

El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página

MUSITANO, Adriana (Titular Plenaria, Letras; Investigadora Centro de Investigaciones, Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. adrianamusitano@gmail.com).

FOBBIO, Laura (Prof. Asistente, Letras, Becaria Postdoctoral CONICET, Centro de Investigaciones, Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, laura.fobbio@gmail.com).

Eje: Teoría y Crítica de las literaturas comparadas

Ponencia

» *Palabras clave: PAISAJE, ENTRE, PUESTA EN ESCENA, PUESTA EN PÁGINA*

» *Resumen*

En el teatro moderno tardío, frente a un mundo con escasas posibilidades de narrarse, se producen inciertas objetivaciones, por lo que en este trabajo teorizamos en relación con el paisaje (Musitano, 2012b y 2014) y el entre (Fobbio, 2014a). Categoría y procedimiento dramático, respectivamente, contruidos para analizar –en orden al teatro comparado– escrituras y puestas teatrales del siglo XXI.

Presentamos la escritura en superficie, propia de las poéticas actuales, considerando el modo en que se configura un panorama, una extensión (Barthes, 2004: 223; Musitano, 2012a) donde el cuerpo, la palabra, el silencio –entre otros elementos que componen el territorio sonoro (Barthes, 2003)–, ingresan a la escritura generando “nuevas espacialidades”. En dichos recorridos de superficie no predomina la construcción del sentido y se habilita una hermenéutica postnietzscheana, en correspondencia con dramaturgias “no representacionales” (García Wehbi, 2012b; Van den Dries, 2013). El paisaje admite comparar la puesta en escena con la puesta en página (Fobbio y Musitano, 2013; Van Muylem, 2013). A partir de lo consignado, analizamos aquí cómo se conforma el paisaje escénico en producciones de dramaturgos argentinos y belgas, los recursos poéticos empleados, las estrategias narrativas que permiten el “oteo” (Foucault, 1995), esa mirada a distancia, y cómo, desde los fragmentos dispersos de la historia (fábula), las sensorialidades performáticas y figuralidades, generan efectos que sitúan al público en un entre indeterminado.

Concebimos ese entre como pasaje y espacio de tensión que relaciona márgenes, pliegues y permite comprender la sinestesia dramática (Fobbio, 2014b); también, como un “tercer lugar”, un “estar fuera” de la lógica dicotómica (Simón, 2005). En síntesis, en esta ponencia relevamos los modos y recurrencias de la relación porosa, metateatral y/o auto-reflexiva, entre monólogo y diálogo; teatro, poesía, narrativa; ficción y realidad; obra y lector/espectador, analizando en ese entre las tensiones, “donde sucede la creación” (Tantanian, 2010).

› *El paisaje*

En el teatro del siglo XXI, el texto dramático se vuelve permeable, se reformula su especificidad, el proceso de lectura y aún la escena. Se actualizan propuestas de los 80 y 90, planteándose una “dramaturgia rota, no representacional” (García Wehbi, 2012b), que por polisemia e imaginario excede la palabra narrativa, y se “desteatraliza” la escena. Las escrituras con elementos poéticos *abren* la teatralidad, captan la atención del lector/espectador con la corporalidad, quinesia, sonoridad. Reclaman un pacto de escenificación próximo a otros formatos artísticos e intermediales, en los que la imagen y su semiosis resultan predominantes.

Observadas estas modalidades dramáticas, construimos la categoría de paisaje,¹ por la que relacionamos el teatro del siglo XXI, argentino y europeo (Musitano y Van Muylem, 2013 y 2014; Musitano y Fobbio, 2013). Conceptualizamos el paisaje en orden a un espacio extendido, de superficie, y cuando lo referimos a procedimientos dramáticos incluye lo verbal y no verbal, la poesía, el pensamiento. En el arte se ha empleado la palabra paisaje para designar tipos genéricos en referencia a la pintura de oriente, y en occidente refiere especialmente a los Países Bajos, a los artistas flamencos. El dramaturgo y crítico belga Stefan Hertmans nos decía que, ante la pintura flamenca, se produce

...una experiencia física del paisaje, a dos niveles. Por un lado, percibimos cómo los personajes aparecen en el paisaje, en el plano bajo y en la proporción áurea. Por otro, nos provoca la experiencia de la luz como materia, que es además alegoría de la luz (Musitano y Van Muylem, 2013).

¹ El paisaje es un concepto analógico empleado en las ciencias humanas y nuestro uso difiere en las funciones asignadas y según el corpus de teatro comparado construido.

Este paisaje pictórico vincula tierra, luz y aire, agrega Hertmans, “con sensaciones de transparencias, distancia, lejanía, movimiento expansivo hacia lo sin límites”. Completa su apreciación de la tradición del paisaje incluyendo en el actual teatro belga las influencias de Beckett, Müller, Handke, quienes se acercan a esa dinámica material de la ascesis y producen un paisaje dramático, que se caracteriza por la distancia y minimalismo.

Desde el punto de vista filosófico, la categoría de paisaje revela el cuestionamiento de la palabra como forma de comunicación, recusación que ya realizan dramaturgos modernos y especialmente los de fines del siglo XX. El empleo del paisaje en los análisis abre una posibilidad ‘otra’ para acceder a lo real inasible, a lo que no está dicho sino implícito, a lo que resulta ininteligible. El paisaje reúne lo visual, plástico y sonoro, en su flexibilidad abre el análisis a la multiplicidad de sensaciones, examina lo figural y las transformaciones de lo sensible. Así, el trabajo analítico no pretende la construcción del sentido, sino los recorridos de superficie: va más allá de la problemática “representación” entre abstracto y figurativo, prioriza el “otero” de una hermenéutica postnietzscheana, en tanto las dramaturgias son “no representacionales” (Derrida, 1989; Papin, 1991; Van den Dries, 2013). El paisaje no desconoce la dimensión humana, aunque descentra lo subjetivo (véanse Lauwers, Fabre, Minyana, Veronese y Tantanian). Describe a nivel de lo figural y de la superficie teatral esa extensión de imágenes, voces, gestos, ideorritmos y corporalidades fragmentarias o imposibles, tal la coexistencia entre vivos y muertos. En *Réquiem para una metamorfosis* de Fabre (2009) las diferentes escenas vinculan hechos y personajes (papas, músicos, soldados y gente anónima), en prácticas relacionadas con la muerte. Como si fuera una danza de la muerte medieval, en su universo amplio coexisten diferentes lenguas, latín y griego para el morir, y *la voz de la historia* en inglés e italiano. Los danzantes conforman un paisaje que muestra lo que no se dice acerca de la muerte y de los procesos que esta conlleva, ocultados culturalmente.

El paisaje traduce las mutaciones del paradigma sujeto/objeto, correlativo al devenir de la «clausura de la representación» (Derrida, 1989), sustenta los corrimientos genéricos, la permeabilidad de las fronteras, la imposibilidad de un relato o acción integradora. Barthes (2003) expresaba en los 70 que “El horizonte es la línea que cierra mi territorio” (p. 131, nota 2). Hoy la reversión deja ver otro paisaje, en conjunción de visión y escucha; con la conciencia de despojo hay distancia del territorio y surgen efectos de superficie, tales como la insistencia en lo oral, diferentes matices y afectos, expresados mediante varios modos lexicales y significantes. Los dramaturgos con los ruidos familiares “dicen” las emociones y a la par construyen una partitura quinésica, al modo coreográfico puro significativa para la mirada, con desplazamientos y devenires. Los elementos verbales y no verbales en su configuración poética traducen el dolor ante el mundo; incluyendo lo biográfico junto con el artificio construyen con el público una relación diversa, no

pedagógica, estética y ética. El paisaje, cuando es procedimiento dramático, interpela al actor para que su cuerpo realice la puesta en voz, que a su vez interpela al espectador en una temporalidad recursiva, como observamos en el teatro de Lauwers, que trabaja con lo poético-plástico, formas no miméticas, y posibilita una relación a nivel de experiencia, pensamiento y efectos políticos, que revisa/revisita las herencias y el pasado. En el caso de las obras de Fabre y Castellucci, conforman un paisaje con la física de lo sensible, la inmaterialidad que se desprende de ella, insisten en el cuerpo como energía y, desde ese espacio privilegiado del trabajo de los actores, redimensionan objetos y estilos artísticos del pasado (griego, medieval, barroco, moderno). La mirada y la voz se encuentran del lado del objeto y no del sujeto, las figuras no personajes se desdibujan en orden del panorama, y lo que sucede entre actor y espectador metamorfosea el acontecimiento teatral, modifica lo convivial.

Las escrituras y las puestas indican la prevalencia del *hay un territorio*. Se modifica la interacción con lo sensible, el paisaje permite tocar, oler, vivir, experimentar las imágenes, sean en torno al agua, la tierra, el fuego y el aire. El agua tratada poética y plásticamente en Fabre (*Preparatio*, 2013 y *Réquiem...*, 2009), y también en *Inferno* de Castellucci de 2008 refiere a la superficie y permea la profundidad, hace porosa la materia, confunde figuras, escenas, relatos. En las aguas de Fabre hay referencias a las naturalezas muertas de pintores flamencos, y a los trabajos de Pina Bausch. En el italiano, Dante, Eliot, los pintores simbolistas, más que citas cultas, son la materia que densifica el paisaje escénico. Bachelard (2005) describe el trabajo de superficie del agua, que horada y siempre baja; en analogía trazamos el trabajo del dramaturgo con la escritura, que a la superficie de la página/escena la horada con el lenguaje, marca los vacíos, silencios, cambios de tonos, letras, situaciones, y deja atrás la acción como relato, fábula como totalidad. Texto y escena se enlazan en interrelaciones genéricas, con las que sugieren y traducen de modo desmarcado pensamientos, hechos y sensaciones acerca del mundo, como testimonia la prosa de la "Voz de la Historia" (Fabre, 2009). *Preparatio mortis* de Fabre

Genera la percepción de lo extraño, lo lumínico y la presencia casi imperceptible de brazos-cuello-cabeza y cuerpo de la bailarina valen en sí, disociados y no como partes de una totalidad. La discontinuidad de la mirada y el paroxismo de la música no ilustra (...) guía a la visión de la gota de agua que cae (cuando ella tira hacia arriba flores), o escuchar el sonido del tallo que se quiebra cuando danza. Esta visión del fragmento/cuerpo (de la bailarina y de la escenografía que compone la naturaleza muerta) sale de lo aparentemente inerte y estanco de la muerte (Musitano y Van Muylem, 2014).

El dramaturgo, cuando compone poéticamente su texto, realiza la puesta en página

para la edición del libro o para la puesta en escena, como los poetas sugiere desde la espacialidad y materia textuales (Fobbio y Musitano, 2013). Como ejemplo de variados recursos de puesta en página en las producciones argentinas de las últimas décadas, destacamos la mayúscula sostenida, la cursiva (en *Un grito oscuro* de Tantanian), el decir en columnas que designa la simultaneidad de la acción (en *Trilogía argentina amateur* de Binetti y Saba) y la barra tipográfica que fragmenta el devenir del texto y la acción constituye espacialmente un *entre* (en *Martillo* de García). En *Sad Face/Happy Face* de Lauwers la puesta en página coincide con los sobretítulos para los espectadores, que materializan los diálogos inciertos en otras lenguas. Visibilidad y decibilidad complicadas en escena, juegan en la página como poemas visuales. Van Muylem (2013, p. 332) sostiene que los dramaturgos flamencos tienen un texto escénico previo a la edición de las obras dramáticas, que surge del trabajo con los actores. Esta secundariedad del texto dramático sucede también en Beckett, Müller, Veronese y García Webhi, por nombrar europeos y argentinos. Y como contrapartida la relacionamos con la traducción del silencio y con el registro corporal de la improvisación de los actores. Hoy lo teatral se ‘ilumina’ desde la página porque se han incluido la mirada, los gestos, las palabras, y las acciones en constelaciones significantes no verbales que traducen los bocetos previos y simultáneos a la puesta en escena.

› *El entre*

En nuestras investigaciones sobre la interpelación y la interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX (Fobbio, 2014c) advertimos que la voz única del monólogo se multiplica y tensiona con otras voces-cuerpos dramáticos. Asimismo, en el monólogo analizamos la apropiación de otras formas (el diálogo) y de géneros (la recurrencia a la poesía y narrativa). En ese contexto configuramos la *fago-citación* como mecanismo que circunscribe las conceptualizaciones sobre la intertextualidad para pensar las relaciones *entre-textos* y *entre-cuerpos*, convocadas por lo dramático y espectacular. Y en ese trasvasamiento de los bordes, donde las fronteras se tornan permeables, interesa tanto el pasaje de un género a otro, de una forma y versión a otra, de un autor a otro, surcar el limen donde se relacionan los territorios, es decir, el *entre*. Indagamos acerca de este como procedimiento aún no definido en relación con la dramaturgia moderno tardía.² Entendemos el *entre* como espacio, *lugar otro*, y con Alejandro Tantanian (2010),

² Otros estudiosos abordan las fronteras entre las artes y los géneros, refiriendo a “the between” (Dorfles, 1984), “frontera” (Sanchis Sinisterra, 2002), “limen” (Turner, 1993; Diéguez Caballero, 2007), “límites” (Giordano, et al, 2010).

dramaturgo y director argentino, nos preguntamos:

¿Qué hay entre el dedo de Adán (personaje) y el de Dios (actor) en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina? Un hueco. Un espacio vacío. El lugar en donde sucede la creación. Ese es el lugar en el que decido pararme para trabajar: en ese espacio vacío. Y así poder mirar a un lado y a otro, mirar al creador y mirar lo creado. (p. 6).

Retomando los postulados de Gabriela Simón pensamos, por un lado, el *entre* como “tercer lugar”, como un “estar fuera” de la lógica dicotómica (2005, p. 60) y, por otro, la porosidad de las fronteras (2010, p. 120) cuando el teatro se apropia de formas, géneros, otras artes. Dicha apropiación está conformada por una superficie entre voces que deja ver los bordes, el *entre*, por los cuales vislumbramos las diferencias y proximidades (intercambio entre teatro, poesía, narrativa, música y plástica), sea por la forma en que el texto dramático ocupa la página escrita (puesta en página), o por las matrices que construyen virtualmente el acontecimiento. En la obra *El rastro*, versión teatral de Analía Couceyro y Alejandro Tantanian, basada en la novela de Margo Glantz, el monólogo de la mujer que asiste al velorio de su ex pareja deja colar otras voces. La puesta en escena mínima busca que la atención se concentre en la voz que se desdobra y multiplica, pregunta y responde, relata y recita. Y es el cuerpo de la actriz ese *entre* que produce el encuentro del teatro con la narrativa y poesía. El monólogo, forma predominante en el teatro de las últimas décadas, constituye entonces una forma intersticial. En *El rastro*, el cuerpo y su monologar constituyen ese *lugar-otro*. La actriz declama lo que está entre paréntesis, cambia el tono de su voz ante esa matriz de representatividad y propone otro entre. La música en vivo del cellista Rafael Delgado indetermina los espacios escénico y espectadorial, componiendo un “tercer lugar”.

Tantanian crea en el *entre*: fago-cita textos propios y ajenos; los cuerpos literarios pasan al cuerpo dramático mediante la apropiación, y las voces se reescriben y actualizan, de allí que vinculemos *Tyse* (2007a), *Y nada más* (2007b) y *Marina* (2009a) en una especie de trilogía. Lo leído pasa por el cuerpo del autor-lector en escrituras que dirán de su cuerpo (como la epilepsia de Marina en *Tyse* remite a la epilepsia del autor), al tiempo que esos otros cuerpos literarios devorados referirán a la poesía, a las cartas entre Tsvietáieva, Pasternak y Rilke, al retrato.

El *entre* sugiere desde la puesta en página la acción-representación. Tantanian con las indicaciones escénicas propone hiatos que espacian y ligan al mismo tiempo: organiza la obra *Marina* en cinco movimientos y plantea la tensión entre palabra-acción-silencio-música, destaca las cartas como hiatos en el discurrir del monólogo, suma el recitado de poemas, entre otros. Las palabras y los silencios funcionan como partitura espacial,

constituyen “espacios sonoros” (Tantanian, 2013) y pueden pensarse como “paisajes sonoros” que vinculan territorio y escucha en tanto red polifónica donde la voz tiene prioridad (Barthes, 1986, p. 245; y 2003, p. 131 y 132). El lector se constituye en espectador-escuchante (Fobbio, 2014c), así, en *Marina*, las acotaciones exigen decir poéticamente: “Silencio. / El que arroja un cuerpo. A una soga atado. / Pendula el silencio, el cuerpo pendula. / Silencio” (Tantanian, 2009a, p. 11).

En palabras de García Wehbi (2012a), las dramaturgias actuales apelan, para su recepción, a “procesos sinestésicos”: es decir, un lector capaz de “ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así” (p. 23-24 y 25). El *entre* como instrumento analítico descubre los procesos creativos, lo dicho y lo no dicho, la sinestesia dramática donde el lector-espectador desempeña un rol fundamental. En *Tyse*, los personajes escriben versos en contrapunto, reflexionan sobre el hecho de escribir y de un modo autorreferencial y metarreflexivo se exige la participación del lector.

Otro recurso que convoca el *entre* y la puesta en página, es el monologante dramático, figura que ocupa un espacio análogo al del narrador y también del dramaturgista, pues manipula tiempo y espacio, ordena el devenir de la acción y del relato. Se sitúa entre el lector-espectador y la obra que integra; entre el creador y lo creado, apropiándonos de las palabras de Tantanian (2010: 6). En *Tyse*, ese monologante presta su voz a las indicaciones escénicas de una posible puesta, organiza la interacción, interpreta.

El estudio de la interpelación y la interacción permite situar al lector-espectador en el *entre*, como figura dramática siempre interpelada en/por la obra, parte imprescindible y activa de la interacción teatral, y como sujeto social ligado al contexto cultural y sociopolítico. El *entre* se mantiene aún cuando se interpela directamente al público y la obra interactúa con él; aún cuando entran en tensión arte y vida, ya que, si actualizamos la propuesta de Dorfles (1984) sobre la pérdida del intervalo en el arte de los 60 y 70, existe una “necesidad de mantener la ficción (...) de valerse del intervalo, de mantener la situación diastemática” (p. 183). El *entre* es un *estar ahí* político: en la página, en la palabra dicha, en el cuerpo que la verbaliza, en el cuerpo que la escucha y la siente, en quien experimenta la sinestesia. Dice del diálogo con lo social y político, con conciencia de las identidades múltiples y fracturadas (Hall, 1992), que detentan ese *entre*.³

Constamos así que la categoría del paisaje y el procedimiento dramático del *entre* son pertinentes para el estudio de textos y puestas del teatro moderno tardío donde se recusan las representaciones que conllevan lo mimético y dramático. Paisaje y *entre*, en

3 Homi Bhabha (2002: 18), desde una mirada antropológica, recurre a las expresiones “entre-medio” e “intersticio” cuando califica el surgimiento y consolidación de identidades en las últimas décadas.

orden al teatro comparado, permiten el conocimiento de escrituras que bocetan a nivel de superficie y generan un panorama como extensión, guiando el trabajo de los actores en las puestas, mediante lo paradójico e irresoluble de las oposiciones, lo metateatral y auto-reflexivo se buscan efectos y conmover la sensibilidad del espectador.

› *Referencias bibliográficas*

- Bachelard, G. (2005). *El agua y los sueños*. México D.F: FCE.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- (2003). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios*. México D.F.: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1989). “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dorfles, G. (1984). *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen.
- Fabre, J. (2009). “Réquiem para una metamorfosis”. En *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago de Chile: RL editores.
- (9 de octubre de 2013). Preparatio mortis. Performance de Annabelle Chambon, Festival de Teatro de Buenos Aires. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v1x77CHxXFU>
- Fobbio, L. 2014a. “El paisaje del entre en la dramaturgia de Alejandro Tantanian”, proyecto Beca Postdoctora CONICET, CIFYH, UNC. junio 2014-junio 2016.
- (mayo, 2014b). “El ‘entre’ como figura dramática: una aproximación poética”. En *Actas VI Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT. En prensa.
- (2014c). *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del Siglo XX*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- & Musitano, A. (mayo, 2013). “La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta”. En *Actas IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT.
- Foucault, M. (1995). *Marx, Freud, Nietzsche*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- García Wehbi, E. (2012a). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción-

DocumentA/Escénicas.

- (2012b). “Emilio García Wehbi: “Cualquier gesto pedagógico es un acto de dominación”. Entrevista de Ivanna Soto en *Ñ. Revista de Cultura*, 24 de agosto de 2012. Buenos Aires.
- Giordano, A. (2010). *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR.
- Hall, S. (1992). “The Question of Cultural Identity”. En Stuart H., Held D. y McGrew T. (Eds.), *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press.
- Lauwers, J. (2014). *Sad Face/Happy Face. Una trilogía sobre la humanidad*. Trad. Van Muylem, M. Córdoba: Papeles Teatrales, Fac. de Filosofía y Humanidades. UNC.
- Musitano, A. (2012a). “Escritura dramática y escritura poética de fin del siglo XX, coincidencias y especificidades: La casa de los muertos de Philippe Minyana (2002)”. En *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 8, n. 15, julio. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (2012b). “El paisaje textual y la crisis de la escritura. Poesía y teatro, confluencias y diferencias”, curso de posgrado dictado por Musitano A., Gabrieloni A. y Simón G. Córdoba: Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC.
- (2014). “El paisaje textual II. Poesía, teatro y filosofía”, curso de posgrado dictado por Hertmans S., Musitano A., Milone G. y Fobbio L. Córdoba: Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC.
- & Van Muylem, M. (2013). Entrevistas a Fabre, Lauwers y Hertmans. Bélgica. Inéditas.
- (2014). “Danzas de la muerte, fiesta de la belleza y performance”, ponencia II Jornadas de performance, Fac. de Artes y Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Papin, L. (1991). “Théâtres de la non-représentation”. En *The French Review*, vol. 64, n. 4, marzo. EE.UU.: American Association of Teachers of French.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Simón, G. (2010). *La semiología de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.
- (2005). *Hacer(se) un cuerpo. Una aproximación semiótica a narrativas del cuerpo en semanarios de la Argentina de los '90*. San Juan: EFFHA, Universidad Nacional de San Juan.
- Tantanian, A. (2007a). *Tyse*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- (2007b). *Y nada más*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- (2007c). *Cine quirúrgico. Una anatomía de la sombra. El Orfeo. Ispahan. Los mansos*. Buenos Aires: Losada.
- (2009a). *Marina*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- (2010). “Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas”. Entrevista de Fobbio L. en

telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, año 6, n. 11, julio. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

—(2012). Entrevista realizada por Fobbio L. Inédita.

—(2013). Seminario de dramaturgia dictado del 20 al 22 de marzo. Córdoba, INT-Radio Nacional.

—& Couceyro, A. (2014). *El rastro*. Texto inédito y registro de puesta en escena facilitados por Tantanian A. en 2014.

Turner, V. (1993). “Pasos, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de la communitas”. En *Antropología. Lecturas*. Madrid: McGraw-Hill.

Van den Dries, L. (2013). *Corpus Jan Fabre*. Buenos Aires: FIBA.

Van Muylem, M. (2013). “La puesta en página en el teatro contemporáneo”. En *Revista Mutatis mutandis*. Medellín: Universidad de Antioquia.