

Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI: primeras indagaciones

FOBBIO, Laura / IAE UBA, CIFFyH y CEPIA UNC, AINCRIT- laura.fobbio@gmail.com

VAN MUYLEM, Micaela / IAE UBA, FL y CIFFYH UNC- micalavm@gmail.com

MUSITANO, Adriana / IAE UBA, CIFFyH UNC, AINCRIT- adrianamusitano@gmail.com

FRONTONI, Luciana/ IAE UBA, CIFFyH UNC- lucianafrontoni@gmail.com

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

» *Palabras claves: dramaturgias contemporáneas, poesía, plástica, traducción*

» **Resumen**

Nuestro trabajo presenta los lineamientos principales y primeras indagaciones del proyecto corradicado en el IAE (UBA) y en el Centro de Investigaciones (FFyH, UNC), sobre las relaciones liminales entre teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias argentinas, alemanas y belgas de los últimos cinco años. En las líneas investigativas de cada integrante, este proyecto pretende profundizar en el estudio de las dramaturgias actuales, a partir de las siguientes hipótesis: mediante la inclusión de procedimientos de la plástica y de la escritura de las vanguardias históricas, en las dramaturgias se actualizaría la tensión arte y vida. Por otro lado, las prácticas escénicas de postvanguardia reformularían procedimientos de lo autoficcional y del retrato pictórico, generando imágenes pregnantes que contrarrestarían la ausencia, la pérdida y la fugacidad del hecho teatral. Y como tercera hipótesis, pensamos que en la coexistencia de diferentes lenguajes o disciplinas se construye teatralmente un discurso nuevo, único, que propicia modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía, en búsqueda de una posibilidad de convivencia desde lo inesencial.

» **La traducción en el teatro argentino**

Apropiación y autorreferencialidad en Querido Ibsen: soy Nora, de Griselda Gambaro (Luciana Frontoni)

Enmarco mi participación en el proyecto desde una de las aristas de mi trabajo final de licenciatura en curso: identificar la actualización del teatro realista de *Una casa de muñecas* de Ibsen, en *Querido Ibsen:*

soy Nora, de Griselda Gambaro, y reconocer los procedimientos mediante los cuales se da tal apropiación. Además, intentaré caracterizar la autorreferencialidad y configurar la micropoética de la obra de Gambaro, a partir de las conceptualizaciones que ofrece en sus textos metapoéticos. El concepto de apropiación es desarrollado por Gambaro:

(...) mis obras responden a nuestro mestizaje cultural, a esa mezcla de culturas que produjo la colonización e inmigración europeas después del casi total arrasamiento de las culturas indígenas. Mezcla que se sedimentó a lo largo del tiempo generando un producto autónomo, un teatro autónomo (2014: 116).

Por lo tanto, la apropiación, según Gambaro, es nuestro derecho y es, finalmente, nuestra riqueza. “Somos depredadores, somos caníbales, somos autores del tercer mundo” (2014: 117). A partir de este concepto, la dramaturga establece el funcionamiento de su poética: no existe historia ajena, corriente estética que ella rechace, que la prohíba, es decir, que la censure o no le permita reescribir desde allí.

Para abordar en profundidad dicha noción, indagaré en sus conceptualizaciones acerca del teatro, en general, y de su creación, en particular, para configurar su micropoética. Además de las entrevistas, trabajaré con textos metarreflexivos en los cuales la dramaturga expone sus ideas sobre la apropiación y la reescritura, sobre la creación y la originalidad de la obra, sobre su propia escritura y sobre el teatro.

Ahora bien, ¿qué características tiene el realismo autorreferencial que propone Gambaro en *Querido Ibsen: soy Nora?* ¿Cómo funcionan la apropiación, la metateatralidad y la autorreflexividad (como recursos de la autorreferencialidad)? Parto de las hipótesis de que, a partir de la apropiación de *Una casa de muñecas*, de Ibsen, Gambaro propone un “realismo mestizo”, es decir, con rasgos propios de la archipoética del realismo y con características del teatro posdramático; y que la metateatralidad y la autorreflexividad son recursos autorreferenciales que exponen las tensiones entre el dramaturgo y sus personajes, el teatro y la realidad, cuestionando el proceso de creación.

Tomo la noción de autorreferencialidad de Beatriz Trastoy (2017), quien afirma que esta no es una característica más del teatro posdramático, sino su principio constitutivo, la tematización de las diferentes instancias del quehacer teatral. La autorreferencialidad que proponen algunos dramaturgos del siglo XXI y que analiza Trastoy en el teatro de Buenos Aires, está relacionada con un teatro que habla de sí mismo: el artista se ubica como personaje, expone su vida en escena y habla sobre sí. Gambaro se apropia de la autorreferencialidad, pero propone otro ‘juego’: establece tensiones entre el autor y el personaje con una impronta propia, ¿tal vez porque pertenece a otra generación de dramaturgos? Para ello considero necesarios los conceptos de metateatralidad y autorreflexividad –como recursos autorreferenciales– para identificar y describir una de las formas más evidentes en que se establece el producto autónomo gambariano (esa obra nueva que tiene rasgos propios de la poética de la escritora argentina, en diálogo con las huellas que allí perviven de *Una casa de muñecas*). En *Querido Ibsen...*, Gambaro pone al dramaturgo en escena: Ibsen es uno de los personajes. A partir de esto, propone una reflexión sobre el

teatro, desde el teatro y dentro de él. Ibsen gesta la obra dentro de la obra misma; y, allí, los personajes no se subordinan enteramente a su arbitrio, sino que lo impugnan. Así, la dramaturgia reformula el concepto de autorreferencialidad y se distingue de la propuesta del teatro posdramático que analiza Trastoy.

Asimismo, me interesa poner en diálogo el texto dramático con la puesta en escena que dirige Silvio Lang (registro audiovisual, 30/08/2013, Sala Cunill Cabanillas, Teatro San Martín de Buenos Aires). Trabajaré con el concepto de traducción –como interpretación, reescritura, cita, mediación, transformación (Trastoy, 2017)– escénica del realismo, para pensarla como una metaapropiación del texto dramático, como un procedimiento que es “mucho más que una mera trasposición lingüística que hace pasar un texto de una lengua a otra” sino una “operación intercultural en la que se adaptan sistemas sígnicos diferentes” (Trastoy, 2017: 183). Porque, como afirma Gambaro, “toda puesta en escena es un malentendido, triste o afortunado, con el autor o autora, y ese malentendido parte de un hecho inicial: no es lo que imaginé, es otra imaginación” (2014: 100).

Hipotetizamos que la traducción que realiza Lang del texto dramático propone una construcción conflictiva de la ficción a través de lenguajes diferentes y de la puesta en abismo de las figuras en escena, convocada por los efectos de iluminación y el trabajo coreográfico. De esta manera, consideramos que podremos repensar los conceptos de apropiación y autorreferencialidad en relación con la tensión entre teatro realista y teatro posdramático. Para el análisis, partimos de ciertas inquietudes, mencionamos aquí algunas de ellas: ya que lo esencial del texto se mantiene como un núcleo fuerte, ¿cómo escenifica Silvio Lang esa escritura de Gambaro que trabaja con trastocamientos, desviaciones? ¿Se manifiesta esto en esa suerte de movimientos espasmódicos y coreográficos agitados, bruscos y exagerados que realizan los personajes? Y, a la vez, esos movimientos intempestivos, que parecieran mostrar cierta emergencia en la escena, ¿no estarán manifestando el proceso de creación, es decir, que algo se está haciendo, se está escribiendo? Nora representada por Belén Blanco se divide entre la Nora de la historia y la Nora que revive desde sus gestos, sus pasos y sus movimientos que, inclusive, parecen los de una danza contemporánea. ¿Se podría pensar, entonces, que los personajes no están completamente definidos, terminados, sino en construcción? ¿No estará Silvio Lang escenificando, así, la crisis del autor tradicional; cuestionando de alguna manera el poder omnipresente del autor?

Notas sobre Sagrado bosque de monstruos de Alejandro Tantanian (Laura Fobbio)

El subproyecto que inscribo en el marco de esta investigación, pretende profundizar el estudio de la dramaturgia de Alejandro Tantanian (Fobbio, 2019), focalizándome, esta vez, en su propuesta de dirección de *Sagrado bosque de monstruos*, espectáculo estrenado en 2018 en el Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes, idea de Oria Puppo y Alejandro Tantanian, escrita por Inés Garland y Santiago Loza. Para analizar *Sagrado bosque...* tendré en cuenta, por un lado, la primera hipótesis del

proyecto marco de investigación, antes referida, que propone que las dramaturgias actuales, mediante la inclusión de procedimientos de la plástica y de la escritura de las vanguardias históricas, actualizarían la tensión entre arte y vida. A modo de aproximación, en *Sagrado bosque...*, esto puede analizarse en el proceso creativo de la obra, considerando, particularmente, la dramaturgia de dirección en diálogo con las dramaturgias de autores, de actores, dramaturgia de escenografía, iluminación, vestuario, música, canto, entre otras. Para ello, reviso y actualizo las conceptualizaciones de Tantanian sobre la creación –sus reflexiones sobre la apropiación, la tensión entre teatro y otras artes (AA.VV., 2018; Tantanian, 2009; 2010; 2012; 2013) –manifiestas en notas publicadas, entrevistas, clases, que aportan a la configuración de una (meta)poética, objetivo específico de mi participación en el marco del proyecto que integro como investigadora, “Poéticas teatrales contemporáneas y discursos metapoéticos” dirigido por A. Yukelson (CEPIA, FA UNC, 2018-2021).

Para analizar las decisiones dramaturgias, considero los procedimientos de la poética tantaniana que he relevado y estudiado –como la dramaturgia epiléptica, la reverberación, el *entre* como espacio de creación (Fobbio, 2019)–, a los fines de observar su presencia y/o reformulación, y las innovaciones que el director propone en su teatro. En cuanto a la tensión arte y vida en la escritura, la dramaturgia epiléptica de Tantanian –procedimiento que reconoce en *Los demonios* de Dostoievski, en correspondencia con la enfermedad del autor ruso, enfermedad que también el dramaturgo argentino tiene–, puede identificarse en *Marina*, *Tyse*, *Y nada más*, *El Orfeo*, *Muñequita o juremos con gloria morir*, por nombrar algunas obras que presentan una escritura fragmentaria, de decires que convulsionan, y se continúan en silencios, pausas, suspensos que constituyen *entres...* A partir de esto, me dedico a examinar cómo funciona la traducción de la transverberación y de la experiencia epiléptica en la dramaturgia escénica de *Sagrado bosque de monstruos*.

Por caso, me interesa analizar, especialmente, la relación entre la transverberación –fenómeno que marcó la vida de santa Teresa de Ávila, figura de *Sagrado bosque...*– y el síndrome de Sthendal, otro fenómeno que destaco como procedimiento en la dramaturgia de Tantanian, cuando reescribe la experiencia vivida por Dostoievski ante *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* de Hans Holbein, el Joven. Dicha vivencia fue trabajada por el dramaturgo en *Los mansos* –apropiación de *El idiota* de Dostoievski– y en *Tyse* –obra que, junto a *Y nada más* y *Marina*, conforma la trilogía sobre la poeta rusa Marina Tsvietáieva. Una de las hipótesis que formulo en mi investigación, es que la transverberación, además de ser esa experiencia mística en la que alguien es atravesado de lado a lado en una parte de su cuerpo, podría pensarse como experiencia artística, como procedimiento de creación y como experiencia de expectación que se traduciría en una vivencia próxima a la del síndrome de Stendhal.

En cuanto a la segunda hipótesis de nuestro proyecto, que arriesga que las prácticas escénicas de postvanguardia reformularían procedimientos de lo autoficcional y del retrato pictórico, generando

imágenes pregnantes que contrarrestarían la ausencia, la pérdida y la fugacidad del hecho teatral, reconozco, por ejemplo, en el momento del cuento gótico de *Sagrado bosque...*, una imagen pregnante, plástica, que escenifica el retrato. Me dedicaré a su análisis repensando la figura del monstruo en relación a la poética tantianiana (Muñequita es definida como un monstruo en *Muñequita o juremos con gloria morir*), las diferentes discursividades, dramaturgias y textualidades que atraviesan este espectáculo, la figura de Santa Teresa, las vidas dentro de una obra de teatro, el teatro dentro del teatro, los personajes dentro de los actores y la actriz.

› **La traducción en el teatro europeo**

Todo es traducción (Micaela van Muylem)

En las exploraciones de teatristas de Europa, sobre todo, en el teatro flamenco de los últimos veinte años, observamos muchas puestas en escena y ediciones de textos dramáticos que incluyen una fuerte presencia de lo visual. De manera análoga, una gran producción de textos dramáticos y de puestas en escena en las que coexisten diferentes lenguas nacionales. En Bélgica, un país con tres lenguas y una convivencia lingüística, política y social conflictiva, y, en muchos países europeos, debido a los grandes movimientos migratorios de las últimas décadas, se han hecho presente lenguas “nuevas” en las diferentes escenas nacionales (por estar escrita la obra dramática en varios idiomas, en la coexistencia en escena de diferentes lenguas, con sobretítulos que traducen o no los parlamentos). A modo de ejemplo podemos mencionar *The blind poet*, de Jan Lauwers FIBA 2015). En otros casos, actores y actrices pronuncian en escena una lengua diferente de la materna, subrayando así la extrañeza, la dificultad de decirse. Para pensar esta coexistencia no armónica de lenguas “nacionales” y dialectos nos servimos de la propuesta de M. Suchet y su categoría de textos heterolingües: textos que exponen el relativismo e historicidad de la propia lengua, siempre resultado de conflictos políticos, sociales y económicos. Se exponen así los mecanismos del dispositivo de la lengua y de los géneros literarios. Tanto en el plano de la lengua como en la articulación de diferentes disciplinas artísticas, las obras que analizamos propician en el mismo sentido “modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía” (Garramuño, 2015: 23). Las obras buscan así la reflexión acerca de una posibilidad de convivencia en una “comunidad inesencial” “de un convenir que no concierne en modo alguno a una esencia (Agamben, 1996: 18). La apuesta por lo inespecífico por parte de estos teatristas es “un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos específicos de no pertenencia” (Garramuño, 2015:26). En ese sentido pensamos la conformación de la ciudadanía desde el arte, tanto de lo ético como de lo estético.

En *Dit zijn de namen*, adaptación de una novela del holandés Tommy Wieringa¹ llevada a escena en Gante, Bélgica, bajo la dirección del alemán Philipp Becker, el protagonista “el niño” es interpretado por Risto Kübar, actor estonio adulto que no habla neerlandés y aprendió la lengua para decir el parlamento en una lengua extraña en escena, problematizando la convivencia con el otro, el exilio y las tensiones en los proyectos de integración a través del uso de la(s) lengua(s). Analizaremos de qué modo se articula esta propuesta de adaptación (y apropiación) a un territorio y lenguas, tradición pictórica y teatral diferentes crea una cesura para pensar la ciudadanía, la tensión y la dificultad de decirse en una sola lengua y en una sola forma interpelando al espectador desde la falta, el tartamudeo, el error, la (ausencia de) traducción.

Notas para el estudio de dramaturgias transnacionales: Erreger/Agente de Albert Ostermaier (Adriana Musitano)

Para la primera etapa de investigación he tomado conceptos y categorías pertinentes al momento estético e histórico del siglo XXI, en continuidad de investigaciones anteriores, para comprender y delimitar aquellos aspectos referidos a las relaciones interartísticas y al anclaje de los procedimientos dramáticos. Situándome en diferentes aspectos de nuestras sociedades, tomé elementos teóricos relevantes de la estética, antropología y teatrología, que explican ciertas operaciones de las artes escénicas, sus modos de sondeo de lo real y lo que es particular de las dramaturgias del siglo XXI. He seleccionado categorías analíticas, tales “la inminencia” –“modo de hacer que deja algo irresuelto” (García Canclini, 2011: 62), y de posvanguardia (Dubatti 2012, Musitano, 2018), con las que analizaré aspectos del arte teatral de este siglo XXI, sus vínculos con la realidad. Según García Canclini (2011: 47) los artistas en roles de poetas, investigadores y pensadores se sitúan en un espacio que cuestiona lo autónomo del arte por sus nexos con los medios, la política, las tecnologías, lo transnacional, y entienden a las obras como “experiencias epistemológicas que renuevan las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprensible o sorprendente”. En relación con ello y para nuestra validación teórico-metodológica de las hipótesis planteadas en el proyecto general, he seleccionado un eje existencial –el vínculo de los dramaturgos con la muerte, la enfermedad y el dolor, para preguntarme qué hacen los dramaturgos ante sociedades sin lazos sociales, cómo responden a la desinformación, o tal como se pregunta García Canclini qué hacer: “frente al dolor social y frente a las distorsiones informativas”. Específicamente, indago acerca de cómo traduce Albert Ostermaier (2017) en *Erreger/Agente* lo que golpea, duele, incomunica, cómo trata el monologante el fracaso que sucede en un ámbito tan globalizado

¹ Publicada en castellano en 2015: *Los nombres* (Edhasa, 2015, trad. Micaela van Muylem).

y máximo como es una bolsa de valores, y otro tan mínimo como es la vida vivida y la intimidad de un sujeto en cuarentena. En este segundo momento planteo el análisis de la escritura dramática en función de la experimentación y actualización de algunos procedimientos que acercan el teatro a la poesía y a la plástica, cuando se ejerce el gozo del decir, sea dibujo gráfico o ir hacia lo oral, constelación sonora o artificio concreto previo al juego escénico, señalando que va tras una especie de bio-catarsis, no meramente corporal: al entrar en lo poético, lo social deviene “experiencia epistemológica”, porque desde la physis los juegos de lenguaje y espacialidad en la página marca y orienta la propuesta del decir para el personaje/actor y envuelve al que lee o al que escucha y lo transforma ese “diciendo/haciendo”, especialmente cuando se trata de un monólogo, tal el caso de la obra *Erreger/Agente*.

Me detendré en la superficie de la escritura, dando relevancia al detalle, los fragmentos, ritmos, derribos (Musitano, 2018a) –o sea en lo que los significantes producen, significaciones y acercamientos paradójales–. En este eje se recuperan conceptos relevantes para validar aquella hipótesis de la investigación que remite al paso del relato al retrato monologal (Fobbio, 2017), de lo autoficcional a la inminencia comunicativa, en el cual se muestra cómo se propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía, en vínculo con lo expuesto para el arte y el artista de este siglo XXI, en tanto que con metáforas, paradojas, experimentaciones, traducciones de campos no estéticos acerca respuestas a lo incierto y formas no habituales de interrelaciones (van Muylem, Musitano, 2019).

En una tercera etapa reformularé conceptualizaciones de L. Marin (2015) sobre la visibilidad, la visualidad y la figurabilidad, para repensar la espacialidad y legibilidad de texto e imagen, en correlación con puesta en página y puesta en escena, en la práctica dramática seleccionada, vinculándola con producciones plásticas. A su vez, para comprender lo interartístico en otras prácticas dramáticas transnacionales, me propongo atender a cómo sucede la figurabilidad, cómo se accede a la visibilidad de lo dicho, qué pasa con la opacidad, la transparencia, la ausencia, la invisibilidad. Entiendo que estas categorías arman una trama metodológica, con la que será posible responder a la convivencia tensional entre la representación, la experimentación y figurabilidad, en los procedimientos dramáticos establecidos y en relación al impacto y efectos –o pregnancia– de las imágenes en lectores y públicos, más allá del tiempo y espacio escénico. Ostermaier (2017: 169-170), editado por Papeles Teatrales – Colección que dirijo- nos requirió una puesta en página del monologar con cambios de tono (negro/gris), mostrando las diferencias de temporalidades, emociones y campos de experiencia, ante dos tipos de textos que se yuxtaponen, que mezcla datos íntimos con otros sociales, políticos, históricos. Son el cuerpo del monologante y el cuerpo de la escritura los que con sus cambios reúnen las diferencias antes mencionadas (Musitano, van Muylem, 2019).

En 2020 cotejaré las categorías de Marin con la escritura dramática de *Erreger/Agente*, consultando con su traductora las especificidades de la lengua alemana y su trabajo de traducción para que las imágenes y las palabras seleccionadas tengan en el castellano la figurabilidad y visibilidad del mundo de la Bolsa de valores y si los efectos buscados en una lengua inciden en para la puesta en página/escena y cómo aportan a la visibilidad del mundo íntimo del monologante.

Bibliografía

- AA. VV. (2018). *Sagrado bosque de monstruos. Notas, ensayos, conversaciones*, Buenos Aires, Teatro Nacional Argentino- Teatro Cervantes.
- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblios.
- Fobbio, L. (2014). "El paisaje del *entre* en la dramaturgia de Alejandro Tantanian", investigación Posdoctoral CONICET. Córdoba, Centro de Investigaciones, FFyH, UNC.
- (2016). "Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers", Europa: identidad, migración y exilio. Revista Espéculo N° 56. Universidad Complutense de Madrid. Pp. 118-132.
- (2016). "Hacia una configuración escénica del retrato", ponencia, *IX Jornadas Nacionales- IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, AINCRIT, Bs. As.
- (2019). "EL ENTRE Y EL PAISAJE EN EL TEATRO ARGENTINO DEL SIGLO XXI: TRES OBRAS DE ALEJANDRO TANTANIAN" en *Heterotopías*, Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso, Escuela de Letras, FFyH, UNC, vol. 2, núm. 3. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24797>
- Gambaro, G. (2017). *Querido Ibsen: soy Nora*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ibsen, H. (2010). *Una casa de muñecas*. Buenos Aires: Colihue.
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Lang, S. (11 de junio, 2014). Querido Ibsen: soy Nora de Griselda Gambaro. [Archivo de video]. Recuperado de <https://vimeo.com/97898700>.
- Marin, L. (2015). *Destruir la pintura*. Buenos Aires: Fiordo.
- Musitano, A. (2018a). "Redefiniciones de la vanguardia histórica en el teatro de postvanguardia de Romeo Castellucci y la Societas Raffaello Sanzio", en *Actas II Jornadas IAE, FyL, UBA*, <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2018/paper/viewFile/4373/2660> s
- (2018b). "Teatralidad y plástica en el siglo XXI", Revista *telondefondo*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, ISSN 1669-6301 1 Página 1-26.
- Musitano, A. y van Muylem, M. (2019). "La dramaturgia de Albert Ostermaier para el monólogo del actor/personaje", en *Actas XI Jornadas nacionales e internaciones de AINCRIT*, Buenos Aires, en prensa.
- Ostermaier, A. (2011). "Erreger/Agente", en *Monólogos / Páginas / Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*. Papeles Teatrales, Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Tantanian, A. (2009). Del cuerpo literario al cuerpo dramático (conferencia). *XV Congreso Nacional de Literatura argentina*. Córdoba: UNC, Mimeo.

— (2010). Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas. Entrevista realizada por Fobbio, L. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, 11, julio, Buenos Aires: UBA. Recuperado de: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/254/alejandro-tantanian-y-el-nombre-de-las-cosas.html>

— (2012). Entrevista realizada al autor. Inédita.

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

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

van Muylem, M. (2018). "Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel", en *Revista Sic* N° "Literatura y Artes Visuales. Los puentes de la interdiscursividad". APLU.