

## **La escritura dramática y la escritura poética de fin de siglo XX: coincidencias y especificidades**

Autor/es Dra. Adriana Musitano. Presentan proyectos individuales relacionados: Lics.

Laura Fobbio, Soledad González, Micaela van Muylem

Eje temático: Cultura, arte y comunicación.

Pertenencia institucional: Escuela de Letras, CIFFyH (Musitano). CIFFyH, CONICET  
(Fobbio).

Correo electrónico:

[adrianamusitano@gmail.com](mailto:adrianamusitano@gmail.com)

[laura.fobbio@gmail.com](mailto:laura.fobbio@gmail.com)

[solsongon@hotmail.com](mailto:solsongon@hotmail.com)

[micaelavm@gmail.com](mailto:micaelavm@gmail.com),

### **Resumen**

La escritura de la poesía y del teatro, a fines del Siglo XX y principios del XXI, se vincula a las formas liminales, más allá de la voz lírico-poética o de la dialógica del teatro, aparecen referencias mediáticas –radiales, televisivas o cinematográficas– (Pavis, 2000a) y los autores incursionan en distintas expresividades, voces y perspectivas. La poetización del texto dramático como su inverso, es decir la teatralidad del poético, surge además de la experimentación con lo oral, gestual, de asumir la carnalidad del *cuerpo parlante* (Ubersfeld, 2003; Musitano, 2010 y 2011). Se poetiza/narra/actúa de modo diverso lo que no puede ser dicho según la función poética/narrativa/dramática, tradicional o moderna. Así, por dar una muestra, desde la corporalidad los creadores “dicen” las emociones como si se tratase de una partitura quinésica. Algunos poetas realizan la ruptura con lo mimético de la interioridad y expresividad lírica y yendo allende de la fragmentación avanzan sobre lo monológico e incursionan en lo coral. Buena parte de la poesía experimental genera un travestismo de voces, una sonoridad cercana a la nueva escritura dramaturgica; 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. Las formas

escénicas en su devenir poético moderno tardío modifican las relaciones entre las formas genéricas consolidadas en la tradición de la poesía y teatro moderno.

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.<sup>1</sup> Ante una realidad desasida, el lenguaje deviene objeto de reflexión y por ello entran en nuestro marco teórico pensadores como Blanchot (1969, 1993), Barthes (2002), Deleuze (1989, 2000, 2002), Derrida (1989), Foucault (1993, 1999), ya que sus escrituras y pensamientos debaten acerca de las nuevas maneras de conocer el mundo, hacer filosofía, ciencias sociales y, aún más, se detienen a mostrar cómo artísticamente se crean mundos que no son “meramente” textuales sino que nos piensan desde el afuera o lo neutro o bien rompen con la distancia entre arte y vida. Las propuestas de Barthes (2009: 363) habilitarán el estudio de la discursividad dramática y poética de fin de siglo XX desde la *conmoción*, derivando la aplicabilidad de esta categoría pasional de sus reflexiones sobre la producción de Brecht, como aquello que abre una *grieta* “que fisura la costra de los lenguajes” y los hace perceptibles como tales, al producirlos y re-producirlos, desajustadamente. Y la ligaremos a la efectividad necesaria a lo performático y experiencial del acto poético y/o escénico. 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. 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, tal como se condensa plástica, espacial y

---

<sup>1</sup> Por caso, la relación con los *mass media* que desvelara a los sesentistas deja de tener oposiciones ideológicas o estéticas e ingresa en el arte como *performances*, instalaciones, poesía visual, concreta, o *performance* como activismo político, creándose otras condiciones de producción y de relación con el público, no por ello menos críticas.

poéticamente en el libro *Carroña, última forma* de Leónidas Lamborghini (2001).<sup>2</sup> Así es uno de nuestros objetivos relevar en el corpus poético la espacialidad y retórica de las voces, mostrando su relación con las figuras del discurso dramático y de las interacciones/interpelaciones planteadas. Con respecto a la escritura dramática además estudiamos las puestas ya que son los directores y/o actores quienes realizan en la escena la asunción de esa teatralidad virtual ‘contaminada’ o bien ‘iluminada’ por lo poético, y hacen que ese "paisaje textual" (Pavis, 2000a) devenga acto escénico. De allí que cuando Laura Fobbio analiza los procesos liminares que se producen en los monólogos teatrales lo haga en relación con la interpelación y la interacción, tomando una metodología personal, muy productiva para dar cuenta de cómo se ha difuminado el diálogo en el teatro actual y los personajes devienen en figuras, como asimismo se ha dado un giro autobiográfico que disuelve las oposiciones entre lo propio y lo ajeno, entre lo íntimo y lo extraño, entre la ficción y la realidad, aquellas maneras de conocer que hoy no se muestran ni adecuadas ni operativas.<sup>3</sup> Inscriptos en la poética, reconociendo en el Siglo XX los aportes de la retórica y la tópica y de las teorías del discurso, analizamos cómo se constituyen las producciones artísticas en “instituciones sociales” cuando ponen en acción ante la ciudad la problemática política y existencial, aún resaltando su carácter ficcional o vital, tal como se advierte en la investigación que inicia van Muylem. Para mostrar el diálogo que establecemos entre quienes componemos el equipo de investigación y los vínculos con otros equipos y becarios es que cedo la palabra a las investigadoras en formación en postgrado (Doctorado en Letras), ya que participan con sus subproyectos individuales.

### **Laura Fobbio: Monólogo dramático, poesía y narrativa**

Mi subproyecto abarca la liminalidad entre monólogo, poesía y narrativa en “los teatros argentinos” (Dubatti, 2009: 44) de las últimas décadas (Fobbio, 2011 a y b). A su vez, el tema se inserta en nuestra tesis doctoral sobre el monólogo dramático

---

<sup>2</sup> Para el conocimiento de la poética en el juego entre ficcionalización/desficcionalización y sus marcas en la escritura y el cuerpo, como del concepto de vocalidad (remitimos a Zumthor (1989) y a Quignard, (2006); para el desplazamiento y constelación semántica en el espacio tomamos la tradición que se origina en Mallarme, sigue con la poesía concreta y objetivista, tomando nexos con la narrativa del *Nouveau Roman* (en sus nexos con el “teatro de la escucha” y de “la no representación” en Papin,1991).

<sup>3</sup> Dice Minyana (2001): “Pasé de una escritura con base de monólogos a una escritura más escueta, más lacónica. (...) En este momento, por hechos diversos, he pasado a la autoficción y este tipo de escritura me acompaña. Abro un libro, hay una palabra que surge, y así puedo componer o imaginar toda una escena. (...) Espero, en cierto modo, hacer un trabajo de poeta”.

argentino de finales del siglo XX (Fobbio, 2009 a y b). Para el estudio de la liminalidad<sup>4</sup> retomamos categorías trabajadas por Victor Turner (1993) y reformuladas por Ileana Diéguez (2007) en su estudio de las artes escénicas latinoamericanas. Constituimos el corpus con textos dramáticos monologales, particularmente, y tenemos en cuenta la puesta en escena de los mismos, así como registros y reflexiones de los hacedores acerca de sus propias prácticas.

Siguiendo a Alejandro Tantanian, decimos que el teatro “vampiriza” otros géneros literarios para renovarlos (2010: 4) y transformarse. Por momentos, lo liminal deja ver los márgenes, contornos por los cuales vislumbramos las diferencias (sea en la forma en que el texto dramático ocupa la página escrita o en la construcción del acontecimiento), mientras que en otros casos se consuma la fusión y los bordes se diluyen. La liminalidad en el monólogo se definiría a partir del roce de diferentes artes (“literatura, plástica y música”; Spregelburd, 2004: 24), entre formas dramáticas (monólogo y diálogo), entre géneros (drama, lírica y narrativa). Y el roce produce “hibridismo artístico” en el teatro (Diéguez, 2007: 18), el “monstruo híbrido” de la dramaturgia (Spregelburd, 2004); pero también rupturas con las convenciones y transformaciones... Lo liminal sería el espacio dibujado entre la palabra y el cuerpo al cual alude De la Parra (2001: 12); ese “hueco-espacio vacío” que Tantanian (2010: 6) observa entre el dedo de Adán y el de Dios en *La creación de Adán* de Miguel Ángel, por el cual se filtran sensaciones y acciones, vacío que refiere al silencio y a lo revolucionario de toda creación.

Abelardo Castillo afirma que “en el caso del monólogo, no sabemos claramente si estamos ante un cuento o una pieza teatral” (en Dubatti, 2010: 48). En algunos monólogos los recursos performativos proyectan la escenificación de lo narrado, “ponen de pie” a los personajes que en el cuento “estaban acostados” (Castillo, 2010: 4-5). Observamos ese “ponerse de pie” en *Sueño de gato* de Veronese, que estructuralmente aparenta ser un cuento, si no fuera por la performatividad de la voz que narra acciones incluidas/sugeridas desde el monologar, los silencios materializados en puntos suspensivos, el diálogo con la maestra emergiendo de una misma voz, la risa enfática y burlona, el discurso construido para molestar, desacomodar al lector/espectador.

Textos como “Así es la milonga” de Jorge Accame (“monodiálogo” según Dubatti, 2000: 140) y “Mi amigo” de Piglia son creados primero como cuentos y luego son llevados al escenario (ver Dubatti, 2010: 49; Carey-Cossa, 1995). Tras la fase

---

<sup>4</sup> Como antecedentes de la liminalidad entre los géneros encontramos *Yo somos tú* de Olga Orozco (1984) de principios de los 80 y, en el teatro universal, algunas obras de Bertolt Brecht (Demetz, 1967: 127).

liminal, se confunden drama y narrativa en un resultado que Cossa denomina “simbiosis” posibilitada “únicamente a través del monólogo” (Carey-Cossa, 1995). La narración actuada en el monólogo se vuelve metateatral y autorreflexiva, en propuestas como *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti, “quien concibe ‘la ‘identidad como construcción narrativa’: somos lo que narramos” (2010: 5).

En *Muñequita o juremos con gloria morir* y *El Orfeo* de Tantanian se destaca un narrador-personaje –elemento propio del cuento y la novela– que subvierte las convenciones, haciendo estallar el discurrir único que supone el monólogo tradicional (Fobbio, 2009c y 2011c). En ambas obras, la liminalidad remite también a la relación ‘vida/arte o arte/vida’. Por su parte, *La noche devora a sus hijos* de Daniel Veronese traza ideas sobre la liminalidad: “No sabemos cuál es el límite de la desgracia, no se sabe”, dice la protagonista (2005a: 269). Justamente, el teatro de Veronese busca ese límite indescifrable –límite dramático, genérico, social–, para luego disolver “las formas puras una vez halladas”, “intertextuar lo lírico con lo dramático” (Veronese, 2005a: 314).

En el teatro latinoamericano de las últimas décadas predominan “escrituras más visuales” (Diéguez, 2007: 19), una de las razones que habrían determinado la presencia de la poesía en los monólogos argentinos. La liminalidad entre monólogo y poesía se sitúa también respecto de la relación entre el lector y el texto al generar –si resignificamos el sintagma “poesía visual”– un “monólogo-visual”. La poesía complejiza la forma monologal al aportarle un formato en verso, jugando con la disposición del espacio, la ubicación de las palabras en la hoja... Por su parte, las acotaciones escénicas informan y van más allá cuando, en monólogos como *Muñequita...* de Tantanian, ‘enversan’, ‘poetizan’ lo dramático. El fluir de la conciencia aparece interrumpido, cercenado por las pausas de los versos. En *Ring-side* de Veronese la plasticidad de las palabras, su combinación y ritmicidad, cobran protagonismo en la vorágine del decir (Fobbio, 2010).

Se trate de la predominancia de lo narrativo como de lo lírico, en el monólogo se accionan, desde la “virtualidad escénica”, la cadencia, los silencios verbales y físicos, la reverberación de los músculos del actor en proyección y todos aquellos elementos que posibilitan el decir en voz alta, con el cuerpo, o sea, teatralmente. En la próxima etapa, seguiré relevando antecedentes de la liminalidad entre monólogo, poesía y narrativa tanto en el teatro argentino como universal.

## Soledad González

Me integro al proyecto general con el denominado: “Dramaturgia contemporánea: escribir y traducir para la escena. Entre la fábula, la acción y la voz poética” y en él según la presentación que hago propongo un acercamiento entre la escritura dramática y la lírico poética centrado en los problemas de la traducción. Siguiendo la corriente crítica que restablece el estatuto literario del texto dramático, introduzco cuestiones inherentes a esta textualidad, caracterizada por ser escrita para ser representada, y atravesada por esta razón por la oralidad y la vocalidad (González, 2011:1). Allí estudio dos dramaturgos contemporáneos franceses, Philippe Minyana y Noëlle Renaude,<sup>5</sup> con cuya producción conformo un corpus de textos traducidos por mí entre 2003 y 2008. Me ocupo de analizar los: “procedimientos personales, irrepetibles y efímeros; procedimientos entendidos como el desarrollo de sus “procesos creativos” y que sin duda tienen que ver con lo que cada artista decide hacer con el tiempo que transcurre entre la pulsión de expresar algo y el momento en que ese algo es confrontado con su público como un producto artístico...” (González, 2003:1). Me ha interesado expresar mediante la cita siguiente de Christian Boltanski “¿Cómo traducir el ruido de mundo?”, los acercamientos que realiza Philippe Minyana entre la plástica al teatro, y cómo se tienen que considerar y conciliar varios saberes para abordar la relación entre instalación, teatro y por cuáles son los procedimientos dramaturgicos, por caso de Minyana, cuando “recurre permanentemente a la observación seguida de entrevistas con las personas (...) con relevamiento de lo cotidiano, de lo trivial... Así es como se orienta a formas que parecen ser cada vez menos teatrales, y en donde la escritura se

---

<sup>5</sup> El proyecto que González inscribirá este año en el CIFFyH, ligado a su Proyecto para el Doctorado en Letras que dirige la Dra. Mabel Brizuela, expresa que: “El itinerario teatral de Philippe Minyana se inicia en 1980. Su escritura parte de lo cotidiano y sus procedimientos son siempre experimentales. Recurre permanentemente a la observación seguida de entrevistas. “*Habitaciones*” (1986) nace de las entrevistas que realizó a personas de una localidad francesa que habían trabajado en las fábricas Peugeot, mientras que de las entrevistas con viudas de guerra y ex combatientes nace “*Sala de fiestas*” (1995). Es considerado uno de los dramaturgos contemporáneos más representativos de Francia. Algunos lo definen como una cruz inconformista entre Beckett y Pinter. (...) Su escritura suele partir de la observación de objetos y documentos reales; tiende a rechazar el realismo en el decorado y en la actuación; sus textos se asocian a partituras musicales”. Sobre Noëlle Renaude consignamos que es “autora de obras como *El zorro del norte*, *Diversiones turísticas*, *Entre dos*, *Rosa*, *la noche australiana*, *Mi Solange*, *cómo escribirte mi desastre*, entre otras. Noëlle Renaude trabaja sobre lo que se da en llamar “las épicas de lo íntimo”. Allí, la vivencia del cuerpo, la relación con los otros y con la materia se revelan y aparecen a través de una lengua que tiene una dimensión épica. El escritor Roland Fichet afirma que la lengua de autores como Noëlle Renaude juega con la fricción inmediata que provoca fuego y sentido. Aparece entonces una palabra que se sustrae a las conjunciones de coordinación y otros articuladores del discurso, y que posee grandes impulsos que la acercan a la épica y a la lírica” (González, 2011).

caracteriza por la ausencia de puntuación, la predilección por el monólogo y el tratamiento de lo cotidiano colmado de objetos” (González, 2003:2). Metodológicamente me propongo analizar la “forma y ritmo del conjunto y de las partes (actos, escenas, cuadros); tipos de discursos: didascalias (indicaciones y acotaciones del autor), diálogos, monólogos y otros; usos del lenguaje: vocabulario, figuras poéticas; tipos de diálogos: flujo y caudal; para llegar luego a las relaciones conflictivas que mantienen los personajes, analizables a través de instrumentos que propone la pragmática: actos de habla, presupuestos, sobrentendidos e intertextos; la fábula o historia mínima; las líneas temáticas-poéticas a lo largo de la obra y la ideología pensada a través de los interrogantes: ¿con qué dialoga? y ¿qué comunica cada material?” (González, 2011:1).

### **Micaela van Muylem**

Me integro al proyecto general con el trabajo, en relación con mi proyecto de Doctorado: «Teatro flamenco contemporáneo» en el cual trabajo con monólogos y tragedias escritos en neerlandés en Bélgica en los últimos 15 años. El corpus está conformado por obras de Jan Fabre, Jan Lauwers, Tom Lanoye, Peter Verhelst y Paul Pourveur, quienes pueden considerarse los dramaturgos más representativos de la escena posdramática tanto en Bélgica como en Europa. La mayor parte de los textos que conforman el corpus no se encuentra aún en español, por lo cual una parte de mi trabajo consiste en su traducción. Además de la difusión de obras desconocidas en Argentina pero que ocupan un lugar protagónico en la escena teatral contemporánea, mi trabajo se centra en el análisis de los textos y las puestas en escena que dan cuenta de la búsqueda de nuevas alternativas no representacionales. En la investigación retomo asimismo la línea de trabajo desarrollada en de mi tesina de grado, o sea, el silencio que se hace presente en el texto y en la puesta en escena diciendo lo inexpresable y creando una ruptura en el discurso tradicional. A través de diferentes recursos, como la repetición, la fragmentación, la parataxis se intenta genera una ruptura del espectáculo propio de las sociedades en las que reina el «hiperespectáculo» mediante una cesura que descompone un orden simbólico tradicional que anteriormente asignaba al espectador y al actor un rol correspondiente y establecía la relación entre ambos, revistiendo la omnipresencia propia de lo mediático, todo lo cual permite expresar en diferentes niveles los conflictos contemporáneos más profundos y restituye al teatro la interacción ciudadana mediante la «conmoción». Analizaremos durante nuestra investigación de qué modo en los textos

y en las puestas en escena se produce dicha “conmoción”, cómo el cuerpo toma el centro de la escena y cuáles son los recursos que se usan en la deconstrucción de lo espectacular mediático y cómo desde lo figural se reconstruye la tradición teatral y generan nuevas. En virtud de lo antes dicho, realizaremos en primer lugar un relevamiento y una contextualización histórica de la producción teatral flamenca contemporánea. Luego, situaremos el corpus en relación con los dos géneros más usados, refiriéndonos al monólogo (Ubersfeld, 2003; Fobbio, 2009) y a la tragedia (Dupont, 2001; Steiner, 1991, Hertmans, 2009) caracterizando rasgos y especificidades del teatro flamenco contemporáneo. Por último, determinaremos la metodología de abordaje de las puestas en escenas desde los trabajos de Pavis (2000), Lehmann (2008) y Eiermann (2009).

Como vemos en estas presentaciones tanto la construcción del objeto de investigación, como del marco teórico más general y así también algunas categorías metodológicas, acercan el proyecto más general a los otros subproyectos, por el tratamiento de lo no representativo, por los procedimientos poéticos y dramáticos, por la desaparición/aparición de la voz lírica, del personaje y por la preeminencia del monólogo, entre otras cosas. Casi diríamos, como una digresión, que otro dato relevante en la investigación es que a dos miembros del grupo les interesa atender al rol del traductor universitario del teatro, por ser una de las cuestiones clave que une a dos de los proyectos, el de Soledad González y el de Micaela van Muylem, en el caso de textos escritos en otras lenguas, francesa y flamenca respectivamente, y que en palabras de la primera podría expresarse una cuestión metodológica que preocupa: “El traductor ante el texto se pregunta ¿cómo leer las tensiones y afinidades entre la superficie y el fondo?” (González, 2011:2), en tanto esa diferencia entre superficie y profundidad en la dramaturgia a los que nos abocamos se ha anulado. Y ahondando en la cuestión más relevante para compartir en estas Jornadas: “En el caso de la escritura de estos autores, lo que se busca en la traducción es un tono, cierta sencillez en la enunciación, que sin embargo no deja de lado, en los intersticios de lo no dicho, una cantidad de enigmas que muchas veces son irresolubles en la traducción. Se trata pues de develar los procedimientos y las operaciones para traducir la obra compleja y extremadamente variada de estos dramaturgos” (González, 2011:2).

## **Bibliografía general**

- Barthes, Roland. 1953, 1972. *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. du Seuil, Paris.  
 2002. *Lo neutro*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France.  
 1977-1978. Siglo XXI. Argentina.  
 2007. *Variaciones sobre la escritura*. Paidós. Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice. 1969. *El libro que vendrá*. Monte Ávila, Caracas.  
 1992. *La comunidad inconfesable*. Vuelta. México.  
 1993. *El espacio literario*. FCE. México.
- Dalmaroni, Miguel. 2004. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960–2002)*. Santiago de Chile. RIL editores.
- Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. La Marca., Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Lógica del sentido*. Paidós. Barcelona.  
 2000. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos. Valencia.  
 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: 1994. *Rizoma*. Coyoacán. México.
- De Marinis, Marco. 1997. *Comprender el teatro*. Galerna. Bs. As.
- Derrida, Jacques: 1989. *La escritura y la Diferencia*. Anthropos. Barcelona.
- Dubatti, Jorge (Compilador). 2000. *Nuevo teatro. Nueva crítica*. Atuel teatro. Buenos Aires.  
 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel. Buenos Aires.  
 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel. Bs. Aires.
- Fobbio, Laura. 2009. *El monólogo dramático, Interacción e interpelación*. Comunicarte. Córdoba.
- Foucault, Michel. 1993. *El pensamiento de afuera*. Pretextos. Valencia.
- Foucault, Michel, Deleuze, Gilles: 1999. *Theatrum Philosophicum y Repetición y diferencia*. Anagrama. Barcelona.
- Griffero, Ramón. 1999. "Teatro fin de siglo. Un teatro de la necesidad y la resistencia. Un teatro que se presenta como una voz frente a la marginalidad de un discurso". En <http://www.griffero.cl/finde.htm>.
- Lamborghini, Leónidas. 2001. *Carroña, última forma*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- Minyana, Philippe. 2001. "Minyana, un dramaturgo por descubrir, en Buenos Aires", publicado 8/07/2001, en *La Nación* y en [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=323115](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=323115)  
 2002. *La casa de los muertos*. Eudeba. Buenos Aires.
- Monteleone, Jorge. 2003 "Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía", Revista *Milpalabras* (27-32). Buenos Aires.
- Musitano, Adriana. 1993. "Poesía y Rito. Lírica monódica en Alejandro Nicotra y Lírica Coral en Hugo Foguet". Actas del VI Congreso de Literatura Argentina. Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Córdoba.  
 1994. "Dos poéticas para la acción teatral postmoderna." Revista *La Escena Latinoamericana*. México, junio de 1995. Año 2, N° 3-4, Pág. 7 a 14. Univ. Iberoamericana. Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano.  
 2009. "La investigación teatral, apropiaciones y teatro ausente", en [www.blogsffyh.unc.edu.ar/teatropolitico](http://www.blogsffyh.unc.edu.ar/teatropolitico). FFyH. UNC. Córdoba.  
 2010a. "La escritura dramática y la escritura poética de fin de siglo XX, coincidencias y especificidades, en la producción de Emeterio Cerro (1952-1996)". Ponencia en IV Congreso Internacional de letras. FFyL. UBA. Buenos Aires.

2010b. “Placer y escritura en voz alta: la voz en la poesía y el teatro de Emeterio Cerro”. Ponencia en *Jornadas de Teoría y Crítica: Roland Barthes*. FFyH. UNC. Córdoba.

2011a. *Poéticas de lo cadavérico. El arte argentino de fin de siglo XX. Teatro, plástica y videoarte*. Editorial Comunicarte. Córdoba.

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)”, enviado a Revista telonde fondo, online. Buenos Aires.

Musitano, Adriana y Fobbio, Laura. 2007. “*Contratanto (LTL.1972)*, Interacción y bidimensionalidad. Las puestas en escena de la educación y la representación de las subjetividades”. V Jornadas CIFFyH. UNC. Córdoba.

Pavis, Patrice. 2000a. *El análisis de los espectáculos*. Paidós. Bs. As.

2000b. “Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías”. Doctorado en Artes. FFyH. UNC.

Prieto Stambaugh, Antonio. “Performance Theory. Performance vs. teatralidad”. Colegio de Michoacán. Consultado junio de 2007 <http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/peru/callworkgroups/perftheoryaprieto.shtml>

Quignard, Pascal. 2006. *Retórica especulativa*. El cuenco de plata. Buenos Aires.

Taylor, Diana. 2006. “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. En <http://hemi.nyu.edu/archivo/tex/hijos2.html>

Trastoy, Beatriz. 1998. “El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre *Música rota y Circonegro* de Daniel Veronese”, en Osvaldo Pellettieri (Editor). *El teatro y sus críticas*. Buenos Aires, Galerna/UBA. Pp.175-183.

Veronese, Daniel. 1997. *Cuerpo de prueba*. Publicaciones del CBC. UBA. Buenos Aires.

2000. *La deriva*. Adriana Hidalgo. Rosario.

Watzlawick, Paul et al. 1973. *Teoría de la comunicación humana*. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.

Zumthor, Paul. 1989. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Cátedra. Madrid.

#### Bibliografía Laura Fobbio

Carey, Bernardo (sel.) y Roberto Cossa (pról.). 1995. *Monólogos de Hoy. Teatro*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos CL.

De la Parra, Marco Antonio. 2001. “Palabra y cuerpo. Notas para una reflexión sobre la escritura teatral contemporánea” en *Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana*, CELCIT, año 10, N° 17-18, Disponible en: C:\Users\User\AppData\Local\Temp\Rar\$EX44.488\rtc17-18\contenido\teatrohoy\maparra.htm. [Consultado en enero de 2011]

Demetz, Peter. 1967. “Introducción a la obra de Bertolt Brecht” en *Brecht* (A. Ciria, sel. y pról.; L. Isier, trad.), Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge. 2000. “Jujuy. Siete autores, siete mundos” en *Escenas Interiores* (H. Tahan, coord.), Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur.

2009. “Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís” en *Cátedra de Artes*, N° 7, ISSN 0718-2759, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 41-63.

2010, abril. “Jorge Accame: intratextualidad, multiperspectivismo y complementariedad entre narrativa y teatro” en *Teatro y Narrativa, Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional del Teatro, N° 19, Buenos Aires.

- Fobbio, Laura. 2009a. *El monólogo dramático: interpelación e interacción*, Córdoba, Comunicarte.

2009b. “Interpelación e interacción, la comunicación en el monólogo dramático argentino de finales del Siglo XX” proyecto dirigido por Adriana Musitano y Mabel Brizuela, Doctorado en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. En curso.

2009c. “Heterogeneidad enunciativa en *Muñequita o juremos con gloria morir* de Alejandro Tantanian”, artículo para Seminario “Teoría de la Argumentación y Análisis de los Discursos Sociales”, UNC. [Mimeo].

2010. “Daniel Veronese y el monólogo dramático de postdictadura: interacciones conflictivas, taxidermia de formas, una voz colectiva” en *Actas I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, AINCRIT ediciones.

2011a. “Teatro y poesía. Notas sobre liminalidad genérica en el monólogo”, ponencia en *Actas de las III Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral* (libro digital), Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, Buenos Aires, AINCRIT ediciones. En prensa.

2011b. “Teatro y narrativa en el monólogo argentino de las últimas décadas”, ponencia, *XII Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires, 27 al 29 de abril de 2011.

2011c. “Orfeo en el teatro argentino del siglo XXI: dos obras de Alejandro Tantanian” en *Variaciones Orfeo* (Simón y Milone coords.), Córdoba. [En prensa].

Irazábal, Federico. 2010, abril. “El teatro como impulso” en *Teatro y Narrativa, Cuadernos de Picadero*, Instituto Nacional del Teatro, N° 19, Buenos Aires.

Orozco, Olga. 1984. “Palabras dichas al recibir el gran premio del Fondo Nacional de las Artes, 1980” y *Yo somos tú* en *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celtia.

Pensotti, Mariano. 2010. *El pasado es un animal grotesco*, Buenos Aires, Gayo.

VV.AA. 2010. *Teatro y Narrativa, Cuadernos de Picadero*, N° 19, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Sprengelburd, Rafael. 2004, abril-junio. “Un monólogo es un diálogo sin rayitas” en *Paso de gato*, N° 16/17, México.

Tantanian, Alejandro. 2005. *Muñequita o juremos con gloria morir* en *Dramaturgia*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

2007. *El Orfeo y Una anatomía de la sombra* en *Nuevo Teatro*, Buenos Aires, Losada.

2010. “Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas”, entrevista realizada por Laura Fobbio, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, N° 11, Buenos Aires, **Universidad de Buenos Aires**. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/articulo.php?cod=254>.

Turner, Victor. 1993. “Pasos, márgenes y pobreza: símbolos religiosos de la communitas” en *Antropología. Lecturas*, Madrid, McGraw-Hill, pp. 515-544.

Veronese, Daniel. 2005a. *La noche devora a sus hijos, Sueño de gato y Automandamientos* en *La Deriva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

2005b. *Ring-side y Women's white long sleeve sport shirts* en *Cuerpo de Prueba II*, Buenos Aires, Atuel.

#### Bibliografía Soledad González

Bier, Sebastián, Giordano, Diego. 2006. "El fenómeno traductor" Lucera N14, Rosario.  
Deleuze, Gilles. 2002. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid.  
Imbrogno, Carla. 2010. "El traductor inmediato. La traducción de obras de teatro es un arte vivencial emparentado con la labor del dramaturgista". Humboldt N 153, Goethe-Institut.

González, Soledad. 2001. *El estudio de lo implícito en El Malentendido de Albert Camus*. Anales de la Primera Bienal de Dramaturgas ibero-americanas "Sor Juana Inés de la Cruz", México DF. Y revista virtual Encuentros. N 2. Facultad de Lenguas. UNC, 2011

2003. *Las fronteras del teatro: cuestión de procedimientos. Sobre las obras de Philippe Minyana y Christian Boltanski*. Revista el Apuntador N° 6. Córdoba.

2004. *Espacio, escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías*. Revista Cuadernos de Picadero N° 4, (p.39-43) Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires.

2011. *Dramaturgia: vocalidad y oralidad*. Revista virtual *Experimenta*. N 5. Y Analecta Literaria <http://prosofonteatroyartesescenicas.blogspot.com/> Rosario, 2010.

2011. Proyecto de Doctorado en Letras, Directora Dra. Mabel Brizuela. Codirectora: Dra. Adriana Musitano. FFyH. UNC.

Minyana Philippe, *Anne-Marie*, seguido de *Les écritures de Philippe Minyana*, Théâtre Ouvert, tapuscrit 96, Paris, 2000.

Romano-Sued, Susana. 1996. La traducción de la puesta en escena y la puesta en escena de la traducción. Teatro al Sur N 5, Buenos Aires.

2001. "La traducción en el teatro: Texto dramático y puesta en escena". Texto reelaborado de la ponencia presentada en las Jornadas Anuales de Literatura Alemana, Universidad Nacional de Buenos Aires.

#### Bibliografía van Muylem

Eiermann, André: 2009. *Postspektakuläres Theater, Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Transkript, Bielefeld.

Hertmans, Stefan: 2009. *El silencio de la tragedia*, Pre-Textos, Valencia

Lehmann, Hans-Thies: 2008. *Posdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt.

Steiner, Georg: 1991. *La muerte de la tragedia*, Ed. Monte Ávila, Caracas.

Ubersfeld, Anne: 2003. *El habla solitaria*. Acta Poética n° 24, UNAM.