

Dramaturgias del siglo XXI: investigación, creación, traducción y edición

Dra. Laura Fobbio*
Dra. Micaela van Muylem**

Resumen

En este trabajo proponemos un recorrido por los proyectos de investigación que conformamos en los últimos diez años y que estuvieron radicados en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), dedicados al estudio de dramaturgias argentinas, latinoamericanas (chilena y brasilera) y europeas (francesa, belga, alemana y española) de finales del siglo XX y principios del XXI. En el análisis de poéticas caracterizadas por la diversidad, advertimos que se reformulan y actualizan propuestas de las vanguardias históricas (liminalidad entre disciplinas y lenguajes, reflexión sobre la propia praxis, redefinición de la teatralidad otorgando protagonismo a la interacción entre arte y vida, entre otras). Entre los conceptos revisados y configurados a partir del trabajo con producciones de posvanguardia, destacan: puesta en página, paisaje, cuerpo parlante, traducción, así como las actualizaciones de procedimientos plásticos como *mise en abyme*, retrato, escorzo, trampantojo. Las investigaciones desarrolladas desde 2011 hasta la actualidad se fueron consolidando como espacios de intercambio de inquietudes y debates teóricos, lecturas y escrituras colaborativas, decisiones metodológicas transdisciplinarias, creaciones y desafíos que promovieron el surgimiento de otros proyectos, como la colección Papeles Teatrales (Editorial de la FFyH, UNC).

Palabras clave: *dramaturgias, investigación, creación, traducción, edición*

Dramaturgies of the 21st century: research, creation, translation and publishing**Abstract**

In this article we make a revision of the projects that we have worked on in the last ten years and were based in the Research Center of the Faculty of Philosophy and Humanities (CIFYH, UNC), dedicated to the study of Argentine, Latin American (Chilean, Brazilian)

* Doctora en Letras. Profesora adjunta en Escuela de Letras e investigadora en Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, y en Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Profesora asociada en Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba. Vicepresidenta de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, Córdoba, Argentina. laurafobbio@unc.edu.ar.

** Doctora en Letras. Profesora titular de las cátedras de Literatura Alemana y Traducción Literaria e investigadora de Centro de Investigaciones, Facultad de Lenguas, y en Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. micaela.van@unc.edu.ar.
Aceptado 03/10/2020.

and European (French, Belgian, German, Spanish) dramaturgies from the late 20th and early 21st centuries. In the analysis of poetics characterized by diversity, we can see a reformulation and update of the proposals of the historical avant-gardes (liminality between disciplines and languages, reflection on one's own praxis, redefinition of theatricality, the prominence of the interaction between art and life, among others). Among the concepts revised and developed from the work with post-avant-garde productions, the following stand out: *mise en page*, landscape, speaking body, translation; as well as updates on plastic procedures such as *mise en abyme*, portrait, foreshortening, trompe l'oeil. The research carried out from 2011 to the present has been consolidated as spaces for the exchange of concerns and theoretical debates, collaborative readings and writings, transdisciplinary methodological decisions, creations and challenges that promoted the emergence of other projects, such as the Papeles Teatrales collection (FFyH, UNC publishing house).

Keywords: *dramaturgies, research, creation, translation, publishing*

En nuestras investigaciones sobre las dramaturgias del siglo XXI, identificamos recurrencias que se redefinen en la diversidad de poéticas y territorialidades. En las producciones argentinas, latinoamericanas (brasileña y chilena) y europeas (alemana, belga, española y francesa) que estudiamos desde hace más de una década, advertimos que se reformulan y actualizan propuestas de las vanguardias históricas, tales como la liminalidad entre disciplinas y lenguajes (teatro y poesía, y narrativa; teatro y plástica, música, danza, y *performance*), la reflexión sobre la propia praxis, la redefinición de la teatralidad, otorgando protagonismo a la interacción entre arte y vida, entre otros planteos que nos llevan a considerar esas dramaturgias como posvanguardistas (Dubatti, 2017)¹.

La liminalidad entre teatro y otras artes se produce en el marco de lo que Joseph Danan (2012) reconoce como la “desestabilización de las fronteras del arte” (p. 114),² en diálogo con lo que señala Florencia Garramuño (2015) sobre la “inespecificidad” artística, destacándose, en las dramaturgias de posvanguardia del siglo XXI, la desdelimitación inter/trans/pluri/co-disciplinar en el estallido de las convenciones que nos lleva a redefinir diálogo y monólogo, personaje, fábula, puesta en voz, escritura, entre otras.

En las poéticas que analizamos predomina lo que Emilio García Wehbi (2012) caracteriza como “dramaturgia rota, no representacional”, “que trabaja una polisemia o un imaginario que excede a lo que la palabra narra o explicita” y se vale de materiales que, desde lo literario, “desteatralizan” al teatro. Y, agregamos, se generan nuevos espacios de (re)presentación que se corresponden con otros modos de cartografiar lo político, lo social en la modernidad tardía, en la posvanguardia y, en el caso de las dramaturgias de Latinoamérica, en la posdictadura (Dubatti, 2008b):

La experiencia y el movimiento perceptivo acerca de un mundo sin posibilidades de encontrar un lenguaje pleno para decir, hacer o narrarse, ni de hallar referentes más o menos sólidos, producen en esta modernidad tardía la pérdida de la subjetivización y desobjetivación tanto de la mirada como del lenguaje. (Musitano, Fobbio, González y van Muylem, 2011).

Es posible advertir “espectáculos-paisaje” (Danan, 2012, p. 123) en los que la historia “no se despliega linealmente, sino que nos *pone delante*, nos coloca, como diría Georges Didi-Huberman, en el umbral de una imagen, otorgándonos, más o menos, la posibilidad de entrar

en ella”. En tales decisiones que ponen en *crisis* las convenciones en torno a la fábula (Sarrazac, 2013b), destaca lo autorreferencial como procedimiento que tensiona ficción y realidad, lo individual y lo colectivo. Los cuerpos en escena funcionan como umbrales, *entres*, donde confluyen la identidad de les artistas y la identidad de las figuras que (re)presentan³, reformulándose el estatuto del personaje (Arpes, 2002; Ryngaert, 2013). Los personajes devienen “cuerpos dicentes” (Fobbio, 2014), “cuerpos parlantes” (Musitano, 2010, 2011b; Ubersfeld, 2003), portavoces que recitan, narran, cantan, aun cuando lo que dicen no se corresponda con lo que hacen. Y esos decires, generalmente sostenidos por múltiples voces en escena, componen interacciones monologales (Fobbio, 2016), donde se destacan la muerte y las representaciones de lo cadavérico (Musitano, 2011a), en las configuraciones escénicas del retrato (Fobbio, 2017). Queremos, además, destacar la recurrencia en la apropiación de otros géneros y procedimientos que se consolidan en las artes plásticas de los siglos XVI y XVII, como la *mise en abyme* o puesta en abismo, el escorzo y el descentramiento (Fobbio, 2020a; Fobbio y van Muylem, 2020; van Muylem, 2016).

Ante tal complejidad, pusimos a dialogar nuestros intereses investigativos y nuestras búsquedas artísticas personales (poesía, grabado, dramaturgia, danza), entendiendo, con Marie Bardet (2013), que “toda práctica tiene algo de teoría” (p. 92) y “toda teoría tiene algo de práctica” (p. 94), “en una in-distinción, produciendo sin embargo diferencias”, relaciones que a partir del “pensar” (“con mover”) consideran la “heterogeneidad propia de las distintas actividades” (p. 95). En acuerdo con la perspectiva del director y dramaturgo belga Jan Lauwers, cuando propone que el teatro deviene interrogación acerca del quehacer de les artistas y sobre el propio arte, especialmente sobre la interrelación de las artes (van Muylem, 2017), para analizar y definir las dramaturgias del siglo XXI configuramos diseños teóricos y metodológicos considerando, especialmente, las concepciones metapoéticas de les artistas que conforman los corpus de estudio, relevadas de manifiestos, entrevistas, notas y bitácoras personales, registros de procesos creativos, entre otros.

Situadas nuestras investigaciones en la perspectiva del teatro comparado (Dubatti, 2008a), atendemos a la territorialidad de cada poética y a nuestra territorialidad, establecemos relaciones con las producciones de finales del siglo XX, y generamos herramientas para que las reflexiones de les creadores devengan preguntas, hipótesis, categorías que permitan (re)pensar una obra en particular, así como diferentes producciones. De este modo estudiamos, teorizamos y editamos libros, tensionando lo que podríamos identificar en tres momentos experienciales que conviven, se desdibujan y retroalimentan en las investigaciones: nuestra experiencia como investigadoras artistas docentes en el trabajo con las producciones de les artistas; nuestra experiencia como lectoras y espectadoras, en la que la perspectiva crítica permea ante el disfrute, el goce ante el arte; y la experiencia de les artistas, que tenemos especialmente en cuenta al momento de redefinir conceptos como creación y traducción (Fobbio y van Muylem, 2020).

En este trabajo proponemos un sintético recorrido por los proyectos de investigación que conformamos Fobbio y van Muylem en los últimos diez años, radicados en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC); hacia el final del artículo focalizamos en el proyecto actual, Teatro, Poesía, Plástica y Traducción en Dramaturgias del Siglo XXI”, también integrado por Adriana Musitano y Luciana Frontoni, con lugar de trabajo en el CIFYH (UNC) y corradicado en el Instituto de Artes del Espectáculo (Universidad de Buenos Aires), desde noviembre de 2018 hasta noviembre de 2020. Dichas investigaciones se fueron consolidando como espacios de intercambio conjunto inter/trans/pluri/co-disciplinar, de inquietudes y debates teóricos, lecturas y escrituras colaborativas, decisiones metodológicas y desafíos que promovieron el surgimiento de otros proyectos. Así, a partir de las investigaciones La Escritura Dramática y la Escritura Poética de Fin de Siglo XX: Coincidencias y Especificidades (2011-2012, CIFYH)⁴, y Teatro, Poesía y Política,

Confluencias y Tensiones (1980-2010) (2012-2013, CIFFyH, UNC), dirigidas por Adriana Musitano, y Dinámicas Discursivas en la Literatura Española Actual. Convergencias y Divergencias (CIFFyH, UNC), dirigida por Mabel Brizuela, se genera la posibilidad de dar respuesta, en la confluencia de investigación, gestión, traducción y producción artística, a la edición de textos escénicos desde un tratamiento teórico-crítico y creativo, por lo que se gestó la colección Papeles Teatrales, de la Editorial de la FFyH (UNC). Es decir que las problemáticas abordadas en el curso de esas investigaciones —y en los subsiguientes proyectos— resultaron disparadoras para accionar ante una vacancia: la edición de libros escénicos que consideraran la carnadura de los textos, las liminalidades entre páginas y escenas, la actualización de las escrituras dramáticas en el siglo XXI, la accesibilidad a obras inéditas que estaban en alemán, portugués, flamenco (neerlandés), mediante su traducción situada a nuestro idioma (van Muylem, 2017), desde un claro posicionamiento lingüístico, ideológico y político.

En el proyecto de investigación La Escritura Dramática y la Escritura Poética de Fin de Siglo XX: Coincidencias y Especificidades (2011-2012), propusimos relevar la espacialidad y retórica de las voces en un corpus dramático-poético de dramaturgias de finales del siglo pasado, tensionando ese “paisaje textual” (Pavis, 2000) con la asunción de la teatralidad virtual *contaminada*, o bien *iluminada* por lo poético, que deviene acto escénico por el trabajo de les artistas:

La escritura dramática toma la materialidad sustantiva de las palabras y construye una partitura del movimiento, análoga a la de la poesía, centrada en la página, con juegos en los versos largos, es decir desarrollada en el territorio de la penetración de la letra en el espacio vacío, que también es análoga a la de lo “penetrado”, hollado, por la mirada de quien mira/imagina.

En la *partitura teatral* predomina lo performático y al modo de los actos rituales la palabra adquiere una función conjurante, lleva la mirada y participación en ese *locus* otro que, como la página en el poema, implica constelaciones de sentido no verbales, a nivel de los desplazamientos y asociaciones de superficie. Se modifica la producción de sentidos. (Musitano et al., 2011, p. 2).

Al advertir tales rasgos en las escrituras dramáticas, comienza a gestarse el trabajo analítico-crítico que irá definiendo algunas decisiones respecto de la edición de libros escénicos⁵: referimos el juego entre ficcionalización y desficcionalización y sus marcas en las escrituras y en los cuerpos, y la vocalidad desde las propuestas de Zumthor (1989) y Quignard (2006); y para repensar el desplazamiento y constelación semántica en el espacio gráfico, retomamos la tradición que se origina con Mallarmé y continúa con la poesía concreta y objetivista, considerando la narrativa del *nouveau roman* en sus nexos con el “teatro de la escucha” y de “la no representación” (Papin, 1991).

“El estudio que hacemos de la poesía ha de mostrar los acercamientos que se producen con la escritura dramática, no sólo de procedimientos sino de modo de construir la relación con el público y por tanto con la vida” (Musitano et al., 2011, p. 2)⁶. Entre los resultados a los que arribamos a lo largo de la investigación, podemos mencionar el reconocimiento de la liminalidad entre monólogo y poesía como resignificación de la relación entre lectores-espectadores y texto⁷, cuando la poesía complejiza lo monológico (Fobbio, 2011), y el decir fragmentado, coral, sustenta tanto la poetización del texto dramático como la teatralidad del poético en una experimentación asumida por la

“carnalidad del *cuerpo parlante*” (Musitano, 2010, 2011b; Ubersfeld, 2003). Los creadores “dicen” las emociones desde la corporalidad, como si se tratase de una “partitura quinésica”, cuando “la poesía experimental genera un travestismo de voces, una sonoridad”; igualmente “la poesía arma un *paisaje sonoro* en el que irrumpen fragmentos de lo colectivo, de esa oralidad material con la que se realizan mínimos rituales y acciones cotidianas” (Musitano et al., 2011).

En cuanto a la puesta en escena, van Muylem (2017) reconoce que, a través de recursos como la fragmentación, la parataxis, la repetición, “se intenta generar una ruptura del espectáculo propio de las sociedades en las que reina el «hiperespectáculo»”, mediante una cesura que descompone el orden simbólico tradicional que determinaba los roles y la relación entre actores, actrices y espectadores, “lo cual permite expresar en diferentes niveles los conflictos contemporáneos más profundos y restituye al teatro la interacción ciudadana mediante la «conmoción»” (p. 40)⁸.

En el proyecto Teatro, Poesía y Política, Confluencias y Tensiones (1980-2010), desarrollado entre 2012 y 2013, con dirección de Musitano e integrado por Fobbio, van Muylem y González, continuamos analizando la difuminación de límites y diferencias genéricas en las producciones dramáticas de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI, y el consecuente acercamiento entre la puesta en página de la escritura dramática y su puesta en escena, revisando las teorizaciones de Lehmann sobre la teatralidad posdramática (van Muylem, 2018b) y las lecturas de Oscar Cornago (2006) en torno a dicha teatralidad. El corpus de estudio estuvo conformado por las obras de Emeterio Cerro, Daniel Veronese, Alejandro Tantanian, Lola Arias, Patricia Zangaro (Argentina); Rodrigo García (España-Argentina); Ramón Griffiero, Marco Antonio de la Parra y Ana María Harcha (Chile); Michel Vinaver, Philippe Minyana y Noëlle Renaude (Francia); y Jan Fabre, Jan Lauwers y Peter Verhelst (Bélgica). Al estudiar estas poéticas, profundizamos en el análisis de las modificaciones en las convenciones teatrales (trastocamiento del diálogo; (in)determinación de las voces, espacialidades, temporalidades y acciones; liminalidad entre didascalias y parlamentos, y palabra monologada y metateatral), en el entramado verbal que se comporta poéticamente —con funciones metafóricas o metonímicas—, tensionando teatro, poesía y política.

Nos preguntamos, entonces, ¿por qué son frecuentes la tragedia y el monólogo en estas dramaturgias que traducen lo que golpea, lo que duele? Y advertimos que en ese “mirarse a sí mismo”, en esa autorreferencialidad y autorreflexividad (que se consolida en el teatro moderno —y en particular en la tragedia isabelina—, se actualiza con las vanguardias históricas y sus manifiestos, y se refuncionaliza en la escena de finales del siglo XX [Trastoy, 2002]), se cuestiona lo mimético, se tensa lo representacional junto con lo no representacional, se conceptualiza lo real y distorsiona la figuración mediante reflexiones poético-filosóficas y acciones metaartísticas. Se narra de modo diverso lo que no puede ser dicho según la función narrativa tradicional, dado que la partitura escénica insta a un ritmo biológico, sonoro, que abre la experiencia pasional ante un otro/un sí mismo, a quien se dirige. En esa partitura, destaca el concepto de paisaje como procedimiento dramático que aúna plástica y teatro, e interpela a los actores y actrices para que realicen la puesta en voz que, a su vez, interpela a los espectadores. En la definición de paisaje permea la noción de territorio, atravesada por la experiencia:

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. (Musitano y Fobbio, 2014).

La superficie escénica, si bien trae retazos de escritura, es predominantemente imagen, acción y convivio, composición espacial que construye un “tercer lugar”, rompe la lógica dicotómica de la presencia/ausencia, va más allá de lo verosímil y de la oposición entre ficción/realidad. (Musitano, 2016, p. 13).

Las interacciones planteadas en las obras aparecen como reformulaciones de la dimensión conflictiva de lo político (Mouffe, 2007) y permiten conocer cómo, “sin relato integrador”, les artistas responden y se posicionan “frente al dolor social y frente a las distorsiones informativas” (García Canclini, 2011, p. 165). Por ello concluimos sobre la importancia de saber cómo opera el arte —y en particular el teatro— ante la organización presentista —social y mediático-tecnológica— del sentido (García Canclini, 2011), y de qué modo el teatro promueve o no dicha recomposición del sentido.

El proyecto llevado adelante en el período 2014-2015, Teatro, Poesía y Formas Dramatúrgicas que Descentran y Traducen la Política y el Pensamiento, fue dirigido por Musitano, codirigido por Fobbio y estuvo integrado por van Muylem y Mario Alberto Palasí. En esa investigación profundizamos en el conocimiento de un panorama escénico complejo y transnacional, mediante el estudio de dramaturgias de autores flamencos (Jan Lauwers y Jan Fabre) y argentinos (Daniela Martín, Alejandro Tantanian y Luis Palacios)⁹, en las que advertimos, nuevamente, la reescritura de la tragedia y el monólogo en producciones que dan protagonismo al testimonio y lo autoficcional.

La traducción es concebida como metáfora e instrumento metodológico que permite reconocer los procedimientos de reescritura (Balestrino, 2008) y apropiación (Musitano, 2009), y las interrelaciones entre tradiciones, disciplinas, géneros y lenguajes. Para comprender los vínculos entre lo teatral, lo poético y lo biográfico-reflexivo, en el desarrollo de la investigación, sistematizamos las (meta)poéticas teatrales de los creadores en torno al arte, la vida y la muerte, y reformulamos las herramientas metodológicas en función de lo advertido en tales metarreflexiones¹⁰. Esto permitió interpretar las tensiones entre dramaturgia y traducción con respecto a lo político y el descentramiento filosófico, y advertir que, en los teatros argentinos y flamencos del siglo XXI, la poesía (aquella que hace político al arte, y no la que solo estetiza el teatro) se vincula con lo trágico como género y horizonte filosófico: lo poético se manifiesta en la narración autoficcional, en la autorreflexividad, en la carnadura del cuerpo parlante. En las dramaturgias estudiadas, advertimos que los artistas reescriben la memoria, hacen del archivo un paisaje y del paisaje un dispositivo de archivo en textos dramáticos y puestas que desmarcan y descentran tradiciones, cuando traducen la vida y la muerte de modo performático-no representacional. Estamos ante “dramaturgias del manifiesto” (Fobbio, 2016, p. 76), en las que los creadores se valen de lo monologal para compartir sus lecturas y perspectivas sobre el arte, la filosofía, los conflictos sociales, etcétera: “lo monologal como procedimiento permite al teatro actualizar lo autorreflexivo, lo autorreferencial, lo metateatral mediante voces que cuestionan, comentan, problematizan —retomando a Sarrazac (2009, p. 16)—, a través de figuras como el monologante dramatúrgico”. Este monologante es una figura ambigua recurrente en las obras de finales del siglo XX y principios del XXI, una “voz construida en el espacio dramatúrgico del *entre*”, un cuerpo dicente, narrador, situado entre los artistas (es una especie de portavoz de directores, dramaturgos, traductores) y los lectores y espectadores, para apelar a una participación activa, reflexiva y creativa de parte del público (Fobbio, 2016).

Colección Papeles Teatrales: investigación y edición

La colección Papeles Teatrales surge entre 2012 y 2013, a partir de la puesta en diálogo de inquietudes de los proyectos de investigación radicados en el CIFFyH: Teatro, Poesía y Política, Confluencias y Tensiones (1980-2010), dirigido por Adriana Musitano, y Dinámicas Discursivas en la Literatura Española Actual. Convergencias y Divergencias, dirigido por Mabel Brizuela¹¹. Papeles Teatrales busca explorar, conceptualizar, traducir y posibilitar la circulación de obras atendiendo a la multiplicidad de dramaturgias del siglo XXI que convocan, desde las escrituras —y en su virtualidad escénica (Pavis, 1987; Ubersfeld, 1989)—, teatralidad, corporalidad, sonidos y ritmos, lectura y puesta en voz de los textos. De allí que el equipo que compone Papeles Teatrales lleve adelante un “trabajo colaborativo de creación e investigación conjunta” con los autores, “documentando que la praxis escénica es praxis investigativa, y que toda investigación teatral resulta de otra(s) investigación(es)” (Fobbio, 2020b). Según se resume en su presentación, el proyecto surge con el fin de entrar en diálogo, situado en el acontecimiento teatral y desde la universidad pública nacional, con la profusa producción de pensamiento poético/político y teórico actual, con una mirada regional, universal y contemporánea. Las dos líneas de publicación de la Colección son: *serie dramaturgia*, en la que se publican textos de creación del siglo XXI, en su mayoría ya puestos en escenas, aunque inéditos, de producciones argentinas, latinoamericanas y europeas; y *serie investigaciones*, que presenta ensayos teórico-analíticos sobre el teatro actual:

El proyecto se orienta a conformar espacios de intercambio, discusión y creación, difundiendo nuevas perspectivas críticas y de escritura teatral; establecer recorridos que den cuenta de la diversidad poética y crítica de la escena contemporánea; posibilitar el intercambio de reflexión teórica entre universidades y grupos de investigación nacionales e internacionales; profundizar los vínculos que existen entre las producciones locales y las de otros países; propiciar que las ediciones cuidadas y económicas faciliten la distribución nacional e internacional de textos que significan un aporte importante para dramaturgos, investigadores, actores, estudiantes de teatro y público en general. (van Muylem y González, 2013, p. 2).

En 2013 la colección publica *Trilogía Argentina Amateur (1948-1933-1910)*, de los creadores argentinos Andrés Binetti y Mariano Saba, con prólogos de Luis Cano, Mauricio Kartun y Roberto Perinelli, y notas de la crítica de Beatriz Trastoy¹². En 2014, *SadFace|HappyFace. Trilogía sobre la humanidad*, del dramaturgo belga Jan Lauwers, contiene las obras “La habitación de Isabella, Lobstershop” y “La casa de los ciervos”, traducidas por Micaela van Muylem, quien ganó el premio a la mejor traducción en los premios Teatro del Mundo 2014 (Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA), cuando la colección también fue distinguida por su labor en edición¹³.

En 2016, en la serie investigaciones, se publica *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado* con textos de Germán Brignone, Mabel Brizuela, Jorge Dubatti, Laura Fobbio, Soledad González, Adriana Musitano, Alberto Palasí, Leticia Paz Sena y Micaela van Muylem (compiladora). Este libro es el registro de las Jornadas de Teatro Comparado realizadas en Córdoba en 2014, organizadas por los equipos de investigación Teatro, Poesía y Formas Dramáticas que Descentran y Traducen la Política y Pensamiento (2014-2015), dirigido por Musitano, y Prácticas Dramáticas: la Palabra Alterada. Teatro, Poesía,

Enunciación”, dirigido por Brizuela, en el marco de las XX Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, que se desarrollaron en distintos lugares del país, dando cuenta de lo que Dubatti (2016) denomina “polifonía de teatrologías nacionales” (p. 10):

Sin duda Córdoba es brillante protagonista en los aportes al Teatro Comparado en la Argentina y uno de los centros más relevantes en la producción de una Teatrología innovadora, productiva y de alto nivel académico e intelectual. Este libro, que así lo demuestra, será un instrumento indispensable para hacer llegar a toda la Argentina y el mundo el mensaje de un sector del fecundo pensamiento cartografiado de los investigadores cordobeses.

En 2017, se publica *Monólogos|Páginas|Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa*, antología que reúne las obras: “Coatlícue” (de Jesusa Rodríguez y Carlos Monsiváis, México), “Gas/Gaz” (de Tom Lanoye, Bélgica, traducida por van Muylem), “El amo” (de Marco Antonio de la Parra, Chile), “Perro enterrado vivo” (de Daniela Pereira de Carvalho, Brasil, traducida por Daniela Bobbio), “Bilis negra. Teatro de autopsia” (de Maura Sajeva y Daniela Martín, Córdoba, Argentina), “Reconstrucción de una ausencia” (de Gonzalo Marull, Córdoba, Argentina), “Aproximación a la idea de la desconfianza” (de Rodrigo García, Argentina-España), “Agente/Erreger” (de Albert Ostermaier, Alemania, traducida por van Muylem), y el epílogo a cargo de Laura Fobbio. Este libro fue distinguido como trabajo destacado por su labor en edición en los premios Teatro del Mundo 2018 (Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA).

En 2017, también editamos *Biodrama|Proyecto archivos. Seis documentales escénicos* de Vivi Tellas, compilado y coordinado por Pamela Brownell y Paola Hernández, libro que recupera del proyecto archivos versiones escritas de las primeras seis obras: “Mi mamá y mi tía” (2003), “Tres filósofos con bigotes” (2004), “Cozarinsky y su médico” (2005), “Escuela de conducción” (2006), “Mujeres guía” (2008) y “Disc Jockey” (2008). Además, se incluye la entrevista de Alan Pauls a Vivi Tellas, los textos críticos de Federico Baeza, Javier Guerrero, Jean Graham-Jones, Graciela Montaldo, María Fernanda Pinta, Beatriz Trastoy, Julie Ann Ward y Brenda Werth, y registros visuales de las puestas tomados por el fotógrafo Nicolás Goldberg.

Situadas en la liminalidad que constituyen investigación y creación, las obras escénicas y las poéticas nos interpelan, requiriendo conceptualizaciones y posicionamientos estéticos, éticos, políticos e ideológicos que se van entrelazando y definiendo en un tránsito constante entre lecturas, reflexiones, escrituras, reuniones, trabajo crítico, poético y plástico con los textos y entrevistas con los artistas. Desde esa porosidad de las fronteras, concebimos el libro no “como punto de llegada ni anaquel donde se exhibe la clausura de un proceso”, sino que mediante la puesta en página —concepto nodal en nuestras investigaciones y que más adelante desarrollamos— “cada texto es un nuevo inicio, los blancos funcionan como respiraciones, como suspensos, las distintas fuentes tipográficas sugieren diferentes modos de hablar y de estar de los cuerpos” y “posibilidades de encuentro con los cuerpos lectores” (Fobbio, 2020c). A las preguntas-problemas que estuvieron en la génesis de la colección, se suman otros interrogantes investigativos a medida que trabajamos en la edición de cada libro. Por caso, ante la posibilidad de editar *Biodrama|Proyecto Archivos* de Tellas, nos preguntamos: “¿cómo se edita el archivo de una vida? ¿De qué modo se tensionan el teatro, la investigación y la puesta en página cuando se documenta lo escénico? ¿Cómo se traduce la corporalidad del testimonio, la teatralidad de lo ‘real’ en un libro?” (Fobbio, 2020c).

¿Cómo calificar esas escrituras en las que se imbrican e (in)distinguen teatro, investigación, puesta en página y escena? La propuesta de la colección Papeles Teatrales es editar libros escénicos, como entidades móviles, autónomas que permitan diseñar una transición de los archivos como libros, y de los libros como archivos; libros-pasaje: “el *entre* que aproxima y distancia cuerpos, tiempos y espacios, para que se reconfiguren la(s) vida(s)” (Fobbio, 2020c), algo tan necesario y vital en esta coyuntura internacional que hoy, en 2020, estamos atravesando y nos atraviesa.

Puesta en página: escenas y escrituras

A lo largo de nuestras investigaciones, observamos una creciente producción de obras que, en las últimas décadas, exploran modos de decir que trascienden los márgenes y las especificidades del género, una apertura hacia otras disciplinas, incluyendo en la puesta en escena tanto la plástica, la danza y el trabajo con música —a menudo interpretada *in situ*— así como la presencia de la materialidad del “texto como objeto” (Geerts, 2011), un texto que es:

Un cuerpo extraño que ... se incorpora como elemento plástico y visual ... como una imagen entre otras imágenes, por lo cual los sobretítulos adquieren un carácter más autónomo respecto del texto traducido. Ya no se trata de la traducción, sino de la materialidad, el carácter objetual de las letras que ya no pertenecen a quien las pronuncia¹⁴. (Geerts, 2011, pp. 112-113).

En el trabajo de edición en la colección Papeles Teatrales, consideramos fundamental prestar atención al modo en que los dramaturgos plasman en papel un texto escrito para la escena¹⁵. Referiremos brevemente, y a modo de ejemplo, el caso de la obra del flamenco Jan Lauwers (Amberes, Bélgica, 1957)¹⁶:

Tanto en las puestas en escena como en su escritura, existe en Lauwers un trabajo muy cuidado con la disposición en el espacio. La *mise en scène* del texto escrito tiene su correlato en la *mise en page* puesta en página del texto, descentrando la lectura a través de un trabajo con la tipografía y el juego con los márgenes y el blanco, como ocurre en la poesía. El juego tipográfico se observa claramente, por ejemplo, en *Lobstershop*, en que gran parte del texto está intervenido con un trabajo tipográfico radical, y que se utilizó previamente en los sobretítulos de la puesta en escena, convirtiéndose en un componente visual protagónico. Los sobretítulos superan así la función informativa o de mediación de aquello que los actores dicen en otra lengua que la del espectador, y se convierten en parte del paisaje escénico, a menudo más atractivo por la forma que por el contenido. Y así como se conjugan diferentes disciplinas artísticas en la escena (plástica, videoarte, danza, canto) es decir, diferentes lenguajes artísticos, del mismo modo hace coexistir diferentes lenguas “nacionales” y diferentes soportes de la palabra (hablada, cantada, escrita) ... En la edición en neerlandés de las obras (2009) hay además ilustraciones del autor (dibujos a mano alzada que intervienen el texto) y un cuento breve escrito en los márgenes derechos de las páginas impares. Es un uso del espacio, de la hoja, de un modo plástico y no editorial, que más allá

de lo tipográfico descentra la mirada, esta vez, del lector que debe rotar el libro para leer. (van Muylem, 2018a, p. 88).

Descentrar la mirada (Veronese, 2000) es un gesto radical en la estética de Lauwers, que se observa tanto en la escena como en el papel, y lo reconocemos también como un aspecto importante en la escritura de “Bilis negra. Teatro de autopsia”, de Daniela Martín y Maura Sajeve, en “Reconstrucción de una ausencia”, de Gonzalo Marull, en y otras obras recogidas en la antología *Monólogos|Páginas|Escenas* —de allí el devenir que planteamos en este título: de la forma dramática a su traducción plástica en la escritura y su tránsito hacia la carnadura escénica aun en virtualidad—; descentramiento visual que, además, identificamos en otras dramaturgias estudiadas, como la de Alejandro Tantanian. Los autores refuncionalizan las escrituras de finales del siglo XIX que se consolidan —valga la paradoja— en las creaciones de las vanguardistas históricas, y se las apropian para diseñar gráfica, visualmente la obra, “la (*com*)ponen en la *página* tornando porosas las fronteras, por ejemplo, entre teatro y poesía, y narrativa, y esa puesta en *página* funciona como sugerencia a posibles decisiones para la puesta en escena” (Fobbio, 2016, p. 56); o para dar cuenta de las huellas de la puesta en escena anterior al texto y este ya no es mero registro, sino una obra autónoma, para ser leída y recorrida. Así, la edición de libros escénicos se compone coreografiando cada palabra, cada silencio, cada espacio en el papel, cada imagen, para que todo lo que aparezca en la *página* juegue a proyectarse *hacia* o documente lo que sucede *en* la escena. Es por ello que pensamos el texto y las puestas en escena de estas obras como “paisajes dramaturgicos” (Musitano y Fobbio, 2014).

La percepción de Leticia Paz-Sena (2015) sobre la edición de *SadFace|HappyFace* puede extenderse a la concepción de puesta en *página* del equipo de investigación y de Papeles Teatrales:

Contamos con condiciones editoriales comprometidas no solo con la lectura del texto teatral, sino también con su escucha y su visualización. Nos sentimos un poco más cerca de la escena y esa incompletud inherente al texto de teatro se transforma en invitación a preguntarse, a partir de las políticas textuales de Lauwers, por las políticas teatrales de Needcompany, esto es, las decisiones en torno a las relaciones entre escritura, texto, cuerpo y escena. (P. 147).

El investigador Hans-Thies Lehmann (2008), al describir las puestas de un teatro posdramático como un paisaje, invita a pensar en ese sentido la mirada: “[El texto] ya es, en cierto modo, el paisaje. Emancipa ... la palabra respecto de la parte de la frase, lo fonético respecto del potencial semántico, el sonido respecto de la relación de sentido”¹⁷ (pp. 104-105). Recorremos la escena con la mirada, pero el ojo también se desplaza en la hoja siguiendo la imagen. Los teatristas recuperan en ese sentido una experimentación vanguardista, con la consecuente autonomización del significante: “La pintura subraya el desafío expresivo, la necesidad de plasmar lo inexpressable de la imagen con la misma intensidad que lo representado y expresado ... Leer y ver se convierten en una puesta en escena más que en explicación”¹⁸ (Lehmann, 2008, p. 106).

Traducciones lingüísticas, poéticas y políticas

En el proyecto vigente, Teatro, Poesía, Plástica y Traducción en Dramaturgias del Siglo XXI (CIFYH, UNC; IAE, UBA, 2018-2020) dirigido por Fobbio, codirigido por van Muylem e integrado por Musitano y Frontoni, nos dedicamos a (re)definir la creación escénica, como posicionamiento estético y político, en liminalidad con otras artes, y atendiendo a las tensiones entre ficción y realidad, vida y arte, en el panorama dramático actual en el que conviven lo figural y lo performático, y son reformulados algunos postulados de las vanguardias históricas¹⁹. Así, en este teatro de posvanguardia reconocemos la actualización de propuestas futuristas en la presencia de la plástica y el trabajo de los climas, mediante “imágenes conductoras” y aquellas imágenes que relacionan lo espiritual y lo social, ya exploradas por los surrealistas (Musitano, 2017). El diseño teórico y la metodología que empleamos proceden de nuestros estudios sobre las dramaturgias del siglo XXI referidos a lo largo de este trabajo y de los estudios teatrológicos en relación con las conceptualizaciones sobre posvanguardia y comparatismo (Dubatti, 2008a), traducción y autorreferencialidad (Trastoy, 2017), los cuales ponemos a dialogar con las investigaciones sobre la plástica provenientes de la historia del arte y la estética (Didi-Huberman, 2007; Rancière, 2007, 2014; Todorov, 2006, 2013), la antropología, la filosofía (Deleuze, 2003, 2005 y 2007; Nancy 2006, 2015) y la sociología (García Canclini, 2011).

En las dramaturgias de Argentina, Latinoamérica y Europa estudiadas, advertimos que el cuestionamiento de las especificidades genéricas y sus reformulaciones se relacionan con la puesta en crisis de la comunicación, la identidad y la idea de comunidad. Para el abordaje de esas producciones interdisciplinarias —en las que no hay un lenguaje o disciplina subsidiario de otro y entendiendo que en dicha conjunción se construye un discurso nuevo, único—, nos apropiamos de reflexiones acerca de la inespecificidad de las artes y los lenguajes artísticos, entendiendo que la confluencia de lenguajes apunta a un espacio en que conviven diferentes materiales, que se oponen a la fusión y a la “confusión o estabilización en una identidad híbrida” (Garramuño, 2015, p. 26), y podemos decir que en/desde el *entre* como territorio (Bhabha, 2002; Fobbio, 2014a, 2016b;) se interpela.

En su investigación sobre arte latinoamericano, Florencia Garramuño (2015) resalta que, en obras que presentan conexiones novedosas y originales entre diferentes campos de la estética, se expone “el malestar frente a cualquier definición específica o cualquier categoría de pertenencia” (pp. 19-20). Debido a que la confluencia de lenguajes artísticos no apunta a una fusión, sino a un espacio en el que conviven diferentes materiales, podemos decir que en el *entre* (Fobbio, 2016), en la cesura (Barthes, 2009), en la coexistencia paratáctica (Adorno, 1981) se convoca a artistas, investigadores, lectores y espectadores (van Muylem, 2017) para producir acciones transformadoras.

Así como coexisten diferentes lenguajes artísticos en escena y en papel, cuando la puesta en página convoca la poliglosia, exhibe la tensión entre lenguas y dialectos, sobre todo en los textos escritos en Bélgica y Alemania. Es por ello que estas obras multilingües (Lupette, 2019) o heterolingües (Suchet, 2014) interpelan a los lectores-espectadores desde la heterogeneidad constitutiva de las lenguas, de los textos y de las puestas (Suchet 2014; van Muylem 2017).

En el marco del trabajo en teatro comparado, la traducción nos interesa en varios aspectos. Por un lado, como praxis integral de la investigación: traducir las obras del corpus y los textos teóricos producidos en otras lenguas, para hacerlos dialogar con investigadores y artistas locales²⁰. En este ejercicio, en esta praxis, y dado el grado de experimentación poética en las dramaturgias, observamos, asimismo, que la traducción de teatro se ha acercado mucho a la poesía²¹, por lo cual también se volvió necesario pensar en nuevas estrategias para leer y traducir teatro²².

Por otro lado, nos interesa la traducción como problemática presente en las obras (van Muylem, 2017) que remite y excede la transposición lingüística, para referir a la apropiación

(Frontoni, 2019), mediación, adaptación, comentario, reescritura, transformación, cita, parodia (Trastoy, 2017). La traducción entendida como procedimiento autorreferencial que vincula vida y muerte, cuando problematiza:

No solo el teatro en sí, sus valores, sus funciones, su estatuto ficcional, su capacidad de significar y de comunicar, sino 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, pp. 209-210).

En este momento histórico en que las olas migratorias modifican los mapas y la percepción de fronteras, vemos, en el teatro, obras que exponen el relativismo y la historicidad de la(s) lengua(s), siempre resultado de conflictos y tensiones políticas sociales y económicas. La traducción como presencia (en los sobretítulos, en la repetición en otra lengua) y como ausencia (en obras en que los lectores-espectadores se encuentran ante parlamentos incomprensibles o con aparentes malentendidos [van Muylem, 2018a]) propone un cuestionamiento de la comunicación, de las posibilidades del decir(se), como confrontación con los otros en los diferentes grados de opacidad de un texto (Suchet, 2014)²³.

Las obras buscan, así, la reflexión acerca de una posibilidad de convivencia en una “comunidad inesencial” (Agamben, 1996): “de un convenir que no concierne en modo alguno a una esencia” (Agamben, 1996, p. 18). La apuesta lingüística y dramática por lo inespecífico por parte de estos escritores y artistas es “un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos específicos de no pertenencia” (Garramuño, 2015, p. 26), y es en ese sentido que pensamos la conformación de la ciudadanía desde el arte, tanto de lo ético como de lo estético (van Muylem, 2017). Según afirma García Canclini (2011), 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” (Musitano, en Fobbio, van Muylem, Musitano y Frontoni, 2019). Nos apropiamos de tales planteos, considerando, además, esa interdisciplinariedad artística, la inespecificidad (Garramuño, 2015) que advertimos en las obras; postura lingüística, estética y política que concuerda con nuestro abordaje investigativo inter/trans/pluri/co-disciplinar.

Este decir(se) *en* y *con* diferentes lenguas parece ser, para los artistas, el único medio posible. En el contexto del internacionalismo, bajo los efectos globalizadores de la cultura de masas, la noción de extraterritorialidad de Steiner (2008) nos permite pensar aspectos de estas literaturas, en una “una estrategia de exilio permanente”, no solo debido a migraciones, sino en los desplazamientos dentro de la lengua. Aquí, la traducción, en lugar de ser un mero transferir, transporte o puente entre dos entidades estables y homogéneas, se entiende como una forma de hablar *como otro* mediante el uso de la voz más singular. Es así que pensamos en la traducción cultural que se promueve desde los textos, que exige una especificidad contextual que cuestiona la homogeneidad impuesta a las minorías en nombre de la diversidad cultural y el pluralismo. Voces de los bordes que intentan salirse de todo encasillamiento y recorren la ciudad iluminando sus márgenes. Como dice Lupette (en van Muylem, 2019), “como crónico inmigrante/emigrante ... estando siempre fragmentado en todas partes, no arribando nunca del todo a ningún lugar, no tengo ninguna lengua, o tengo muchas. Podría decir que ‘ninguna y muchas’ es mi lengua”. Este carácter migrante da cuenta

de una identidad que no puede (y no desea) decirse en una única lengua, y las obras, así, buscan crear quiebres, fisuras.

En este marco, queremos articular la praxis de la traducción y la traducción como herramienta de investigación (Trastoy, 2017). Rescatamos para ello 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.

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, etc.), en una reflexión acerca del modo y los mecanismos de enunciación: traducir una palabra ... [es] 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”. (van Muylem, en Fobbio y van Muylem, 2020).

Pensemos en *Los embajadores* (1533) de Holbein: a los pies de Jean de Dinteville y Georges de Selve hay un cráneo que solo puede distinguirse mirando el cuadro desde el ángulo adecuado. Pensamos la coexistencia de lenguas y lenguajes artísticos, la traducción o su ausencia, retomando 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, 2011a, p. 200)²⁴.

Por lo cual nos interesa el juego que crea *errores de perspectiva* y los errores en el uso de las lenguas. Proponemos así pensar las obras analizadas como 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 de extrañar lo existente” (van Muylem, en Fobbio y van Muylem, 2020).

Allí situadas, y al caracterizar la creación en dramaturgias actuales, seguimos expandiendo la definición de traducción a partir del estudio de otros procedimientos plásticos, como la puesta en abismo (que se traduce en metateatralidad, escena en la escena: en el teatro se abisman la literatura, la televisión, la pintura, la escultura, la música, la danza y el teatro), el escorzo, y se reformula y expande el retrato; procedimientos y géneros de (auto)referencialidad y (auto)reflexividad que hemos abordado en anteriores investigaciones (Fobbio, 2014, 2017; Fobbio y van Muylem, 2020). Así, nos aproximamos a la traducción de la experiencia, la experiencia como traducción y la traducción como experiencia (Fobbio, 2020a), distinción que nos permite comprender lo transficcional en las dramaturgias actuales que “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” (Fobbio, en Fobbio y van Muylem, 2020). Nuestras investigaciones tienen por objetivo promover traducciones dramáticas y escénicas que descentren perspectivas instaladas, cuestionen, deformen, abismen, para posibilitar, a su vez, otras “experiencias que denuncien, repongan los olvidos, traduzcan extrañando” (Fobbio, en Fobbio y van Muylem, 2020). Buscamos cartografiar los *entres* que reconocemos en las producciones, en las poéticas en las que coexisten diferentes disciplinas artísticas y lenguas, para dar cuenta del potencial crítico que radica en la expansión y puesta en crisis de concepciones en torno a especificidad y pertenencia que obturan. Tales traducciones dramáticas se pueden entender como fundamento para la relación ética con los otros. Consideramos, entonces, que, para poder estudiar las poéticas escénicas, el trabajo con/desde/en/entre la teoría y la praxis tiene que viabilizar discusiones respecto de la “in-distinción” de esas prácticas, así como sus particularidades, atendiendo al “pensar (con)mover” (Bardet, 2013, p. 92), para luego poder pensar con los lectores-espectadores en nuevas posibilidades de habitar el mundo (van Muylem, 2018; Rancière, 2007).

Referencias

- Adorno, T. (1981). Parataxis. En Autor, *Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1, 68-81.
- Arpes, M. (2012). *Dramaturgia nacional entre los siglos XX y XXI. Ficción, meta ficción e interdiscursividad como nueva configuración de lo teatral* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.
- Balestrino, G. (2008). *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia: Hiru.
- Bardet, M. (2013). Entre teoría y práctica, un écart. En M. del Mármol, M. G. Magri, A. S. Mora, M. Provenzano, M. L. Sáez y J. Verdenelli (Comps.), *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Club Hem.
- Barthes, R. (2002). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*. México-Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

- Bers, A. y Trilcke, P. (Eds.). (2017). *Phänomene des Performativen in der Lyrik*. Göttingen: Wallstein.
- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Blanchot, M. (1993). *El espacio literario*. México: FCE.
- Brignone, G. (2013). Radiografía de una idiosincrasia. Trilogía Argentina Amateur (1910-1933-1948) de Andrés Binetti y Mariano Saba. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, IX(18). Recuperado de <https://doi.org/10.34096/tdf.n18.6663>
- Brownell, P. (2009). El teatro antes del futuro: sobre Mi vida después de Lola Arias. *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (10). Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero10/articulo/210/el-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html>
- Campos, A. (2015). Intraducibles traducciones de traducir. *El Trujamán, revista diaria de traducción*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/septiembre_15/15092015.htm
- Cornago, Ó. (2006). Teatro postdramático: las resistencias de la representación. En J. Sánchez (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Cuenca: UCLM.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (Traducido por V. Viviescas). México: Paso de Gato.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2003). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la Diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada (seguido de "La obra maestra desconocida" de Honoré Balzac)*. Valencia: Pre-Textos.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dorfles, G. (1984). *El intervalo perdido*. Barcelona: Lumen.
- Dubatti, J. (2017). Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura. *Revista Artescena*, 3, 1-12.
- Dubatti, J. (2008a). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2008b). Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008. *La revista del CCC*, 4. Recuperado de <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>
- Edel, L. (1990). *Vidas ajenas. Principio Biographica*. México: FCE.
- Eiermann, A. (2012). Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes (Traducido por M. van Muylem). *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 16. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/22/numero16/>.
- Fobbio, L. (2010). Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numerosanteriores/numero11/articulo/254/alejandro-tantanian-y-el-nombre-de-las-cosas.html>.
- Fobbio, L. (2011). *Teatro y narrativa en el monólogo argentino de las últimas décadas*. Trabajo presentado en XII Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Buenos Aires.

- Fobbio, L. (2012). Teatro y poesía. Notas sobre liminalidad genérica en el monólogo. *Actas III Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires. Recuperado de <http://www.aincrit.org/pdfs/actasiii Jornadasnacionalesdeinvestigacionycriticateatral2011.pdf>
- Fobbio, L. (2014). *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del Siglo XX* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Fobbio, L. (2015). Dramaturgia de la reverberación. Sobre Paseos de Noëlle Renaude. En N. Renaude, *Paseos*. Villa María: Eduvim.
- Fobbio, L. (2016a). Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en The blind poet de Jan Lauwers, Europa: identidad, migración y exilio. *Revista Espéculo*, 56, 118-132.
- Fobbio, L. (2016b). Monologar desde el entre. En M. van Muylem (Comp.), *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Fobbio, L. (2017). Monólogos|Retratos. En C. Monsiváis, J. Rodríguez, M. A. de la Parra, D. Pereira de Carvalho, M. Sajeve, D. Martín, ... T. Lanoye, *Monólogos|Páginas|Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa* (pp. 183-195). Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Fobbio, L. (2019). La puesta en espacio del relato: Gólgota picnic de Rodrigo García, lo monologal y la escena como vanitas del capitalismo. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 9, 38-69.
- Fobbio, L. (2020a). Pintar el aire. Teatro, plástica, experiencia y traducción. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, 3.
- Fobbio, L. (2020b). Vivi Tellas (2017). Biodrama|Proyecto archivos. Seis documentales escénicos. *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, 44.
- Fobbio, L. y van Muylem, M. (2020). Teatro, traducción, creación y trampantojo. *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Buenos Aires. Recuperado de <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-iv-jornadas-2020>
- Fobbio, L., van Muylem, M., Musitano, A. y Frontoni, L. (2019). Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI: primeras indagaciones. *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Buenos Aires. Recuperado de <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-iii-jornadas-2019>
- Foucault, M. (1993). *El pensamiento de afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. y Deleuze, G. (1999). *Theatrum Philosophicum y Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.
- Frontoni, L. (2019). Apropiación y autorreferencialidad en Querido Ibsen, soy Nora, de Griselda Gambaro. *Actas XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1fJHgcBRNvnC8DeIE4QD5-5lfXIPcYHGG/view>
- García Wehbi, E. (2012). La poética para el disenso. Manifiesto para mí mismo. En Autor, *Botella en un mensaje. Obra reunida* (pp. 19-31). Córdoba: Alción-DocumentA/Escénicas.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Geerts, R. (2011). Tekst als object. Over de herwonnen autonomie van de dramatekst. En C. Swyzen y K. Vanhoutte (Eds), *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Amberes: University Press Antwerp.
- Giordano, A. (Ed.). (2010). *Los límites de la literatura*. Rosario: UNR.

- Latouche, S. (2014). *Límite*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lauwers, J. (2009). *Kebang!* Lovaina: Van Halewyck.
- Lauwers, J. (2013). *Sad Face/Happy Face* (Traducido por M. van Muylem). Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Legaz, M. E. (Coord.). (2000). *Desde la niebla. Sobre lo autobiográfico en la Literatura Argentina*. Córdoba: Alción.
- Lehmann, H.-T. (2008). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: VerlagderAutoren.
- Lupette, L. (2014). In Schreiben zwei Sprachen. En N. Lange. (Comp.), *Metonymie* (pp. 28-35). Berlín: Verlagshaus J. Frank.
- Lupette, L. (2019). Qué es la poesía multilingüe. *Anuario de glotopolítica*, 3.
- Lyotard, J. F. (2014). *Discurso Figura*. Buenos Aires: Cebra.
- Mouffe, Ch. (2007). *En torno a lo político* (Traducido por S. Laclau). Buenos Aires: FCE.
- Musitano, A. (2009). La investigación teatral, apropiaciones y teatro ausente. Recuperado de www.blogsffyh.unc.edu.ar/teatropolitocounc/
- Musitano, A. (2010). *Placer y escritura en voz alta: la voz en la poesía y el teatro de Emeterio Cerro*. Trabajo presentado en Jornadas de Teoría y Crítica: Roland Barthes, Córdoba.
- Musitano, A. (2011a). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte.
- Musitano, A. (2011b). La escritura dramática y la escritura poética de fin de siglo XX, coincidencias y especificidades: La casa de los muertos de Philippe Minyana (2002). *Telondéfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 15. Recuperado de <http://www.telondéfondo.org/numeros-antteriores/numero15/articulo/399/escritura-dramatica-y-escritura-poetica-de-fin-del-siglo-xx-coincidencias-y-especificidades-la-casa-de-los-muertos-de-philippe-minyana-2002.html>.
- Musitano, A. (2015). Prólogo. En P. Minyana, *Pasillos* (Traducido por S. González). Villa María: Eduvim.
- Musitano, A. (2016). El paisaje dramático y la traducción del dolor. En M. van Muylem. (Comp.), *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Musitano, A. (2017). *Redefiniciones de la vanguardia histórica en el teatro de postvanguardia de Romeo Castellucci y la societas Raffaello Sanzio*. Trabajo presentado en las I Jornadas del Instituto Artes del Espectáculo, Buenos Aires.
- Musitano, A. y Fobbio, L. (2012). La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta. *Actas IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires. Recuperado de <https://aincrit.org/pdfs/actas-de-las-iv-jornadas-nacionales-de-investigaciony-critica-%20teatral-2012.pdf>
- Musitano, A. y Fobbio, L. (2014). *El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página*. Trabajo presentado en VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones Culturales. Debates de la Teoría, la Crítica y la Lingüística, Buenos Aires.
- Musitano, A., Fobbio, L., González, S. y van Muylem, M. (2011). *La escritura dramática y la escritura poética de fin de siglo XX: coincidencias y especificidades*. Trabajo presentado en VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas. Diálogo entre Saberes: Encuentros y Desencuentros, Córdoba.
- Nancy, J.-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J.-L. (2015). *A título de más de uno. Jacques Derrida. Sobre un retrato de Valerio Adami*. Madrid: Trotta.
- Orbe, J. (1994). *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Orbe, J. (Comp.). (1995). *La situación autobiográfica*. Buenos Aires: Corregidor

- Palasí, M. A. (2015). Lauwers, Jan –SadFace/HappyFace, una trilogía sobre la humanidad. Dramaturgia que provoca. *Recial*, 6(7). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11910>
- Palasí, M. A. (2016). Re-sonancia: el eco de la enunciación en el análisis del acontecimiento teatral. En M. van Muylem. (Comp.), *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado* (pp. 111-121). Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Palasí, M. A. (2018). *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis)* (Tesis doctoral). Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Papin, L. (1991). Théâtres de la non-représentation. *The French Review*, 64(4), 667-675.
- Pavis, P. (1987). ¿Hacia una semiología de la mise en scène? (II). *Revista Conjunto*, 73, 31-49. La Habana: Urselia Díaz Báez.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavis, P. (2001). Tesis para el análisis del Texto Dramático. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, (33), 9-34.
- Paz Sena, L. (2015). *SadFace/HappyFace: Una trilogía sobre la humanidad*, de Jan Lauwers. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11(22). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/2168>
- Persino, M. S. (2015). El dentro y el fuera de escena en Trilogía Argentina Amateur (48/33/10) de Andrés Binetti y Mariano Saba. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11(21). Recuperado de <https://doi.org/10.34096/tdf.n21.1476>
- Quignard, P. (2006). *Retórica especulativa*. Buenos Aires: el cuenco de plata.
- Rancière, J. (2007). *El viraje ético de la estética y la política*. Chile: Palinodia.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Romera Castillo, J., Yllera, A., García-Page, M. y Calvet R. (1992). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor.
- Ryngaert, J.-P. (2013). Personaje (crisis del). En J.-P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 167-172). México: Paso de Gato.
- Sagasetta, J. (2006). La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 3. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero3/articulo/43/la-vida-sube-a-escena-sobre-formas-biograficas-y-teatro.html>
- Sakai, N. (1997). *Translation and Subjectivity*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites*. Ciudad Real: Ñaque.
- Sarrazac, J.-P. (2013a). Diálogo (crisis del). En Autor, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 74-78). México: Paso de Gato.
- Sarrazac, J.-P. (2013b). Fábula (crisis de la). En Autor, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 92-97). México: Paso de Gato.
- Steiner, G. (2008). *Extraterritorial*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Suchet, M. (2014). *L'imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. París: Garnier.
- Tackels, B. (2005). *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*. Besançon: Les solitaires intempestifs.
- Tantanian, A. (2005). *Foollyk: Teatro I*. Buenos Aires: Colihue.
- Tantanian, A. (8 de mayo de 2019). Una aproximación a la dramaturgia desde el actor. Sombras suele vestir (Clase magistral). Buenos Aires: Centro de Investigación Cinematográfica.
- Todorov, T. (2006). *Elogio del individuo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Todorov, T. (2013). *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Trastoy, B. (2002). *El teatro autobiográfico*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Trastoy, B. (2012). Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática. *Revista Brasileira de Estudos da presença*, 1. Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25484/18223>
- Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- Turner, V. (1993). Pasos, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de la communitas. En P. Bohannan y M. Glazer, *Antropología. Lecturas* (pp. 515-544). Madrid: McGraw-Hill.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Ubersfeld, A. (2003). El habla solitaria. *Acta Poética*, 24.
- van Muylem, M. (2013). La puesta en página en el teatro contemporáneo. *Revista Mutatis mutandis*. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/17216/15438>
- van Muylem, M. (2016). La traducción como descentramiento. En Autor, *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades
- van Muylem, M. (2017). *Teatro flamenco contemporáneo* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- van Muylem, M. (2018a). Interacciones entre imagen y texto en escena y en papel. *Revista SIC*, (20), 82-95. Recuperado de https://e140dc5a-92ec-48da-b345-77386344e102.filesusr.com/ugd/cf44f7_be0fa3cd222443eeacd007ab3c3476d7.pdf
- van Muylem, M. (2018b). El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(28), 27-52. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5476/4912>
- van Muylem, M. (2018c). El después de la pirotecnia: una reflexión sobre la traducción de poesía. *Nueva ReCIT*, 1. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ReCIT/article/view/20150>.
- van Muylem, M. (2019a). La traducción de dramaturgias contemporáneas. *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Buenos Aires. Recuperado de <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-iii-jornadas-2019>.
- van Muylem, M. (2019b). Contrabandos y brisuras. Léonce Lupette: una voz parte de muchas lenguas. *Actas de las XVIII Jornadas Universitarias de Literatura en Lengua Alemana*, Mendoza. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=13702>.
- van Muylem, M. (2020). Los laboratorios de Jan Fabre. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, 3.
- van Muylem, M. y González, S. (2013). Proyecto Papeles teatrales una filiación entre investigación, traducción y edición en la universidad. *Recial*, 4. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/8219>.
- Veronese, D. (2000). Automandamientos. En Autor, *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Zumthor, P. (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

Notas

¹ Concebimos la/s dramaturgia/s desde las teorizaciones de Danan (2012), para referir a las escrituras dramáticas y sus tránsitos por los ensayos y preparación de las puestas, las funciones de las obras y las posteriores modificaciones del texto dramático. Es decir, escrituras atravesadas *por* y que atraviesan procesos creativos.

² Otros estudiosos que abordan las fronteras entre las artes y los géneros refieren a nominaciones como “thebetween” (Dorfles, 1984), “frontera” (Sanchis Sinisterra, 2002), “limen” (Diéguez Caballero, 2007; Turner, 1993), “límites” (Giordano, 2010); y respecto de otros campos de estudio, “límite” (Latouche, 2014). En el marco de los proyectos de investigación referidos en este trabajo, abordamos específicamente las liminalidades entre teatro y narrativa, y poesía (Fobbio, 2011, 2012), y teatro y otras artes (Fobbio y van Muylem, 2020; Musitano, 2017; van Muylem, 2016, entre otros textos indicados en Referencias).

³ El término figura nos permite referir a las voces y cuerpos que, posean o no el estatuto de personajes, componen una obra teatral en cuanto son interpelados o intervienen en la historia-acción dramático-escénica, incluyendo a lectores y espectadores (Fobbio, 2014).

⁴ Equipo dirigido por Adriana Musitano, e integrado por Laura Fobbio, Micaela van Muylem y Soledad González.

⁵ Para reflexionar sobre el lenguaje —en relación con la filosofía, lo político, la ruptura de distancia entre arte y vida—, integramos a nuestro marco teórico los postulados de Barthes (2002), Blanchot (1969, 1993), Deleuze (1989, 2000, 2002), Derrida (1989), Foucault (1993), Foucault y Deleuze (1999).

⁶ Sobre las relaciones entre arte y vida nos circunscribimos a lo teatral, con conocimiento de la profusión de estudios sobre lo autobiográfico, bioficcional (Arfuch, 2002, 2014; Edel, 1990; Legaz, 2000; Orbe, 1994, 1995; y los trabajos compilados por Romera Castillo, Yllera, García-Page y Calvet). Por su parte, abordaron lo biográfico en el teatro argentino de las últimas décadas Trastoy (2002, 2012), Sagasetta (2006), Brownell (2009), entre otros. Y en la dramaturgia destacamos la publicación de *Biodrama| Proyecto* archivos, de Vivi Tellas (2017), compilada por Brownell y Hernández, y en la que luego nos detenemos.

⁷ Con la expresión lectores-espectadores remitimos al lector que, según Pavis, “es un poco espectador y actor” —desde su juego de palabras, un “lectador” o “lectactor” (2001, p. 33)— capaz de imaginar una escena (Pavis, 1987, p. 35), una gestualidad, una actuación y asumir todo lo teatral que excede al texto dramático (Fobbio, 2014, p. 67).

⁸ Nuestro estudio de la discursividad dramática y poética recupera el concepto de *commoción* (Barthes, 2009) vinculado a lo performático y experiencial del acto poético o escénico.

⁹ Ampliamos las relaciones comparativas entre poéticas, incorporando producciones de dramaturgos como Jan Fabre (Bélgica), Romeo Castellucci (Italia), Andrés Binetti y Mariano Saba (Argentina) y Rodrigo García (España-Argentina).

¹⁰ Por caso, Palasí (2016, 2018) estudia la poética de Luis Palacio, diseñando una metodología analítica en la que convergen concepciones sobre acontecimiento, desplazamiento, figuración, figurabilidad, resonancia, entre otras, desde la apropiación que hace el investigador de las teorizaciones de Pavis, Freud y Lacan.

¹¹ El equipo de Papeles Teatrales, desde sus inicios y hasta finales de 2019, estuvo integrado por Adriana Musitano (directora), Mabel Brizuela y Beatriz Trastoy (asesoras), Laura Fobbio (secretaria), Micaela van Muylem (editora y traductora), Soledad González (traductora), Ivana Myszkoroski (diseñadora) y en distintas tareas de comunicación, gestión y corrección literaria, participaron: Eugenia Arias, Florencia Bacchini, Mercedes Bosco, Germán Brignone, Luciana Frontoni, Macarena Magnano, Marcela Marín, Leticia Paz Sena, Georgina Ricardi y Ximena Villalba.

¹² Sobre este libro, consultar las reseñas realizadas por Germán Brignone (2013) y María Silvina Persino (2015).

¹³ Remitimos a la reseña escrita por Mario Alberto Palasí (2015) sobre esta publicación.

¹⁴ Traducción del equipo.

¹⁵ Bruno Tackels (2005) define al *écrivain de plateau* como “un escritor de un género particular; el medio y la materia provienen esencialmente de la escena, aunque numerosos elementos puedan desplegarse orgánicamente en ella. La verdadera diferencia radica en el hecho de que el texto proviene de la escena y no del libro. No se trata necesariamente de improvisaciones, por el contrario: las palabras se inscriben en una construcción, en esencia, madurada en el espacio y el tiempo de la escena” (pp. 13-14). Véase, asimismo, van Muylem (2017, 2018a).

¹⁶ Véase al respecto: Fobbio (2016), Fobbio y Musitano (2013, 2014), Musitano (2016), van Muylem (2013, 2016) y van Muylem y González (2013).

¹⁷ Traducción del equipo.

¹⁸ Traducción del equipo.

¹⁹ Fobbio estudia los materiales del proceso creativo de *Sagrado Bosque de Monstruos* (2018), idea de Oria Puppo y Alejandro Tantanian, escrita por Inés Garland y Santiago Loza, y dirigida por Tantanian; van Muylem se dedica a las puestas en escena de los monólogos de Wolfram Lotz y Benjamin Verdonck (2013 y 2015); Musitano analiza la relación entre texto e imagen en *Agente/Erreger*, de Albert Ostermaier (2017); y Frontoni aborda la traducción escénica de Silvio Lang (2013), de *Querido Ibsen: soy Nora*, escrita por Griselda Gambaro (2012).

²⁰ En el marco del trabajo de traducción de obras de nuestro corpus de investigación, van Muylem funda la colección Teatro Europeo Contemporáneo en la Editorial Eduvim, que luego queda a cargo de Soledad

González. Para esta colección traducimos obras de R. Kricheldorf, J. Rijnders y L. Bärfuss, participamos con la escritura de prólogos de diferentes publicaciones (Fobbio, 2015; Musitano, 2015), y traducimos textos teóricos como el de Eiermann (2012).

²¹ Sintomático de ese cruce es la investigación sobre “lo performático de la poesía” de Bers y Trilcke (2017), de la que nos servimos para pensar la puesta en escena de la voz poética y dramática contemporáneas y la performatividad intrínseca de cada texto, como proponen estos investigadores.

²² Acerca de estas estrategias de traducción en textos que trascienden la especificidad genérica, consultar van Muylem (2017, 2018a, 2018b), y, en relación con la poesía, van Muylem (2018c).

²³ Véase van Muylem (2017, 2020), para un análisis de este ejercicio del decirse en diferentes lenguas de Jan Fabre.

²⁴ Sobre la anamorfosis en el teatro argentino de finales del siglo XX, véase también Fobbio (2019).