

# Teatro, traducción, creación y trampantojo

FOBBIO, Laura /IAE UBA, FFyH, CIFYH y CEPIA UNC, AINCRIT- [laura.fobbio@gmail.com](mailto:laura.fobbio@gmail.com)

VAN MUYLEM, Micaela /IAE UBA, FL y CIFYH UNC- [micaelavm@gmail.com](mailto:micaelavm@gmail.com)

---

*Eje: Teatro y Artes escénicas – Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: Dramaturgias del siglo XXI, traducción, creación, trampantojo*

## » **Resumen**

En el marco del proyecto “Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI”, corradicado en el IAE (UBA) y en el Centro de Investigaciones (FFyH, UNC), investigamos las relaciones liminales entre teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias argentinas, alemanas y belgas de los últimos cinco años. En este trabajo, van Muylem presenta los avances en la conformación del marco teórico para el abordaje de la traducción de textos dramáticos y teatrales, basándose en la propuesta de Suchet (2014), problematizando la noción de lengua y la heterogeneidad constitutiva de los textos, para una traducción de régimen heterolingüe (Sakai, 1997). Por su parte, Fobbio desarrolla los avances investigativos sobre la configuración de una (meta)poética de Alejandro Tantanian, tomando como eje las traducciones de la creación y de las experiencias.

## » **Traducción y trampantojo**

*Micaela van Muylem*

---

En este periodo hemos investigado la relación entre traducción, puesta en escena e interpretación, y compartimos aquí algunos conceptos teóricos con los que abordamos los textos. Haremos un breve recorrido que ampliaremos en futuros trabajos. Partimos de la propuesta de la investigadora francesa Myriam Suchet que se pregunta por qué no leer todos los textos literarios (nosotras decimos: dramáticos y teatrales) del mismo modo en que se lee la literatura postcolonial. Sostiene que las categorías desarrolladas para leer a los autores “que se apropiaron de otra lengua” son, en realidad, aplicables a todo aquel que hace uso de una lengua, porque ¿cómo se puede definir el grado de propiedad de una lengua? ¿Qué lengua hablamos? ¿De quién es la lengua que hablamos? (Suchet, 2014: 15 y ss.). Podemos ir más lejos y afirmar que la más ajena es la lengua propia: “El primer idioma extranjero, el que menos conocían, era su propio idioma” (Saenz, 2013: 14). Dice el traductor español, citando a Antoine Berman: “en la traducción hay algo de la violencia del mestizaje” y, parafraseando a Rudolf Panwitz: “el traductor nunca

debe perpetuar el estado en que se encuentra su propia lengua, en lugar de someterla a la violenta agitación que produce la lengua extranjera” (2013: 16). Este tipo de estrategias son las que sugieren las obras con las que trabajamos, escritas en Bélgica y en Alemania, que incluyen otras lenguas y otros modos de enunciación en escena. Pensemos en las obras de Jan Lauwers: *Sad Face, Happy Face* (2013) y *The Blind Poet* (2015), en *Erreger/Agente*, de Albert Ostermaier y *Gaz/Gas*, de Tom Lanoye (ambos de 2017) en que (no necesariamente) se observa siempre una coexistencia de otras lenguas en escena, sin embargo, las marcas de extranjería se encuentran en la escritura y la puesta, lo cual es un aspecto que no podemos dejar de lado en la traducción. En este marco, retomamos la diferencia que establece Sakai (1997) entre el régimen heterolingüe y el homolingüe de la traducción. En el segundo, la traducción es el pasaje de una lengua origen a una lengua meta, consideradas opuestas “como dos orillas del río” (en alemán, traducir es *übersetzen*, y llevar algo a la otra orilla es también, *über-setzen*, véase el juego que hace Campos, 2013). La concepción de que la lengua de origen y la lengua meta son estables y homogéneas se contradice con su historicidad constitutiva, haciéndole de ese modo el juego a los nacionalismos: el discurso homolingüe se legitima en una visión del mundo contemporáneo como yuxtaposición de estados soberanos y de reconocimiento mutuo entre Estados-Nación. La traducción, desde este punto de vista, funciona erigiendo fronteras y no como “puente” o mediación entre los pueblos. Y nada más lejos de la concepción de teatro de los autores citados. A diferencia de ello, postula Sakai, el modo o régimen heterolingüe de dirigirse al receptor (*to address*) restituye la dimensión temporal a la traducción y resiste a la tentación de afirmar la naturalidad de las comunidades lingüísticas homogeneizadas. El modo heterolingüe de dirigirse al lector (lector-espectador, diremos aquí), niega de ese modo el carácter normalizado de la comunicación recíproca transparente. Supone, por el contrario, que todo enunciado es susceptible de fracasar en su comunicación debido a que la heterogeneidad es inherente a todo medio, lingüístico u otro (Suchet, 2014: 27 y ss. y Sakai, 1997: 8 y ss.). Es por ello que la lectura de los textos heterolingües exige un compromiso por parte del lector,<sup>1</sup> se trata de un lector-espectador que debe participar de la creación y no someterse a ella. También en la investigación y en la traducción es importante tener en cuenta el modo en que funcionan los deícticos heterolingües que remiten al mundo más allá del texto y condicionan su percepción “antes de abrir el libro”, como toda obra literaria (dramáticas y teatral), estos textos producen sus propias condiciones de posibilidad enunciativa, aquello que Dominique Maingueneau denomina “escenografía”: escenografías imaginadas por los textos que se enmarcan dentro de cartografías establecidas, situaciones de enunciación impuestas (Suchet, 2014:

---

<sup>1</sup> “*engagement*. O, más bien, *langagement*, dice Suchet (portemanteau de *engagement* “compromiso” y *langage* “lengua”: “compromiso lingüístico/desde la lengua/con la lengua”). Acerca de los *portemanteaus* o palabras valija, á la Lewis Carroll, véase, además como se “ramifica la serie en la que se inserta” (Deleuze, 2005, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós), y se expande el sentido en esta reinterpretación.

29 y ss.). Suchet analiza el “umbral de legibilidad y de visibilidad” de los textos a través de once *saisies* o modos de marcar el extrañamiento (tales como nombrar la otra lengua, escribir en cursiva, usar otro alfabeto, etcétera), en una reflexión acerca del modo y los mecanismos de enunciación: traducir una palabra, por ejemplo, no es sólo una ayuda al lector, y una caracterización de un personaje, sino una elección estética basada en un modo particular de traducir la realidad en la obra. En ese sentido, los textos heterolingües pueden ser vistos como una anamorfosis porque “desafían toda tentativa de representar ‘la lengua’ y distorsionan las perspectivas habituales”).

Pensemos por ejemplo en el conocido cuadro de Hans Holbein, *Los embajadores* (1533) con la calavera a los pies de Jean de Dinteville y Georges de Selve, calavera que sólo se puede distinguir mirando el cuadro desde el ángulo adecuado. Nos servimos de la definición de Musitano de anamorfosis en el teatro:

“una estrategia para expresar haciendo: desde una posición se logra hacer ver algo y, desde otra, que esa misma imagen revele sentidos distintos. El texto lleva al lector, manipula –sin el sentido peyorativo de la palabra– a quien contempla y lo ubica en otro espacio virtual, escritural o plástico que muestra la destreza técnica de quien está en la composición, deconstruye la ficción al volverse mirada sobre el arte como artificio. (...) El reconocimiento de las huellas contextuales y del artificio obliga a cambiar de posición, ver lo diferente y lo semejante como distinto. (...) Las palabras se perciben como ecos de otras palabras, de otras conversaciones y se prescribe, se hace hacer al lector/espectador una tarea activa, pues además de prestar la oreja y con los ojos muy atentos seguir la acción, tienen que unirse fragmentos, darles sentido, conectarlos, establecidos los vacíos llenarlos...” (Musitano, 2011: 200)<sup>2</sup>.

Observamos entonces, con el heterolingüismo y la anamorfosis, de qué manera los autores del corpus crean desplazamientos y enfrentan al lector/espectador a nuevos trampantojos, muy populares en las artes visuales, así se cuestionan las categorías de “lo normal” y “lo deforme”, la perspectiva, el centro y descentramiento, interrogan el lugar de enunciación al cuestionar el lugar del observador gracias a juegos de percepción e ilusión. Este juego de perspectivas consiste en deformar una imagen, pero siempre siguiendo reglas de perspectiva alteradas, de modo que la imagen sólo se recupera si se la mira desde un determinado ángulo. Es decir, no es una aberración arbitraria de la forma sino un juego en el que se alteran las reglas. En el siglo XVI se dio un auge de estos juegos visuales entre ser y apariencia, que perdura hasta la actualidad. Son un divertimento y, a la vez, una reflexión filosófica y una exposición de paradojas. A nosotros nos interesa dado que dicho “error de perspectiva” señala también el error de la lengua o de la regla, y su uso puede ser entendido en estas obras como una dilatación y cuestionamiento de las fronteras. En ese sentido, las obras de nuestro corpus se pueden pensar en ese sentido como obras que plantean un descentramiento de la mirada y del discurso a través de diferentes efectos de alteridad que subrayan el lugar del espectador. No se trata de sustituir, sino extrañar lo existente. Nos interesa observar de qué manera ocurre eso en el texto y la puesta, y qué aspectos son los que se ponen en escena

---

<sup>2</sup> Sobre la anamorfosis en el teatro argentino de finales del siglo XX, ver también Fobbio (2019a).

para reflexionar acerca de los conflictos sociales y políticos profundos que atañen a todos los participantes del convivio teatral, tanto en la coexistencia de lenguas como en las relaciones que se establecen entre las diferentes artes, y de qué manera este análisis puede aportar a una mejor traducción del texto dramático.

## › **Traducir la creación**

*Laura Fobbio*

---

En esta parte, nos dedicamos a exponer algunos avances sobre nuestro subproyecto que plantea un análisis de textos metarreflexivos de Alejandro Tantanian, a los fines de ir reconfigurando una (meta)poética, tomando como ejes las tensiones recurrentes en su dramaturgia: entre teatro y plástica, teatro y cine, teatro y música, teatro y poesía, ficción y realidad, vida y arte, vida y muerte. En dichas tensiones, se destaca el lugar del entre como espacio donde sucede la creación (Tantanian, 2010), así como los procedimientos de (auto)referencialidad y (auto)reflexividad (Tantanian, 2005, 2011a y 2012), que hemos estudiado en anteriores investigaciones<sup>3</sup>.

Aquí nos abocamos, en particular, a las traducciones de la creación que ofrece el director en la clase magistral “Una aproximación a la dramaturgia desde el actor. Sombras suele vestir”, dictada en 2019 en el Centro de Investigación Cinematográfica (Buenos Aires). Vale aclarar que, en nuestro proyecto de investigación, empleamos el término traducción en el sentido expandido que le adjudica Beatriz Trastoy (2017) y que excede la mera transposición lingüística, para dar cuenta de pasajes, intervenciones, reformulaciones, reescrituras. Por su parte, Tantanian prefiere hablar de apropiación (2009b) y vampirismo (2011a), reformulando el “conocer es devorar” nietzscheano y, afirma que dirigir, escribir, actuar, configurar la escenografía, la iluminación, el vestuario, implica “trabajar en encontrar que de mí hay en eso que estoy construyendo”, a partir de lo devorado. En su poética podemos identificar, al menos, dos formas de traducción de la creación -que son traducción de sus experiencias-, que vinculan, indistinguiblemente, pensamiento y praxis. Por un lado, la traducción metarreflexiva dedicada a repensar la idea de creación a partir de conceptualización sobre aquello que vampiriza. En este caso se “apropia”, en la clase magistral, de referencias de diferentes disciplinas (Miguel Ángel, Goya, Velázquez, Celan, Tarkovski, Hugo Mujica, Hamlet de Shakespeare y Máquina Hamlet de Müller, entre otras),

---

<sup>3</sup> Esta investigación continúa, actualiza y reformula algunas conclusiones sobre la configuración de la poética de Alejandro Tantanian, a las cuales arribé en el marco de mi tesis doctoral (Fobbio, 2014) y del postdoctorado (Fobbio, 2017), ambos desarrollados con becas del CONICET.

artistas y producciones que, a su vez, se dedicaron a metarreflexionar sobre el arte, en general, y sobre su arte, en particular. Sin embargo, Tantanian va más allá de las ejemplificaciones recurrentes en relación a dichos artistas, y si retomamos lo antes expuesto por van Muylem sobre traducción y trampantojo, podríamos afirmar que la traducción de la creación propuesta por Tantanian descentra, “extraña lo existente”, para hilvanar diálogos entre pensamientos y producciones metapoéticas, y situarse en los intersticios, en los espacios vacíos, en los entres, atendiendo al lugar desde el cual miramos, concebimos y nombramos, y allí se posiciona para reflexionar:

Leer hoy y siempre con la urgencia, la inconformidad, la ira y la violencia de nuestros tiempos para que esos textos vuelvan a tener el grado de “irresponsabilidad” necesaria que supieron tener a la hora de ser creados. (Tantanian, 2018, p. 4)

Así, en la clase que aquí registramos, Tantanian (2010, p. 6; 2005, p. 190) autorrefiere sus afirmaciones sobre el espacio vacío entre el dedo de Adán y el de Dios, en el fresco de Miguel Ángel, y las actualiza al proponer que ese entre es creación y es lenguaje, en diálogo con la expresión que emplea Paul Celan para referir al lenguaje, como *Die Niemandrose*, que da título a su libro y se traduce, del alemán, como “La rosa de nadie”. En palabras del dramaturgo argentino, Celan define el lenguaje, la palabra, como la rosa de nadie “porque florece, es bello como una rosa, pero no pertenece a nadie”:

... eso que está en el centro, en el hiato entre el dedo de Dios y el dedo de Adán o entre el dedo de Adán y el dedo de Dios -según cómo lo leamos, si somos creyentes en Dios o si somos creyentes en el hombre- es la rosa de nadie, el lenguaje, porque con el lenguaje se crea (...) Uno crea nombrando: no significa solamente poner el nombre de una obra, sino hacer la obra, construirla, edificarla, eso es la creación, y también eso es nombrar eso que está ahí, eso que no tiene nombre, que no tiene representación en un cuadro absolutamente representacional –en el arte figurativo de Miguel Ángel- ahí no hay nada. Volvemos a lo que dije antes respecto de *Ein Sof*: ahí no hay nada, uno puede pensar que sí, es Dios creando, ese grado de nada que se repliega para crear a Adán, o es esa voluntad del propio Adán de repliegarse hacia adentro para crear a un Dios que justifique su existencia”.

De regreso a la relación entre traducción y trampantojo o anamorfosis, traemos a colación la definición de Baltrusaitis, quien entiende la anamorfosis como:

... una dilución, una proyección de formas fuera de sí mismas, conducidas de tal modo que se configuran hacia un punto de vista determinado: una destrucción por un restablecimiento, una evasión que implica un retorno [...] La anamorfosis es un acertijo, un monstruo, un prodigio (1996: 7-8).

Y pensamos la traducción como perspectiva propuesta por Tantanian –según quién mire y nombre a quién, al momento de crear– y como un reconocer esa “forma fuera de sí” que menciona Baltrusaitis que, luego de “quedarme con lo que es proteico para mí” al devorar lo que conozco, lo que experimento, en un proceso creativo escénico, “lo que queda en mi cuerpo, que no expulso, yo devengo eso”, cuando “el

trabajo del actor es una lenta aproximación a poder ser eso que está ahí, que no soy yo, que está fuera de mí y que yo tengo que, en algún momento, ser” (Tantanian, 2019).

Por otra parte, Tantanian traduce su propia experiencia ante otras propuestas artísticas en producciones dramáticas y escénicas, mediante imágenes, escenas, voces, acciones. Por caso, en el proceso genético y en la puesta de *Sagrado bosque de monstruos*<sup>4</sup> confluyen conversaciones de todo el equipo con Hugo Mujica, la escultura de Santa Teresa realizada por Bernini, cómics, el cuarto propio de Virginia Woolf, *Teresa, amor mío*, de Julia Kristeva, *el Libro de la Vida*, de Teresa de Ávila, Sylvia Plath, Emily Dickinson, las hermanas Brontë, Marina Tsvietáieva, Ann Radcliffe, Mary Shelley, *Neptuno*, de Liz Greene, *De lágrimas y de santos*, de Ciorán, los frescos del Giotto en la Basílica de San Francisco de Asís. Para crear, Tantanian se relaciona orgánicamente con la literatura, la música, el cine, el teatro, la plástica, y produce a partir de haber pasado por su cuerpo, luego de fagocitar, de haberse dejado atravesar por la producción artística. Entonces, el cuerpo resulta una “caja de resonancia” “que aporta y moldea la “resonancia” del acontecimiento, haciendo perdurar el efecto más allá de la experiencia (Kent, 2018: 170. Las comillas y cursivas son de la autora). Entendemos el término experiencia desde la definición que aporta el estudio de la poética tantaniana, y que el autor caracteriza como esa vivencia que, ante determinadas obras, “definitivamente te cambia la vida, sos otra persona, -ni mejor ni peor, otra-, y eso se genera sólo por esa decisión que tomó el artista en su obra” (Tantanian, 2019). La experiencia sucede “cuando te conmueve, cuando te mueve algo; es porque [lo creado] te está hablando a vos, no es una proclama, es algo silencioso entre eso y vos”; esas producciones en las que el director reconoce “otra pregnancia”. Esta idea nos interesa particularmente porque en el proyecto de investigación nos abocamos a analizar las imágenes pregnantes recurrentes en las dramaturgias de los últimos cinco años y que hacen que la vivencia de lxs espectadores se vuelva intraducible. Se trata de imágenes que quedan resonando – como dice Kent (2018: 170)–, reverberando en el cuerpo, y que no necesariamente son construidas como tales por lxs artistas, sino que la pregnancia radica en el trasvasamiento orgánico del cuerpo de lxs espectadores en la recepción de dichas imágenes, que, en palabras de Jorge Dubatti (2020), nos “aturden” y “despalabran”, de allí que se alojen en esa zona de la experiencia que comporta lo inefable e inaccesible.

---

<sup>4</sup> Espectáculo estrenado en 2018 en el Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes. La ficha de la obra menciona, en actuación, a Diego Benedetto, Rodolfo de Souza, Ernesto Donegana, Cristián Jensen, Marilú Marini, Juan Gabriel Miño, Iván Moschner, Hugo Mujica, Matías Pisera Fuster, Camilo Polotto y Eugenio Schcolnicov; en producción, a Santiago Carranza y Ana Riveros; en asistencia de dirección, a Gladys Escudero; en video, a Maxi Vecco; en coreografía, a Diana Szeinblum; en música y diseño sonoro, a Nicolás Varchausky; en canciones interpretadas, a Julieta Venegas; en iluminación, a Miguel Morales y Oria Puppo; en escenografía y vestuario, a Oria Puppo; en concepto, a Oria Puppo y Alejandro Tantanian; en texto, a Inés Garland y Santiago Loza; y en dirección, a Alejandro Tantanian.

En el estudio de la dramaturgia tantaniana, definimos la experiencia desde la puesta en diálogo del síndrome de Stendhal –fenómeno que convoca el éxtasis ante el arte y que destacamos como procedimiento de esta dramaturgia (el dramaturgo lo aborda en sus obras *Los mansos* y *Tyse*)– y de la transverberación –fenómeno que marcó la vida de santa Teresa de Ávila, figura en torno a la cual se monta *Sagrado bosque de monstruos*–, y en particular desde el término no místico de la transverberación, la transfixión. Este modo de nombrar la experiencia pregnante que (nos) atraviesa, podría pensarse para analizar el teatro de Tantanian así como otras dramaturgias actuales, transficcionales (Fobbio, 2019b), en tanto trasvasan las fronteras de las disciplinas, plantean un más allá del teatro a partir de poéticas interartísticas, promueven interrogantes respecto de algunas concepciones sobre/del teatro actual y proponen traducciones que descentran perspectivas instaladas, cuestionan, deforman, abisman. Dramaturgias que convidan a generar, a su vez, otras experiencias que denuncien, repongan los olvidos, traduzcan extrañando, dado que “Si no propiciamos la violencia sobre los cuerpos textuales mansamente aceptados por el sistema no seremos sino legales euménides en el común espacio del sentido común” (Tantanian, 2018: 4).

## Bibliografía

- Baltrusaitis, J. (1996a). *Les perspectives dépravées*, Tome 2. París, Flammarion.
- Campos, A. (2015). "Intraducibles traducciones de traducir". En *Revista El Trujamán, revista diaria de traducción*, septiembre de 2015. Centro Virtual Cervantes. En línea: [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre\\_15/15092015.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_15/15092015.htm) (consulta: 28-05-2020)
- Dubatti, J. (2020). Seminario: El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico, primera sesión. México, Cátedra Ingmar Bergman, XXVII FITU.
- Fobbio, L. (2014). "Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX". Investigación con Becas Internas de Posgrado Tipo I y Tipo II del CONICET. Tesis doctoral. Córdoba, FFyH, UNC.
- (2016). "Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers", Europa: identidad, migración y exilio. En *Revista Espéculo*, núm. 56, pp. 118-132. Universidad Complutense de Madrid.
- (2017). "El paisaje del entre en la dramaturgia de Alejandro Tantanian", Posdoctorado con beca del CONICET, junio 2014-enero 2017. Córdoba, CIFYH, UNC.
- (2019a). "La puesta en espacio del relato: *Gólgota picnic* de Rodrigo García, lo monologal y la escena como vanitas del capitalismo". En *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, núm. 9, septiembre, pp. 38-69. Buenos Aires, UNICEN. En línea: <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura> (consultado: 25-05-2020).
- (2019b). "Alejandro Tantanian y lo (meta)poético en *Sagrado bosque de monstruos*". En *Actas XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, AINCRIT ediciones.
- Kent, D. (2018). "El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral". En Dubatti, J. (coord. y ed.) *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Lima, Perú: ENSAD.
- Lanoye, T. (2017). *Gaz/Gas*. En *Monólogos | Páginas | Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*, trad. Micaela van Muylem. Córdoba, Papeles Teatrales, FfyH, UNC.
- Lauwers, J. (2013). *Sad Face | Happy Face*, trad. Micaela van Muylem. Córdoba, Papeles Teatrales, FfyH, UNC.
- Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba, Comunicarte.
- Ostermaier, A. (2017). *Erreger/Agente*. En *Monólogos | Páginas | Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*, trad. Micaela van Muylem. Córdoba, Papeles Teatrales, FfyH, UNC.
- Saenz, M. (2013). *Dieciocho conferencias nada magistrales y dos discursos circunstanciales*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Sakai, N. (1997). *Translation and Subjectivity*. Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press.
- Suchet, M. (2014). *L'Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. París, Garnier.
- Tantanian, A. (2005). *Foollyk: Teatro I*. Buenos Aires, Colihue.
- (2009). "Del cuerpo literario al cuerpo dramático", conferencia en XV Congreso Nacional de Literatura Argentina. Córdoba, UNC. Mimeo.
- (2010). Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas. Entrevista realizada por Fobbio, L.. En *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, núm. 11, julio, Buenos Aires, UBA. En línea: <http://www.telondefondo.org/numerosanteriores/numero11/articulo/254/alejandro-tantanian-y-el-nombre-de->



[las-cosas.html](#). (consultado: 10-03-2020)

—(2011). “Mi Tsvietáieva”, conferencia, en Semana Tsvietáieva en la Biblioteca Nacional, 17 de noviembre. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

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

—(2018). “La violación de un clásico”. Mimeo facilitado por el autor.

—(2019). “Una aproximación a la dramaturgia desde el actor. Sombras suele vestir”, clase magistral dictada el 8 de mayo de 2019. Buenos Aires, Centro de Investigación Cinematográfica.

Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires, Libretto.