida de sus habitantes y sus prácticas urbanas. Estrenado en Berlín en 2010, y realizado en Buenos Aires ese mismo año, el festival se ha presentado en distintas ciudades del mundo y continúa. En cada edición los espectácu-

⁶ A continuación, los lugares intervenidos, los títulos de los proyectos y los autores: estación de tren - *A veces creo que te veo* (Mariano Pensotti); fábrica - *La fábrica* (Gerardo Naumann); casa - *Prime Time* (Dominic Huber); tribunales - *En el nombre del pueblo* (Christina García); shopping - *Primera Internacional de los Shopping Malls* (Ligna); biblioteca - *El volumen del silencio* (Ant Hampton y Tim Etchells); hotel - *Mucamas* (Lola Arias); mirador - *Review* (Stefan Kaegi). Cf.: <http://www.ciudadesparalelas.com>.

⁷ La colaboración entre Arias y Kaegi tiene antecedentes en *Chacara paraíso* (2007) y *Airport Kids* (2008). En estos espectáculos, no estrenados en Argentina, los artistas trabajan la relación documental/ficción explorando la vida de policías y familiares de policías en Brasil (el primero), así como la vida de niños huérfanos, hijos de directivos de empresas internacionales, de múltiples nacionalidades y lenguas, que se encuentran en permanente tránsito por los aeropuertos del mundo (el segundo) (Cf. <http://www.lolaarias.com.ar>).

los deben rehacerse a partir de las nuevas circunstancias que el entorno urbano proporciona. Así, ocho proyectos (convocados por Arias y Kaegi) trabajaban sobre ocho lugares diferentes de la ciudad para crear, según sus curadores, observatorios de situaciones urbanas. Se apela a distintos formatos artísticos y a diferentes modos de aprehensión de la obra de arte (escuchar, leer, tocar, caminar, mirar). También varía la cantidad de participantes, desde una única persona, hasta un grupo numeroso. Los *performers* pueden ser cantantes, escritores y actores no profesionales, pero también los propios espectadores, cuando no los paseantes ocasionales.

Al igual que la propuesta de Tellas años atrás, se sale del teatro para reflexionar sobre él (su lenguaje, sus límites) y, paralelamente, de la teatralidad fuera de él. A diferencia de la idea que dio origen a *Museos*, aquí se toma a la ciudad en su conjunto. El festival se propone interpelar a los espectadores acerca de los modos de frecuentar un lugar, desviarse de los caminos prefigurados por la planificación urbana y trazar topologías personales. De la biblioteca al *shopping*, del palacio de justicia a la fábrica, del hotel a la estación de tren, del edificio de departamentos a la terraza, lo local y lo global, así como la metrópolis y sus periferias, se cruzan con las trayectorias y las experiencias de los habitantes. El proyecto ensaya, de este modo, un pensamiento sobre la experiencia urbana y teatral de su propio tiempo a partir de los escenarios y los personajes de las ciudades contemporáneas. Lola Arias señalaba al respecto:

La ciudad es un teatro vivo. [...] Observar los gestos, comportamientos y estados en lo que nos sumergimos al entrar en determinados espacios todos los días es pensar sobre la teatralidad de la ciudad, sobre lo que hace la arquitectura con nuestros cuerpos, sobre los mecanismos de control, sobre la manera en que miramos y actuamos cada vez que ponemos los pies en el suelo de nuestra ciudad. (Pitrola 2010-11, 62).

Resulta interesante aquí la propuesta sobre el consumo, que lleva por título *Primera Internacional de los Shopping Malls* (del grupo Ligna). De herencia situacionista, el proyecto convoca a un grupo de espectadores/*performers* a intervenir un espacio de compra con comportamientos extraños, no apropiados, respecto de los códigos que regulan la típica circulación y los típicos comportamientos de consumo. Guiados por un audio con instrucciones transmitidas por auriculares, los participantes intercambiarán miradas y gestos cómplices, bailes en medio de los pasi-

llos, pruebas de los productos, etcétera. Los transeúntes desprevenidos e incluso los guardias de seguridad, se verán desorientados por este grupo que no deja de molestar en la medida que sale del normal funcionamiento y lógica de las prácticas prediseñadas del espacio en cuestión. Entre la *flânerie*⁸ y el vandalismo, la propuesta requiere cierta capacidad de juego por parte de los participantes, así como una mirada reflexiva sobre las formas del consumo y del ocio contemporáneos.

Y es que la producción artística de las últimas décadas encuentra en la conversación cotidiana, los relatos “menores”, las maneras de habitar la ciudad, las forma de consumo y, sobre todo, en las personas anónimas y no profesionales que protagonizan esas experiencias vitales, un material estético con el que revitalizar aquel tópico arte/vida de las vanguardias artísticas del siglo pasado. Así lo señalaba Pauls (2010):

Trasplantado al contexto del shopping, el hotel, la estación de tren, el espectador es un sujeto tuneado y se comporta como un sujeto doble: es a la vez un usuario (de hotel, de estación, etc.) y su fantasma ligeramente alucinado; alguien que reconoce y usa el espacio como un entorno familiar, cotidiano, y que al mismo tiempo, desubicado, no deja de mirarlo desde afuera y lo ve como un marco material de vida, un “juego” con leyes que pueden ser alteradas y hasta reemplazadas por otras. Es así como termina de entenderse el nombre del festival, Ciudades Paralelas. No sólo como un proyecto global, arraigado en cierto consenso contemporáneo sobre esos no-lugares urbanos que se reproducen más o menos idénticos a lo largo del planeta, sino como un programa que busca hacer visibles, y experimentables, esas ciudades otras que se esconden en la ciudad de todos los días, esos mundos paralelos popularizados por la ciencia ficción, que viven y acechan en el mundo sin oponerse necesariamente a él, confundidos con él aunque, bien mirados, apenas distintos. Pero en ese apenas está todo. Está la dimensión utópica de un proyecto que no busca lo mismo en lo otro (toda gran ciudad del mundo tiene su hotel, su fábrica, sus tribunales, etc.) sin buscar, al mismo tiempo, lo otro en lo mismo: el otro hotel que se agazapa en el hotel, la otra ley amordazada bajo la Ley, la vida nueva que palpita en la vida de todos los días.

⁸ Vagabundeo sin rumbo por las calles de una ciudad. En algunas ciencias sociales y humanidades, ha sido adoptado como método de observación y experimentación [N. del E.].

Llegamos, finalmente, al ciclo con el que abrimos este trabajo: *Mis documentos*, otro proyecto curatorial de Arias que pone en juego otro dispositivo de intervención pública: la conferencia en clave de 'lectura performática'. Así, un disertante invitado por la curadora expone algún material personal y artístico, acompañado de los documentos que guarda en su computadora. Nuevamente, las historias familiares y de identidad tendrán un lugar destacado (entre ellas, volverá con fuerza la historia de los hijos de personas desaparecidas durante la última dictadura). También será el turno de las historias y vaivenes de diversos proyectos artísticos y no artísticos. En varias ocasiones la historia personal se cruza con los proyectos artísticos, como en el caso de *Hoy* (2012), en la que la artista Beatriz Catani comparte su diario y su duelo por la muerte de su pareja pero, al mismo tiempo, y en la medida que intenta reconstruir la historia de vida de su compañero, la conferencia también trata del mundo los poetas de los años sesenta y setenta del siglo pasado en la ciudad de La Plata, del que él había formado parte. Algo similar sucede en *El affaire Velázquez* (2013), conferencia de Albertina Carri sobre un proyecto cinematográfico inconcluso, inspirado en un libro de su padre (desaparecido en la última dictadura) sobre Isidro Velázquez, un gaucho revolucionario asesinado en la década de los sesenta que pone en perspectiva tanto el proyecto político del protagonista como el del padre de la realizadora, e inclusive de otros proyectos artísticos que se acercaron al tema.

En clave de conferencia pública, el ciclo termina por abordar, en conjunto, una reflexión sobre el arte y su relación con otras formas de comunicación (la ciencia, la educación, la política, los medios de información) a menudo vinculados a este formato. Ensayo, básicamente, formas estéticas y performativas de traducción de experiencias y saberes, e historias de vida.

Comenzamos este trabajo poniendo en relación, a partir de *Mis documentos*, el teatro, el arte conceptual y la curaduría, para luego desarrollar esta articulación a través de diversos ejemplos que tematizaban, por un lado, espacios y prácticas como museos y archivos y, por otro, la puesta en serie de historias de vidas y experiencias reales en clave documental.

En todos los casos, el gesto fundamental era la salida del teatro fuera de sí mismo con una mirada que no sólo miraba lo cotidiano en clave teatral, sino que volvía al teatro en tanto constructo poético, pero también como acontecimiento efímero y singular. En el camino de ida y vuelta, los distintos proyectos dialogaban con instituciones, espacios y

prácticas artísticas y no artísticas para terminar llevando al teatro materiales ordinarios, anónimos, en desuso, con operaciones que tendían a poner en escena los trabajos y las estrategias que animaron originalmente su selección, organización, atesoramiento y cuidado, así como aquellos otros que le daban una nueva forma (artística) para la ocasión.

Sobre estos recorridos del teatro contemporáneo podríamos preguntarnos: ¿qué sale a buscar el teatro fuera de sí?; ¿qué le proporcionan conceptos, prácticas e instituciones vinculadas tradicionalmente a las artes visuales o inclusive a la gestión del patrimonio cultural? E, inversamente: ¿qué puede ofrecer el teatro a sus interlocutores?

Museos, archivos, curadurías. Ejercicios (estético-políticos) de puesta en escena

Empecemos por las prácticas puestas en juego. Por un lado, una investigación sobre mundos e historias de vida (profesionales, generacionales, personales, etcétera) a partir de un tópico o género (la ciudad, el consumo, la relación público/privado, la autobiografía) anima unas producciones artísticas en las que uno o más artistas, devenidos curadores, invitan a otros a trabajar en la creación de las piezas del ciclo. Así, los ciclos organizan un conjunto de piezas a partir de principios constructivos y temáticos que le dan unidad. Podríamos decir que los ciclos trabajan, de este modo, con cierto placer por la articulación entre repetición y diferencia; por la sistematicidad de la serie y la singularidad de cada pieza como objeto único (sobre todo en estos casos, en los que la práctica no profesional y la contingencia del acontecimiento se abren a la posibilidad del error, de lo inesperado).

El trabajo de Vivi Tellas va de los museos histórico y de ciencias a los archivos personales; en el caso de Lola Arias, el relato generacional o profesional se cruza con el testimonio autobiográfico, así como los *tours* por la ciudad y la revisión de la historia articulan lo público y lo privado, lo social y lo personal. En todos los casos, los espectáculos reconstruyen, a través de huellas fragmentarias, “lo que queda del drama de la vida”. Así, el efecto (de sentido) dialéctico entre la serie y sus piezas adquiere forma en las figuras del museo, del archivo, de la colección y de los documentos. ¿Cuáles son las potencias heurísticas de estas figuras?

Andreas Huyssen (1994) analiza el paradigma cultural del museo en términos a la vez históricos y antropológicos. Así, el museo resulta un espacio de preservación y salvaguarda frente a la aceleración del ritmo

histórico y la obsolescencia de objetos y fenómenos sociales. Espacio y función que se inscriben en la propia lógica cultural de la Modernidad. Desde la segunda, el museo resulta un espacio propicio desde donde negociar una relación con la historia (como pasado, pero también como proyección hacia el futuro) y, de este modo, reflexionar sobre la temporalidad, la identidad y la subjetividad. Así, a la crítica institucional sobre el museo en tanto aparato ideológico habrá que sumarle una perspectiva complementaria que considere el interés y la respuesta del público, además de la variedad y expansión de prácticas de exhibición, así como sus funciones respecto a los medios masivos.

Fundamentalmente dialéctico, sirve tanto como una cámara sepulcral del pasado —con todo lo que ocasiona en términos de descomposición, erosión, olvido— y como lugar de posibles resurrecciones, si bien mediadas, ante los ojos del espectador. No importa en qué medida el museo, consciente o inconscientemente, produzca y afirme el orden simbólico, siempre hay un excedente de significado que rebasa los límites ideológicos establecidos (Huysen 1994, 153-154).

Complementariamente, el archivo se presenta como otro modelo cultural en expansión. Se considerará el “gesto de archivación” como aquel que pone aparte, reúne y convierte en obra de arte algún objeto o texto que estaba organizado de un modo, que pertenecía a un determinado entramado discursivo para ser colocado en una nueva serie. Las “operaciones archivísticas” incluirán, igualmente, acciones tendientes a seleccionar y desechar aquello que no resulta pertinente. La cuestión central radicará en hacer ostensible ese gesto, como también sus efectos (tanto estéticos como ideológicos). Guasch (2011) ofrece un recorrido esclarecedor del tema. De Marcel Duchamp a Christian Boltanski, de Andy Warhol a las prácticas más actuales, el arte se propone como una “maquinaria archivística” cuyas operaciones estéticas despliegan, organizan, recortan y recomponen un capítulo de la historia social, del arte o de la vida anónima y cotidiana. La manipulación de artefactos y dispositivos diversos hacen ostensible el funcionamiento de esta maquinaria y acentúan su carácter constructivo.

En el campo del arte contemporáneo, museo y archivo se conjugan no sólo en las formas de la crítica institucional, también en las muestras conformadas íntegramente por la reconstrucción documental de prácti-

cas artísticas efímeras, de la historia de una ciudad o grupo social, e inclusive en aquellas muestras que tematizan a la figura de coleccionista y del historiador a partir de su colección y archivo personal.

Si las figuras del museo y archivo activan un pensamiento en torno a las formas institucionales en que se administra la memoria común, el primero ofrece dispositivos de exhibición particularmente sensibles en el contexto de una reflexión atenta a las políticas de la mirada y la cultura espectacular contemporánea. En este punto, las referencias a la práctica curatorial y al arte conceptual se vuelven igualmente ineludibles.

Tenemos, por un lado, la figura del curador, que ha tenido en las últimas décadas un creciente protagonismo en el campo del arte contemporáneo. En el caso de Huyssen, el autor comenta las nuevas funciones asumidas por el curador: la crítica, la interpretación, la mediación pública y hasta la *mise en scène* como tareas que amplían la función tradicional de conservación de las colecciones. Más aún, curar (como verbo), significa movilizar las colecciones, ponerlas en movimiento dentro del museo y a través del planeta, así como también “en las cabezas de los espectadores”. También Pacheco (citado en Álvarez *et al.* 2002) reflexiona sobre la práctica curatorial como construcción de narración, producción de infraestructura, constitución de la mirada; el curador como alguien que, más que administrar sentido, lo que hace es dislocarlo.

Por otro lado, las referencias al arte conceptual y sus figuras pioneras⁹ apuntan a dar cuenta de cierto desplazamiento del arte hacia la idea o el proceso de producción, abandonando lenguajes, formas, materiales y procedimientos tradicionales para crear obras, circuitos y sistemas de producción y consumo alternativos a los dominantes (Lippard 2009). También los roles se vuelven por momentos intercambiables y los artistas ocupan el lugar de los curadores y viceversa, al igual que los críticos, los *marchants* e historiadores. Así, práctica artística y práctica curatorial resultan, en no pocas experiencias, prácticas análogas, en la medida en que ambas se proponen como ejercicio de escritura, de mirada y, sobre todo, de lectura del arte, de la historia, de lo social. En este sentido, Trastoy sintetiza el trabajo de Tellas del siguiente modo:

⁹ Hay referencias explícitas en el caso del proyecto *Mis documentos*, como Joseph Beuys y Robert Smithson. En el caso de Vivi Tellas, la artista dirá: “Mi maestro, John Cage, el error, el azar. Me gusta que se produzca una situación inestable” (Tellas, citada en Selicki Acevedo 2011).

Si la Biblioteca fue para Borges una productiva metáfora del universo, para Tellas, gestora, curadora y, en algunos casos, también realizadora del triple ciclo, el museo y su mundo de colecciones y archivos pueden –¿por qué no?– establecer un modelo de autorreferencialidad, a través del cual el teatro habla de sí y de sus propios discursos teóricos y críticos; habla en última (o quizás, en primera) instancia, del arte y de los artistas y, por extensión, de la sociedad y de las instituciones en las que estos se inscriben (2008, 11).

En este punto, podemos recuperar la pregunta que formulamos anteriormente: ¿qué puede ofrecer el teatro a sus interlocutores? El ejemplo de Ferrowhite resulta más que ilustrativo. Se trata de un museo taller ubicado en Ingeniero White, puerto de la ciudad argentina de Bahía Blanca, que posee una colección de piezas ferroviarias recuperadas tras la privatización y el desguace de los ferrocarriles argentinos. En la medida en que la colección estaba conformada por piezas sueltas, provenientes de distintos talleres y dependencias, fue necesario entrevistar a trabajadores y extrabajadores para reconstruir cómo y para qué se utilizaban esas herramientas y, sobre todo, recuperar la historia del trabajo ferroviario y portuario de la ciudad. Resultó que al poco tiempo de recoger esas historias en forma de entrevistas, se comenzó a pensar cómo conservar y comunicar ese material valioso que se perdía en la transcripción en el papel: contacto personal, silencios, tono de voz, gestos del entrevistado. Como respuesta surgió finalmente la idea de trabajar los materiales desde lo teatral y se contactaron con Vivi Tellas.

En 2006 se lleva a cabo la primera experiencia de teatro documental (*Nadie se despide en White*). Desde entonces, Tellas realiza la supervisión teatral del proyecto y Natalia Martirena se encarga de la dirección de cada uno de los espectáculos. En 2007 estrenaron *Marto Concejal*, sobre Pedro Marto (según se lo presenta en el sitio *web* del proyecto, estibador, mozo, candidato a concejal, alguero, campeón de tango, extra en una película de Armando Bo, ayudante en un circo y presidente de la sociedad de fomento de Saladero); en 2008, *Archivo Caballero*, sobre Pedro Caballero, exferroviario, coleccionista de objetos diversos; en 2009, *Con tormenta se duerme mejor*, sobre Marcelo Bustos, dedicado a la pesca embarcada, y en 2010, *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali*, sobre la experiencia de un marino mercante. Los espectáculos se realizan en el museo y son los propios vecinos quienes suben a escena para compartir sus ar-

chivos y experiencias con los vecinos y espectadores.¹⁰ Ferrowhite define de este modo su proyecto de teatro documental:

Archivo White es un proyecto que combina teatro e investigación. Lo que se lleva a escena es el relato que el trabajador hace de su vida y de su mundo, a través de un trabajo paciente que prioriza la escucha y el diálogo que de a poco permiten la construcción de la obra y trazan el entramado entre vida personal e historia general. (...) Si el relato que se despliega en escena se inscribe en un relato mayor, que es el de la producción económica del puerto de Bahía Blanca, el mundo del trabajo y sus tensiones, la historia y el presente de Argentina, en definitiva, lo hace a partir de esa persona que está en escena, de sus palabras, sus silencios, movimientos y gestos (Ferrowhite, en Brownell 2010).

Si el teatro sale de su espacio y lenguaje más tradicional para renovarse, encontramos que museos y prácticas no artísticas recurren al teatro para ensayar un ejercicio de escucha y de diálogo entre la vida personal y la historia, entre los objetos mudos y las experiencias humanas a través de la palabra y la mirada que, desde la escena, nos interpela como espectadores.

Resulta interesante observar, finalmente, que varios de los ciclos y proyectos aquí analizados han sido realizados con el apoyo de instituciones públicas.¹¹ En varias oportunidades las piezas se independizan de los ciclos para pasar al circuito de teatros independientes a nivel local, o bien de festivales a nivel internacional, con un importante acompañamiento de público y crítica. En el caso de Tellas, su pasaje por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires ha dejado una fuerte marca en la programación de los ciclos posteriores de dicho centro.¹²

¿Deberíamos ver en esta conjunción entre políticas culturales oficiales y proyectos artísticos experimentales aquel fracaso, traición o derrota de la que fueron acusadas las vanguardias cuando en el siglo pasado

¹⁰ Cf. <http://www.undocumentalenvivo.blogspot.com.ar/>

¹¹ En el caso de *Ciudades Paralelas*, el ciclo contó, como puede leerse en su página, con importantes patrocinadores internacionales.

¹² Entre los años 2005 y 2006, Mariana Obersztern tiene a su cargo la Dirección de Programación de Teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas, desde donde realiza *Proyecto inversión de la carga de la prueba* (basado en la producción de una obra teatral a partir de una instalación escenográfica). Desde 2007 Matías Umpierrez ocupa ese cargo programando proyectos como: *Óperas Primas*, *Panorama en Work in Progress*, *LaboratorioTeatro*, *CineTeatro*, *Performances.Revolución.Rojas*, y *Proyectos Manuales*.

terminaron por entrar en el museo? La pregunta cobra una dimensión precisa en el presente, en la medida en que esta expansión del museo y sus dispositivos de exhibición en clave de espectáculo animan no pocas lecturas sobre el fenómeno. Tellas reflexiona acerca de la labor de gestión de un espacio público de la siguiente manera:

Me gusta mucho la actividad pública, me encanta. Me parece que hay ahí una pulseada muy atractiva y a mí me gusta y tengo energía todavía para dar batalla en ese terreno (...) las instituciones siempre son muy rígidas (...) muy grandes y muy pesadas y lo que me gusta del lugar que ocupo en las instituciones, es tratar de expandir un poco esos límites. Lograr cierta flexibilidad. Es una tarea que me la tomo como algo personal, como una causa (Tellas cit. en Bayer 2006).

Como señalábamos anteriormente, siempre hay un excedente de significado que rebasa los límites ideológicos establecidos; en este punto, la diferencia entre administrar sentido y dislocarlo (ya sea desde la práctica curatorial o la artística) resultará en el ejercicio estético (y político) fundamental. El diálogo abierto por el teatro argentino contemporáneo con otras prácticas y espacios artísticos y no artísticos apuntan, creemos, en esta dirección.

Bibliografía

- Álvarez, Esteban, *et al.* 2002. *Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia o política?* [en línea]. Recuperado el 9 de junio de 2013. http://www.el-basilisco.com/archivos_pdf/pensando_6.pdf.
- Baeza, Federico. 2012. "Recorridos por la ciudad. Lo urbano en tres proyectos artísticos contemporáneos en Buenos Aires". *Telón de fondo* [en línea]. 16 (diciembre): 25-41 Recuperado el 14 de marzo de 2013 de: <http://www.telonde fondo.org/numero16/articulo/422/recorridos-por-la-ciudad-lo-urbano-en-tres-proyectos-artisticos-contemporaneos-en-buenos-aires.html>.
- _____. 2009. "Documentar lo cotidiano. La teatralidad en Archivos". *Figuraciones* [en línea]. 6: 1-10. Recuperado el 4 de diciembre de 2009 de: <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=125&idn=6&arch=1#texto>.

- Bayer, María. 2006. "Ya tuvimos bastante violencia. Entrevista a Vivi Tellas". *El interpretador* [en línea]. 28 (septiembre). Recuperado el 30 de agosto de 2013. <http://www.elinterpretador.com.ar/28MariaBayer-TeatroEnBuenosAires-EntrevistaAViviTellas.htm>.
- Brownell, Pamela. 2010 *Convergencias entre teatro y museo a partir de dos experiencias dirigidas por Vivi Tellas* [acta de congreso] (4-6 octubre). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 2 de agosto de 2013, de <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/7-TeatroArgentino-Brownell.pdf>.
- _____. 2012 "Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas". *E-misférica* [en línea]. 9.1-2: 1-9. Recuperado el 24 de junio de 2013 de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell>.
- Cornago, Óscar. 2004. "La verdad de una mentira: La forma que se despliega, de Daniel Veronese". *Assaig de Teatre* 44: pp. 73-79.
- Guasch, Anna María. 2011. *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Huysen, Andreas. 1994. "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo". *Criterios* 31: pp. 151-176.
- Kiderlen, Meret. 2007. "Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas". *Telón de fondo* [en línea]. 5 (julio). Recuperado el 20 de julio de 2007 de: <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/numero5/articulo/101/experimentar-con-lo-real-entrevista-a-vivi-tellas.html>.
- Lippard, Lucy. 2009. "Hagámoslo nosotros mismos". En: *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, AA.VV. Barcelona: MACBA, pp. 34-50.
- Pauls, Alan. 2010. "La ciudad y sus dobles". *Página 12* [en línea]. 22 (noviembre). Recuperado el 7 de marzo de 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6628-2010-11-22.html>
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice y Federico Baeza. 2011. "Artes de lo íntimo". En: *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, coord. Óscar Cornago. Madrid: Editorial Con tinta me tienes.

- Pitrola, Marcelo. 2010-2011. "Lola Arias y Stefan Kaegi. La ciudad: usos teatrales". *Otra Parte. Revista de Letras y Artes* 22: 57-62
- Selicki Acevedo, Carolina. 2011. "Placer por el riesgo", *Página 12* [en línea].14 (octubre). Recuperado el 27 de agosto de 2013. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6812-2011-10-15.html>
- Tellas, Vivi. 2008. "Vidas prestadas", *Página 12* [en línea]. 24 (agosto). Recuperado el 13 de julio de 2013. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4788-2008-08-24.html>
- _____. 2002. "Biodrama: descripción del proyecto". En: *Comienza el ciclo "Biodrama"*. *Información de prensa N° 30*. Teatro General San Martín (9 de abril), pp. 1-2.
- Trastoy, Beatriz. 2008 "El teatro, entre lo público y lo privado. Proyecto Museos -Biodramas - Archivos". *Espacios* 39: pp. 4-11.
- Zeiger, Claudio. 1999. "El Proyecto Museos ataca de nuevo". *Página 12* [en línea]. 28 (noviembre). Recuperado el 23 de julio de 2013. <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-11/99-11-28/NOTA2.HTM>

Fecha de recepción del artículo: 2 de octubre de 2013
Fecha de recepción de la versión revisada: 5 de enero de 2015