

# *Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI.*

## *Primeros apuntes*

*FOBBIO, Laura / Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba- Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)- laurafobbio@unc.edu.ar*

*BRIGNONE, Germán / Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba- Instituto de Artes del Espectáculo (UBA)- brignonegerman@hotmail.comr*

*VAN MUYLEM, Micaela / Facultad de Lenguas (UNC) - Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) micaela.van@unc.edu.ar*

---

*Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: traducción - autorreferencialidad - dramaturgias de Córdoba - siglo XXI*

### » **Resumen**

Este trabajo presenta el proyecto de investigación “Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI”, covinculado al Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), con radicación en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba), avalado y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Tecnología (UNC). Dicho proyecto propone estudiar lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba de los últimos cinco años, atendiendo a singularidades y diversidades de las poéticas escénicas, y reconociendo, en lo autorreferencial, la interacción entre lo individual y lo colectivo. Nuestra exposición aborda algunos antecedentes y recorridos, interrogantes iniciales, hipótesis, objetivos y conceptualizaciones que funcionan como primeras herramientas teóricas y metodológicas.

### » **Presentación de la investigación**

Nuestra ponencia presenta los primeros apuntes del proyecto de investigación “Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI”, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba) y covinculado al Instituto

de Artes del Espectáculo (UBA).<sup>1</sup> En octubre de 2020 se comunicaron los resultados de la convocatoria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (UNC) a la que nos presentamos en 2019, obteniendo el proyecto aval y subsidio, y a partir de allí empezamos a trabajar como equipo en relación al objeto de estudio, aunque cada integrante ya venía desarrollando indagaciones afines. Por caso, partimos de los resultados de investigaciones sobre el teatro de Córdoba de los 70, donde se produjeron obras documentales (Musitano, 2017a, 2017b; Fobbio y Patrignoni, 2011), para analizar continuidades y reformulaciones en la escena actual. Además recuperamos, en el diseño teórico y metodológico, las relaciones entre teatro, relato, retrato y vida (Fobbio, 2016; *et al*, 2018) y la liminalidad entre arte y vida en relación a los conceptos de biodrama y autoficción (Fobbio y Brignone, 2018) y teatro histórico en tensión con el concepto de “verdad” (Brignone, 2019). Asimismo, la traducción fue uno de los conceptos relevantes en el proyecto “Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgas del siglo XXI” (Fobbio y van Muylem, 2021), y en las investigaciones sobre escrituras escénicas, puesta en página y biodrama realizadas en el marco de la tarea editorial de Brignone, Fobbio y van Muylem en la Colección Papeles Teatrales.

Dado que la investigación se encuentra en sus primeras instancias, nuestra participación en las V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo da cuenta de lo propuesto en el proyecto, es decir, primeras búsquedas, lecturas, hipótesis en torno a la traducción y lo autorreferencial, guiadas por los interrogantes: ¿cuáles son las tensiones entre teatralidad/ficción y verdad/realidad que proponen las dramaturgas de Córdoba?, ¿a qué vidas y poéticas eligen hacer referencia?, ¿mediante qué procedimientos y decisiones se traduce la autorreferencialidad y sus modalidades? Para responderlos, planteamos las siguientes hipótesis:

- En las dramaturgas de Córdoba del siglo XXI se proponen traducciones de lo autorreferencial que reformularían concepciones sobre biodrama y autoficción.
- En dichas traducciones se actualizarían, por un lado, las tensiones entre arte y vida, ficción y realidad, planteadas por las vanguardias históricas, en el marco de propuestas de post-vanguardia que se apropiaron de la puesta en diálogo de diferentes disciplinas y lenguajes; y por otro lado, se refuncionalizarían las propuestas estéticas, ideológicas y políticas del teatro documental de Córdoba de los 70.
- Y, por último, la indistinción entre arte y vida se correspondería con una “inespecificidad del arte” (Garramuño, 2015) que caracteriza a los espectáculos actuales.

---

<sup>1</sup> Proyecto de Investigación Formar (SECyT, UNC, Res. 233-20 y 273-20), período de ejecución: 01/01/20-31/12/22.

Nos interesa abordar dramaturgias que componen la escena de Córdoba desde 2015 hasta la actualidad, a partir de propuestas de grupos, directores/as, actores y actrices, intérpretes,<sup>2</sup> diseñadores y coreógrafos aún no abordadas, y teniendo especialmente en cuenta concepciones y reflexiones de los propios hacedores. Referimos a dramaturgias, en plural, entendiendo, por un lado, que el concepto de dramaturgia define la complejidad de cada (meta)poética escénica en las distintas instancias de tránsito del proceso de producción (Danan, 2012), es decir, textos dramáticos, entrenamientos, ensayos, diseños técnicos, puestas en escena, registros, entre otras. Por otro lado, reconocemos que la dramaturgia de cada creador es singular, por lo que, al estudiar a diferentes artistas y/o grupos, estamos considerando distintas dramaturgias, en este caso, de Córdoba. Asimismo, en las condiciones de producción escénica de esa territorialidad, los artistas ocupan diferentes roles que se entrecruzan (Dubatti, 2014: 79 y ss.), son investigadores/as, docentes, gestores/as culturales, productores/as, espectadores/as, entre otros, en el marco de creaciones grupales o colectivas, donde se ocupan de diversas dramaturgias –de actuación, dirección, escenografía, coreografía, iluminación, vestuario, maquillaje–, que tendremos en cuenta al momento de configurar lo autorreferencial<sup>3</sup>. Atendiendo a esas condiciones de producción, nos interesa destacar la conformación pluri/trans/codisciplinar de nuestro equipo de investigación, integrado por docentes-investigadores y artistas-investigadores con líneas de trabajo en diferentes disciplinas y lenguajes (teatro, danza, plástica, poesía, clown, performance) y en diversos espacios de la composición escénica (actuación, coreografía, dirección, diseño, escritura, traducción), integrado por: Laura Fobbio (directora), Germán Brignone (codirector), Mario Alberto Palasi (consultor académico), Micaela van Muylem (investigadora invitada en el marco de la vinculación con el IAE, UBA), y los integrantes en formación: Jesica Castagnino, Mariano Cervantes, Elina Martinelli, María Lucía Munizaga y Florencia Stalldecker. En este equipo, las propuestas particulares y diversas dialogan con intereses comunes, indistinguendo teoría y práctica en producciones académicas y procesos creativos que se realizan en el marco de esta investigación, aportando a los recorridos individuales y de grupo, así como a la comprensión de las artes escénicas en Córdoba. Tales recorridos parten de objetivos que consideran construir un diseño teórico-metodológico abierto y pluri/inter/trans/codisciplinar que resulte funcional para analizar las traducciones de lo autorreferencial en las distintas instancias dramáticas en obras de Córdoba. Identificar en el corpus de estudio procedimientos de las vanguardias históricas –considerando la liminalidad entre las artes y lenguajes–, para interpretar su reformulación post-vanguardista. Asimismo,

---

<sup>2</sup> El término intérprete permite nombrar a quienes, sin ser actores o actrices de formación, participan en obras presentando su vida.

<sup>3</sup> En tanto no hay concepciones de teatro ni bases epistemológicas universales que permitan estudiar todas las poéticas, en nuestra investigación tenemos en cuenta: por un lado, la subjetividad de cada artista en relación a su territorialidad (Dubatti, 2014: 50), en un estudio que considera la micropoética en diálogo con las otras clases que reconoce la Poética Comparada: macropoéticas, archipoéticas, poéticas incluidas en las micropoéticas (Dubatti, 2011: 240 y ss.); y por otro, la entidad convivial, territorial y localizada del teatro, para el estudio de los fenómenos escénicos en su relación y contraste con otros fenómenos territoriales y supra-territoriales, como las vanguardias históricas (Dubatti, 2008 y 2017).

buscamos reconocer y registrar huellas de autorreferencialidad en las producciones escénicas, así como continuidades y transformaciones respecto de poéticas del teatro de Córdoba de los 70.

### › ***Autorreferencialidad expandida (Laura Fobbio)***

Para analizar las dramaturgias de Córdoba actuales, retomamos los estudios que reconocen la recurrencia de lo autorreferencial ya en el teatro de finales del siglo XX y comienzos del XXI (García Barrientos, 2017; Lehman, 2013; Pavis, 2016; Trastoy, 2017; entre otros) y observamos, situados en nuestro objeto de estudio, una reformulación de los mecanismos teatrales y plásticos autorreferenciales de comienzos de la modernidad. En esta modernidad tardía (Musitano, 2011), los artistas de la escena se apropian de procedimientos modernos como la puesta en abismo, la configuración escénica del retrato y el monólogo que deviene en interacción monológica transtextual y transcorporal –en tanto convoca, atraviesa e imbrica multiplicidad de textualidades, discursos y corporalidades.<sup>4</sup> Partimos de la concepción de lo referencial como esa composición que, según la etimología, “relata”, “trae a colación”, “retrata” (Corominas, 1983),<sup>5</sup> tensiona ficción y realidad, artistas/sujetos sociales y figuras/personajes,<sup>6</sup> para actualizar la ausencia en el aquí y ahora de la escena, a partir de una revisión metaficcional, autorreflexiva que puede pensarse como individual o grupal, pero que interpela lo colectivo y vincula escena, relato y retrato (Fobbio, 2020b). En ese sentido, entendemos que lo autorreferencial funciona, en palabras de Beatriz Trastoy (2017:183), como estrategia política y pensamiento social: “una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno, un intento de comprendernos y de comprender a los otros”.

Ante las múltiples traducciones de lo autorreferencial que registramos y el trasvasamiento que advertimos en la apropiación de dicho procedimiento, arriesgamos que estamos ante lo que podríamos denominar *autorreferencialidad expandida*, es decir, un territorio en el que es complejo determinar qué quedaría fuera del alcance de lo autorreferencial, hoy. Hacemos un paréntesis para mencionar que nuestro tema de investigación está sensiblemente atravesado por el contexto pandémico, aun cuando estudiamos producciones anteriores a 2020, nuestras traducciones investigativas de lo autorreferencial citan una mirada ligada a lo *pan-referencial* (Fobbio, 2020a), este panorama que, desde el año pasado sentó un

---

<sup>4</sup> Lo monologal, como concepto, permite caracterizar la actualización del monólogo convencional en dramaturgias de finales del siglo XX y del XXI, y definir situaciones en las que el personaje o figura monologa con otros, en contrapunto o a coro, o reproduce interacciones del pasado y las actualiza, es decir, las retrata, mediante sus acciones y su voz (Fobbio, 2016).

<sup>5</sup> Según el *Diccionario* de Joan Corominas, “referir” es “relatar”, “hacer referencia”, “volver a llevar”; de allí deriva “relación”, entendida como “lo que hace referencia” (1983: 498); y “retrato” aparece caracterizado en el término “retraer”, que significa “contar, referir”: traer es “tirar de algo”, y retraer, “echar hacia atrás” (1983: 576); también, y en sentido próximo, “retratar” es “retocar, revisar, rectificar” (1983: 577).

<sup>6</sup> Hablamos de figura, atendiendo a la fragmentación identitaria del personaje (Ryngaert, 2013: 167-172) que se corresponde con la fractura de la identidad del sujeto en la modernidad tardía (Hall, 1992: 3).

precedente en nuestras vidas y funciona como referente común para interpelarnos sobre la redefinición de la corporalidad en la reconfiguración del tiempo, del espacio, el uso de las tecnologías, ante crueles situaciones de exclusión, inequidad, soledad y desolación, violencias, muerte.

En el estudio que realizamos hasta el momento, podríamos identificar, al menos, cuatro modalidades de lo autorreferencial que se vuelven liminales en algunos proyectos creativos, y que se redefinen en el actual contexto pan-referencial:

- Autoficción de una historia íntima, individual, diseñada y sostenida por quien/es está/n en escena; historia que, como “verdad fáctica” (Tossi, 2015), puede ‘coincidir’ o remitir a las vidas de los intérpretes-sujetxs sociales (en propuestas como las de Vivi Tellas y Lola Arias), y/o citar otra/s vida/s – conocida/s o anónima/s–, y convocar además, para dicha composición escénica, una “verdad poética” (Tossi, 2015: 92).

- En algunos casos, integrando la modalidad anterior, lo autorreferencial puede promover la revisión de la memoria para dar paso a la historia de un colectivo, de una comunidad de/en un contexto, incorporando recursos del teatro histórico y/o del teatro documental, con fuerte impronta en el teatro de Córdoba con referentes como los grupos LTL y la Chispa (Musitano, 2017a, 2017b; Fobbio y Patrignoni, 2011). De allí que nos preguntemos si las producciones que componen nuestro corpus de estudio refuncionalizan las propuestas de ese teatro documental de Córdoba de las décadas del 60 y 70. Buscamos promover así un estudio comparativo, a los fines de identificar convergencias y divergencias de las poéticas actuales entre sí, y con poéticas precedentes.

- Como tercera modalidad, reconocemos la remisión metarreferencial: por un lado, la referencia de/les artistas a sus cuerpos como documentos vivos (Tossi, 2015: 104), autoperformers que funcionan como espectadores de sí (Pavis, 2016: 48), además de convocar las miradas de los espectadores que participan del convivio. Por otro lado, lo metarreferencial puede advertirse en la revisión de la producción que están componiendo y que se traduce mediante el artificio –metaficción, escena dentro de la escena. Y, finalmente, la traducción de lo auto-meta-referencial está presente en la remisión que hacen los artistas a otras de sus producciones, mediante la inclusión de procedimientos y decisiones que componen sus poéticas dramáticas (decisiones respecto de la escenografía, la iluminación, el guión, vestuario, acciones, entre otras), y que identificamos en un estudio comparado de distintos procesos creativos.

- Y una cuarta modalidad que puede presentar componentes de las anteriores, es aquella en la que los espectadores devienen autoperformers de la referencialidad: sus cuerpos como traductores, interviniendo espacio y tiempo, siendo guionados mediante relatos trazados, en experiencias que aparecen denominadas como audio-guías, audio-tours, recorridos performáticos, radioteatro, etcétera. Esta modalidad cuenta con trayectoria en Argentina: *Ciudades Paralelas*, proyecto curado por Lola Arias y Stefan Kaegi (2011), algunas propuestas de *Proyecto.Zip* con coordinación general a cargo de Alejandro

Tantanian, estrenado en la edición 2021 del FIBA, y en Córdoba, se destacan las producciones del grupo BiNeural-MonoKultur a cargo de Ariel Dávila y Christina Ruf que, desde 2004, investigan sobre la “difusa frontera que hay entre realidad y ficción”, según se presentan en su sitio de internet oficial, y proponen a los espectadores devenir performers y espectadores de otros espectadores que no participan de la puesta. BiNeural-MonoKultur también participó de la última edición del FIBA con *De eso te tenía que hablar*.

En todos los casos, lo autorreferencial comporta autodefiniciones –personales, estéticas, poéticas, políticas, ideológicas– que se construyen a partir de interacciones entre quienes componen el proceso creativo, los espectadores y la comunidad de la que forman parte. De allí que nos preguntemos por los posibles efectos de sentido (o “modos ver”, en palabras de Jonh Berger, 2016) buscados por los artistas cuando proponen tematizar, visibilizar y/o reflexionar sobre lo autorreferencial en escena, considerando, con Patrice Pavis (2016: 46) que:

La ficción, concebida a un mismo tiempo como narración y como hipótesis sobre lo real, es una manera de enfrentar las identidades fijas y esencialistas, las posiciones tajantes y contradictorias. Nuestras identidades están en realidad constituidas por microrrelatos, por historias que uno se cuenta a sí mismo.

### › ***Traducción: ritmo y escucha (Micaela van Muylem)***

A partir de la praxis de la traducción de las obras que conforman nuestro corpus (obras dramáticas y teatrales contemporáneas escritas en alemán y neerlandés, a menudo de un carácter fragmentario, poético, muy experimental, extrañador, que se aleja o al menos tensiona la escritura dramática tradicional) nos interesa articular lo autorreferencial en relación con, por un lado, la traducción puesta en escena o en papel, como puesta en abismo del proceso creativo y de la relación con los otros, y, por otra parte, la traducción y resignificación de obras escritas en otros espacios en puestas en escena en Latinoamérica para pensarse desde esta traducción como apropiación. Nos centraremos aquí en la búsqueda de herramientas de traducción específicas para este tipo de textos, para los que se nos hizo necesario incorporar modos de leer y traducir otros géneros, específicamente, de la poesía, por caso, la propuesta de Delfina Muschietti (2013) para la traducción de dicho género. La investigadora y traductora, rescata del texto fuente el denominado “mapa a rítmico del poema” en el que “el ritmo mueve el sentido unívoco del diccionario para cada una de las palabras del poema: lo muta, lo dinamiza, lo transforma; y las palabras se conectan entre sí en relaciones de condensación y matización marcadas por dicho ritmo”, por lo que el traductor “se mueve entre las posiciones de lector-crítico y hacedor de forma, siempre en actitud de *escucha flotante*, para disponer él también su oído a la escucha atenta de lo que el ritmo del poema original le dicta, dejando de lado prejuicios y preconceptos que pudieran velarle la extrañeza que desde su

partitura” (43). Nos interesa rescatar este concepto de “escucha flotante” por su productividad por un lado, porque atiende a la escucha del texto y porque, en consonancia con ello, Hans-Thies Lehmann (2008) observa que en el teatro posdramático le espectadrx recibe tanta información en una puesta en escena “que les es imposible procesar todo”, solo percibe el todo en partes, lo cual da cuenta del recorte que implica toda percepción. Sostiene asimismo que a menudo se registra lo secundario e insignificante, y le espectadrx no necesita comprender de inmediato, sino que se le exige que perciba todo con una “atención flotante”(Lehmann, 2008:148-149), como Freud propone la escucha en el psicoanálisis, “sin otorgar una importancia particular a nada de lo que oímos y (...) prestando a todo la misma atención flotante” (2008: 149):

Este procedimiento se diferencia del mero caos en el sentido que el espectador tiene aquí la posibilidad de procesar la simultaneidad realizando una selección y formando estructuras. Al mismo tiempo, se conserva una estética de la negación de sentido, porque la estructuración sólo es posible vinculando subestructuras o microestructuras individuales seleccionadas y nunca abarca la totalidad. Lo decisivo es que la carencia de totalidad no se entiende como déficit sino como posibilidad liberadora de la continuidad de la escritura, fantasía y recombinación, que se resiste a la “furia de la comprensión,” diría Jochen Hörisch (Lehmann, 2008: 151, trad. nuestra).

Asimismo nos interesa articular esta concepción de la escucha flotante para la traducción y el abordaje del texto con la definición de Trastoy de traducción en diálogo con lo autorreferencial. Coincidimos con Trastoy en que el concepto de traducción va más allá de la transposición lingüística, para pensar operaciones dramáticas vinculadas a “Trasponer, adaptar, parafrasear, comentar, parodiar, recodificar, remitir, reescribir, trasladar, transformar, apropiar, citar, mediar, vulgarizar, traicionar, teorizar, interpretar, explicar” (Trastoy, 2012: 245-256). La traducción como procedimiento permite entonces denominar el tránsito de la teatralidad de la vida a la escena, y viceversa, y reconocer y registrar las tensiones de la obra consigo misma, y entre ficción y realidad, teatro y otras artes, cuando se problematiza “también lo vinculado a la vida y a la muerte atravesados por la mirada artística: el tiempo, los cuerpos ausentes y presentes, la memoria, las representaciones, las reconstrucciones, lo público y lo privado, lo social y lo individual, la subjetividad radicalizada en lo autobiográfico” (2017: 209-210).

Nos apropiamos asimismo de los postulados de Florencia Garramuño (2015) sobre la “inespecificidad del arte”, para pensar posibles traducciones de lo autorreferencial vinculadas a la confluencia de lenguajes y disciplinas en las producciones escénicas actuales. La autora advierte en la estética contemporánea, prácticas que propician “modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía” (2015: 23) y “pertinencia”, agrega (2015: 37), para pensar ese “potencial crítico y político” del arte (2015: 37). En cuanto a la relación entre teatro y poesía, analizaremos la puesta

en página (Fobbio, Musitano y van Muylem, en van Muylem, 2016), en tanto composición gráfica al modo de las escrituras visuales vanguardistas, cuando se vinculan palabras, imágenes, espacios, diseño, para ensayar, sugerir, desde el montaje gráfico en la página, posibles puestas teatrales, dancísticas.

### › ***La autoficción: el último paso de lo autorreferencial (Germán Brignone)***

Una mirada global de la teoría presentada, así como el conocimiento de las micropoéticas trabajadas, revelan una serie de problemáticas ineludibles. De todas ellas, quizás la más radical sea la planteada “imposibilidad” de lo “auto” y de lo “real” en el teatro. Según J. L. García Barrientos (2017: 210) el teatro es un espectáculo “impermeable a la primera persona por su carácter de representación in-mediate”, es decir, porque sucede frente a un espectador en un momento preciso y mediante un pacto o convivio que excluye (al menos en ese momento, el único verdaderamente importante) lo autorial, o bien lo transforma en ficción; es “absorbido” por ese universo ficcional propio del mismo pacto. En ese sentido, todo drama es también “irreductible a la mera realidad”:

Porque el teatro es siempre ficción; aunque no sólo ficción. El desdoblamiento realidad/ ficción es en él constitutivo. El teatro y su doble. No hay teatro sin realidad, pero tampoco hay teatro con sólo realidad. Al subir a un escenario cualquier realidad real se dobla en otra ficticia” (García Barrientos, 2017, p. 210).

Quizás el verdadero problema se centra en la búsqueda de un nuevo tipo de pacto o convención a partir de los cruces con lo performático, que produciría una “ruptura con el principio rector del pacto escénico” (de la Torre Espinosa, 2014: 57), la denegación teatral en su concepción tradicional tal y como enunció Anne Ubersfeld, es decir el

Funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena. ( Ubersfeld, 2002: 32).

En este sentido, la polémica sobre los espectáculos “más o menos performáticos” o “más o menos ficcionales” puede girar en torno a dos ejes: en primer lugar, sobre cuál sería el “límite” de la intervención de lo real sobre la ficción, cuestión imposible de medir; en segundo lugar, y no menos problemático, si la ruptura del pacto dramático, único sostén verdadero del teatro, y su “cambio” por otro tipo de pacto, puede ser concebido como teatro y, más aún, si -dentro de un espacio y un tiempo convenidos como dramáticos- puede ser posible.

Esta aporía podría resolverse (al menos, inicialmente) con el concepto de la autoficción que, sobre todo en el teatro, aparece como la última “vuelta de tuerca” de lo autorreferencial. Una de las características principales de la autoficción literaria, patria de la autoficción dramática, consiste en ser precisamente una especie de deconstrucción de la autobiografía, con el fin de desacreditarla, de exhibir su imposibilidad. En el teatro, la idea de autoficción es una resolución posible ante el obstáculo insalvable que representa la imposibilidad de una autobiografía teatral. Podemos definir a la autoficción dramática como una representación escénica con una narración homodiegética donde se da la coincidencia en la misma persona del dramaturgo, el autor del texto, y el personaje, en la que lo narrado se ubica “en una posición ambigua entre el pacto de ficción y el pacto autobiográfico” (de la Torre Espinosa, 2014: 57). Se trata de un posicionamiento híbrido entre estas categorías que introduce al espectador en un estado de incertidumbre, al no poder distinguir si lo observado tiene referencialidad en el mundo real o bien si ha sido creado para su representación escénica. De este modo, mientras que la ficción realiza un pacto con la “mentira”, con lo “irreal”, la autoficción redobla la apuesta, en cuanto a construcción de una realidad, y hace (también) un pacto con la verdad, es decir, con la ficción inmanente a toda construcción de la realidad, y la expone como tal. A la ficción dentro de la ficción se le añade, de este modo, el reflejo especular de la “ficción fuera de la ficción”, que revela a la verdad o la “realidad” como una construcción, como una máscara hecha de lenguaje.

### > ***Palabras finales***

La importancia del presente proyecto radica, por un lado, en el estudio de la recurrente autorreferencialidad, atendiendo a las modalidades que presenta en poéticas individuales y/o grupales en dramaturgias de Córdoba del siglo XXI. Por otro lado, estimamos que se brindarán herramientas teóricas y metodológicas para comprender otras propuestas dramáticas actuales en su multiplicidad, y focalizadas en las relaciones liminales entre arte y realidad, teatro y verdad, escena y vida, obra y espectador como productor, entre otras.

## Bibliografía

- Blanco, S. 2018. "La autoficción una ingeniería del yo", en Teatro Nacional de Catalunya. Recuperado de: [https://www.tnc.cat/uploads/20181005/Autoficcio\\_An\\_de\\_Sergio\\_Blanco.pdf](https://www.tnc.cat/uploads/20181005/Autoficcio_An_de_Sergio_Blanco.pdf)
- Berger, John. (2016). Modos de ver. Barcelona-México, Ed. Gustavo Gilli.
- Brignone, G. (2019). "El pasado como un gesto al acecho". En Villegas, J. Incompleto II. Córdoba, Del Fogón. Corominas, J. (1983). Diccionario Crítico y Etimológico Castellano e Hispánico. Madrid, Gredos.
- Danan, J. (2012). Qué es la dramaturgia y otros ensayos. México, Paso de Gato.
- de la Torre Espinosa, Mario. (2014) "Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell", en Revista Telón de Fondo n°20, Bs As., Diciembre de 2014.
- Dubatti, J. (2008). Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires, Atuel.
- (2011). Introducción a los Estudios Teatrales. México, Libros de Godot.
- (2014). Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos. Buenos Aires, Atuel.
- (2017). "Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura", en Revista Artescena, n. 3. Chile. En: [http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2017/06/Artescena\\_N%C2%B03\\_-Arti%CC%81culos\\_-Dubatti\\_-Vanguardia-y-postvanguardia-1-1.pdf](http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2017/06/Artescena_N%C2%B03_-Arti%CC%81culos_-Dubatti_-Vanguardia-y-postvanguardia-1-1.pdf) (consulta: 15-02-21)
- Fobbio, L. (Dir.). et al. (2018). Informe proyecto de investigación "Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales", CIFYH-SECYT. Córdoba, FFyH, UNC.
- (2016). "Monologar desde el entre", en van Muylem (comp.) Paisajes dramáticos. Córdoba, Papeles Teatrales, FFyH, UNC.
- (2020a). El teatro en el contexto del aislamiento social, 24 de abril de 2020. AINCRIT y Red Latinoamericana de Centros de Documentación de Artes Escénicas. En: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=BgTpkK5Xv9w>
- (2020b). "Interacciones entre arte y vida en dramaturgias de Córdoba del siglo XXI: autorreflexividad y transformación", en Confabulaciones.Revista de Literatura Argentina, año 2, N° 4, julio-diciembre 2020.
- y S. Patrignoni. (2011). En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica. Córdoba, Recovecos.
- y G. Brignone. (2018). Programa Seminario Dramaturgias argentinas del siglo XX, Esc. de Letras, FFyH, UNC:
- y M. van Muylem. (2021). Informe proyecto de investigación "Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI". Córdoba, CIFYH, UNC:
- García Barrientos, J.L. (2017). Drama y narración. Teatro clásico y actual en español. Madrid, Ed. Complutense
- Garramuño, F. (2015). Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte. Buenos Aires, FCE.
- Hall, S. (1992). "The Question of Cultural Identity". En Stuart, H., Held, D. & McGrew, T. (eds.), Modernity and Its Futures (pp. 273-316). Cambridge, Polity Press.
- Lehmann, H.-T. (2008). Posdramatisches Theater. Frankfurt, Verlag der Autoren.
- Lehmann, H-T. (2013). Teatro Posdramático. Trad. Diana González. México, Paso de Gato.

- Muschietti, D. (2013). Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua. Buenos Aires, Bajo la luna.
- Musitano, A (dir.). (2017a). El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y Universidad, Córdoba. Córdoba-Buenos Aires: FFyH, UNC/ IAE, UBA.
- (dir.). (2017b). Teatro, política y Universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975. Córdoba-Buenos Aires: FFyH, UNC/ IAE, UBA.
- Pavis, P. (2016). Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo. México, Paso de Gato.
- Ryngaert, J-P. (2013). "Personaje (crisis del)". En Sarrazac, J-P. (dir.), Léxico del drama moderno y contemporáneo (pp. 167-172). México, Paso de Gato.
- Tossi, M. (2015). "Docudrama y autoficción en el teatro argentino de posdictadura". En Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, Vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 91-108. Universidad de Alcalá. En línea:[http://www.pasavento.com/05\\_07\\_tossi\\_abstract.html](http://www.pasavento.com/05_07_tossi_abstract.html) (consulta: 10-03-21).
- Trastoy, B. (2017). La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad. Buenos Aires, Libretto.
- (2012). "Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática", en Revista Brasileira de Estudos da presença, n. 1. Porto Alegre. Recuperado de: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25484/18223> (consulta: 23-01-21)
- Van Muylem, M (comp.). (2016). Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado. Córdoba, PAPELES TEATRALES/ Ed. FFyH, UNC.
- Ubersfeld, A. (2002). Diccionario de términos claves del análisis teatral. Bs. As., Galerna.