

Biodrama y teatro histórico: entre el fragmento y la traducción



Luciana Frontoni

Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba,
Argentina

lucianafrontoni@gmail.com

Fecha de recepción: 11/04/2019. Fecha de aceptación: 26/08/2019.

Resumen

El *teatro dramático*, tradicional, fundado en la noción aristotélica de *mimesis*, narra historias que, más allá de las distintas tramas que puedan plantear, tendrán siempre comienzo, medio y final. Es un teatro que se propone como *doble de la realidad*. Las unidades aristotélicas ordenan el caos de la existencia humana e introducen la ilusión tranquilizadora del control sobre el tiempo y sobre la vida en su permanente transcurrir. Sin embargo, la modalidad escénica del *teatro posdramático* pone en crisis las nociones aristotélicas; este teatro ya no busca ser espejo de la realidad, reproducción fiel y detallada. Beatriz Trastoy, en *La escena posdramática* (2017), caracteriza al teatro argentino contemporáneo como un teatro que se focaliza en los cuestionamientos metaescénicos, en la problematización de la teoría y la práctica teatrales. En este teatro posmoderno, según la autora, no se reflexiona sobre los personajes y sus acciones: el quehacer teatral es tematizado. Nos interesa trabajar aquí con dos obras del teatro argentino actual que ponen *sobre la mesa* las tensiones entre ficción y realidad desde las nociones de “traducción” (Trastoy) y “fragmento de vida” (Sarrazac): *Mi mamá y mi tía*, de Vivi Tellas, y *El pasado es un animal grotesco*, de Mariano Pensotti.

Palabras clave

biodrama
teatro posdramático
teatro histórico
fragmento de vida
traducción
Mi mamá y mi tía
Tellas
El pasado es un animal grotesco
Pensotti

Biodrama and Historical Theatre: between Fragment and Translation

Abstract

Traditional dramatic theatre, based on the Aristotelian idea of *mimesis*, narrates stories that, regardless of their particular plot, always have a beginning, a middle and an end. This theatre is presented as a mirror of reality. The Aristotelian units order the chaos of human existence and introduce the reassuring illusion of control over time and over life throughout its permanent unfolding. But this Aristotelian notions are called into question in postdramatic theatre, where theatre no longer seeks to be

Keywords:

Biodrama
Postdramatic Theatre
Historical Theatre
Fragment of Life
Translation
Mi mamá y mi tía
Tellas
El pasado es un animal grotesco
Pensotti

the mirror of reality, its faithful and detailed reproduction. In *La escena posdramática* [*The postdramatic scene*] (2017), Beatriz Trastoy explains that contemporary Argentine theatre focuses on metadramatic questions and problematizes theatrical theory and practice. According to the author, postmodern theatre does not reflect upon the characters and their actions, but upon the theatrical activity itself. In this essay, basing ourselves on the notions of “translation” (Trastoy) and “fragment of life” (Jean-Pierre Sarrazac), we analyze two contemporary Argentine plays that spotlight the tensions between fiction and reality: *Mi mamá y mi tía* by Vivi Tellas and *El pasado es un animal grotesco* by Mariano Pensotti.

Traducción

La viva mezcla, la total mezcla plena, la impura mezcla.
 (Oliverio Girondo)

Beatriz Trastoy, en su artículo “Traducir la muerte para pensar el arte: apuntes sobre la escena posdramática”, reflexiona, entre otras cuestiones, acerca del límite entre lo real y lo ficcional y desarrolla el concepto de *traducción*. Para Trastoy, siguiendo a Lehmann, el teatro posdramático presenta una nueva modalidad escénica que ya no tiene como fin la mimesis –entendida como el reflejo o imitación de lo real–, sino que se focaliza en la noción de *presentación* que “acentúa el aspecto productivo en tanto que privilegia el cuerpo del artista, cuyo trabajo se desenvuelve en espacio y tiempo reales” (2012: 232). Este teatro disuelve las fronteras entre los géneros y problematiza las nociones de verdad, ficción, verosimilitud, intimidad. En el teatro posdramático, la vida puede asumir rasgos de la narración autobiográfica del artista; se problematiza, así, la idea del secreto o del pudor, de la intimidad, para poner sobre la escena aquello que es propio, personal, privado. A esto le llama Trastoy *tendencia hiperrealista* (2012: 233).

Por otro lado, Beatriz Trastoy define la traducción como “traslación, adaptación, comentario, parodia, reescritura, transformación, apropiación, cita, mediación” (2012: 239); es decir, traducir va más allá de la mera transposición lingüística, porque es esencialmente una operación en la que se adaptan sistemas signícos diferentes, pero es también un modo de reflexionar sobre lo propio y lo ajeno, de comprendernos (2012: 245). El teatro, como la traducción, es la oportunidad de manifestar la equivalencia, la semejanza, la invención. Como afirma Trastoy, al traducir se problematizan los cuerpos –los presentes y los ausentes–, pero también la representación misma: el delgado límite entre lo real y lo ficcional, lo íntimo, lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo y, además, la capacidad del teatro para comunicar y significar.

Biodrama

*...que me desconcierten, que aquello que estoy viendo
 se vuelva desconocido.*
 (Vivi Tellas)

Brownell y Hernández, en la Introducción a *Biodrama. Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral* (2017), describen el impacto que significó la aparición de este proyecto de la mano de Vivi Tellas en la escena teatral argentina. El “biodrama surgió como el nombre de un interés por explorar (y valorizar) la vida de las personas desde el teatro” (8) afirman las autoras. La idea que atraviesa es la de poder pensar

acerca de qué es lo que se escenifica, dónde está la ficción y dónde se esfuma lo real. Lo que se busca, entonces, es trabajar, en los límites borrosos entre lo real y el artificio.

Desde este proyecto, Vivi Tellas propone lo que ella denominó el Umbral Mínimo de Ficción (UMF), esto es, una medida poética que permite identificar los momentos de teatralidad en lo real. Lo interesante aquí es que la discusión no se plantea desde la dicotomía ficción-no ficción, sino que lo fundamental es el cruce, la indefinición, para poder explorar las personas y sus universos. De esta manera, ficción y realidad se manifiestan en tensión, no se oponen, y esa tensión habilita la pregunta de si todo lo que aparece en escena se convierte en ficción de forma insoslayable.

El biodrama trabaja con *intérpretes*¹, es decir, no con actores profesionales. Estos intérpretes llevan a la escena algunos objetos personales, materiales documentales: archivos de sus propias historias. “Al trabajar con personas que no están entrenadas formalmente en la actuación, lo frágil del teatro queda expuesto” (Trastoy, 2017: 11). En este sentido, es importante la idea de “escena *viva*” que propone Tellas, y que supone la apertura al posible error, al azar, porque tensiona de alguna manera ese esfuerzo por hacer que cada función se repita igual. Es decir, con el biodrama se estaría poniendo en juego con mayor fuerza la idea recurrente en el teatro de que *cada función es diferente*.

1. Nos resulta interesante resaltar que Beatriz Trastoy (2012) también se refiere a la noción de *intérprete* en el artículo que escogimos para definir *traducción*. En este caso, el intérprete es el actor/traductor que, en la interacción con los otros intérpretes, “condensa y devela la traducción” (239).

Fragmento, fragmentación, trozo de vida

*Al desorden del mundo, la coherencia de un texto, al caos,
 la búsqueda de sentido o las interrogaciones sobre su falta.*
 (Griselda Gambaro) [Discurso para la Feria del Libro de Frankfurt]

Sarrazac define la noción de *fragmento* (pedazo, trozo, fragmentos, restos, astillas) *de vida* como la escritura que “entra en perfecta contradicción con el drama absoluto” (2013: 102). Esto es así porque *fragmento*, precisamente, remite a la falta, al carácter incompleto o inacabado de algo. Un drama absoluto contiene un único punto de vista, un principio organizador y una progresión sostenida a partir de reglas; por el contrario, el fragmento de vida refiere a la pluralidad, a lo heterogéneo, a la multiplicidad de miradas, las acciones pueden ser dispares y no necesariamente seguir una progresión ordenada. Esta escritura da cuenta de un mundo inestable, múltiple, complejo: “la fragmentación tiene que ver entonces tanto con lo teatral infinitamente pequeño, la réplica, como con lo infinitamente grande, la obra completa. Esta deviene entonces un enorme fragmento, como un mundo arrancado al mundo, significando a la vez su totalidad y su incompletitud” (Sarrazac, 2013: 106).

Los fragmentos pueden ser, según Sarrazac (2013), homogéneos o heterogéneos: son homogéneos a nivel de la escritura cuando hay un tema, un tejido que, de alguna manera, los unifica y garantiza una lógica de conjunto: las partes pueden constituir la metáfora o metonimia de un todo; y son heterogéneos cuando presentan múltiples referentes, temas y, entonces, su lógica de conjunto es la descomposición, es decir, no hay nada que reconstruir, porque no hay nada *antes* de la fractura, la causa de la agrupación es desconocida (106).

Finalmente, el autor advierte acerca del *doble filo* del fragmento de vida: la libertad que ofrece en términos de la creación y recepción conlleva el riesgo de generar que la obra devenga informe, sin sustancia ni horizonte.

Teatro, vida e historia

El teatro es lo único cierto.

(Alberto Ure)

El pasado es un animal grotesco

Algunas de las preguntas que se formula Pensotti en el prólogo a su obra *El pasado es un animal grotesco* (2010) giran en torno a la tensión entre lo que podríamos denominar *pequeña historia* y *gran historia*, es decir, las historias particulares de las personas, los fragmentos de vida, y la Historia con mayúscula. En esa tensión aparece la idea de la “identidad como construcción narrativa” (5) que, creemos, se entremezcla con la tensión entre realidad y ficción (la realidad de un marco histórico y la ficción en las pequeñas historias creadas por Pensotti). Así, a partir de fotografías dañadas que el autor encontró tiradas en un negocio de revelados, comenzó a imaginar las pequeñas historias que conforman *El pasado...* y que están enmarcadas en un lapso de tiempo histórico reciente: desde 1999 hasta el 2009, en Argentina.

“Toda obra de teatro es un proyecto colectivo” (7), dice Pensotti. Agregamos: como la historia. La historia se construye colectivamente, igual que el teatro. Desde esta idea es posible pensar que *El pasado...* –obra de teatro– así como el pasado –tiempo histórico– se constituyen a partir del conjunto de individualidades, acciones, sucesos: “las situaciones representadas, lo que se ve, son momentos pequeños, actuados en tiempo real y en clave cinematográfica, que dan cuenta de un momento específico en la vida de cada personaje” (6). Esto que comenta el dramaturgo puede verse ejemplificado en algunas frases que enuncia cada actor/traductor, que va haciendo de narrador, acerca de determinada escena, porque en las descripciones y comentarios se emplean con asiduidad adverbios de tiempo que dan cuenta de un *ahora* en el que están sucediendo las acciones en escena: “Ahora está mirando sus escenas favoritas de las películas de Jaques Demy” (sobre Mario, 9); “en este momento está grabando algo para su familia” (sobre Laura, 10); “pero una mañana, hoy, todo cambia para él” (sobre Pablo, 11); “Vicky está nerviosa ahora mismo, pero no es una persona a la que se pueda describir como tal...” (sobre Vicky, 12). La gran historia, entonces, es construida –siempre– a partir de rastros difusos, por eso el pasado es ese animal grotesco, extraño, nunca transparente ni objetivo.

“La fragmentación se mueve en el sentido de una concentración extrema de las partes –cada escena vale evidentemente por sí misma– y en la evidencia de que estas han sido arrancadas, desprendidas de un conjunto más vasto que la emparentaría con el trozo de vida” (Sarrazac, 2013, 105). *El pasado...* presenta, a nuestro entender, fragmentos homogéneos –desde la distinción que mencionábamos anteriormente de Sarrazac (2013)–, es decir, provienen de un mismo tejido histórico y ese referente común garantiza la lógica del conjunto (105). Pero no solo el referente común *tiempo histórico* garantiza esa lógica de conjunto, sino también la figura del narrador (interpretada cada vez por un actor/traductor distinto). Esa presencia escénica del actor/narrador que glosa y explica, afirma Trastoy (2017), conlleva una oposición a las formas más tradicionales del realismo. Al igual que la organización en fragmentos, la aparición en escena de una suerte de comentarista, organizador² de la escena es un rasgo del teatro posdramático, posmoderno, porque lo trata es de evidenciar los artificios de la ficción. En cuanto al modo en que se entretajan en la obra las pequeñas historias –de Mario, Laura, Vicky y Pablo– con *la* historia (la historia con mayúscula), es decir, de lo biográfico con lo histórico, podemos decir que también se da el juego entre lo real y lo ficcional,

2. “Para Peter Szondi es el yo épico quien ordena y justifica las formas dramáticas parcialmente fragmentadas” (Sarrazac, 2013: 106).

lo que está puesto en escena y lo que se encuentra más allá de la obra, lo que la obra *genera*. La tensión entre ficción y realidad está dada por la convivencia entre pequeñas historias inventadas y un marco histórico de tiempo y espacio real: la Argentina de 1999-2009. Claramente, esta referencia puede ser convocada, recuperada, por un espectador argentino; podríamos pensar que si esta misma obra fuese puesta en escena (o si el texto dramático fuera leído) en otro país, por una persona que no fuera argentina, quizá la relación o la conexión con ese tiempo histórico no se daría desde la identificación necesariamente.

Por ejemplo, para pensar en el modo en que un fragmento de vida se enlaza con un momento histórico que funciona como el hilo para hilvanar la lógica del conjunto, nos interesa citar la referencia a la debacle económica sucedida a comienzos del siglo XXI en Argentina desde el momento económico que está pasando Mario en 2001:

22 de diciembre del 2001

A Mario lo echan del trabajo por la crisis económica. Él y Dana pasan toda la noche en Plaza de Mayo, participando de las protestas.

Mientras se enfrentan a la policía ven imágenes alucinantes: el obelisco oculto por la humareda de los incendios, motociclistas desafiando las balas de la policía, dos ancianos saqueando y destruyendo un patrullero... (2010: 25)

Así, desde la *gran fotografía*, lo que se puede percibir es que Vicky, Mario, Pablo y Laura viven vidas que no desean y escapan: Vicky escapa al campo (como su padre escapa de la vida familiar con Vicky hacia la vida con otra familia, en otro lugar); Laura escapa de su familia a París; Mario termina escapando de Dana y de un futuro *tradicional*... Todas parecen vidas sin sentido, patéticas en algún punto, sórdidas y de mucha soledad. Esto también habla de un momento histórico en Argentina (económico, pero también político y social) que moldea determinadas subjetividades.

En este sentido, el teatro –y esta obra en particular– se apropia de un momento histórico para traducir en escena cierto clima de época que permita, a la vez, hablar del presente: adaptar el pasado al presente para poder comprender mejor (ese pasado, sí, pero sobre todo este presente). Pensotti *adapta* aquellas fotografías que encuentra para que formen parte de un argumento que las abarque. Como mencionábamos al principio, traducir, entonces, es la operación en la que se adaptan sistemas sígnicos diferentes, pero es también un modo de reflexionar sobre lo propio y lo ajeno, de comprendernos (Trastoy, 2012: 245): pequeños fragmentos para tratar de comprender la gran historia, pequeñas ficciones para intentar comprender una gran realidad.



El pasado es un animal grotesco



Fotografías, gentileza del Complejo Teatral de Buenos Aires (ph. Carlos Flynn, Carlos Furman y Alicia Rojo)

Mi mamá y mi tía

Vivi Tellas, en una charla TEDx de 2013 (que citamos en la bibliografía final de este trabajo), va mostrando fotografías de la mamá y la tía (de los años 70 y del presente) y comenta cómo es que llegó a armar *Mi mamá y mi tía*. Ella dice “desde chica fui siempre muy experimental. Me di cuenta de que estaba buscando teatralidad en todo lo que encontraba”; en el registro audiovisual de esta charla, ella cuenta que hace teatro porque tiene debilidad por las personas: quiere saber todo sobre ellas. Así ideó el Proyecto Archivos, porque quería trabajar “con las personas de verdad, ahí en vivo”, realizar un documental en vivo a partir de la pregunta de *cuándo empieza la ficción*, de cómo es ese pasaje, cuál es la medida poética de ficción necesaria (el UMF).



Mi mamá y mi tía - Foto: Nicolás Goldberg

Entonces, con la idea de capturar, *secuestrar* la realidad, Vivi Tellas lleva a la escena a su mamá y a su tía; ellas cuentan allí sus vivencias, sus relatos –algunos tristes, otros muy íntimos, otros divertidos, lúdicos–, sus miedos, sus frustraciones, sus esperanzas, sus muertos, sus costumbres heredadas. Reconstruyen su pasado y comparten sus mundos personales, privados, con el público. “Mi mamá y mi tía se hicieron famosas” comenta Tellas (TEDx, 2013). De este modo, Graciela y Luisa se convierten en la mamá y la tía de todos los espectadores que ven la obra.

Consideramos que vida y teatro, realidad y ficción, en esta propuesta no se contraponen, no están necesariamente tensionados porque la dramaturga propone una forma de ver la vida desde sus rasgos ficcionales. Beatriz Trastoy, en *La escena posdramática*, afirma:

El teatro posdramático nos enfrenta así a la cuestión de la indecibilidad de la relación entre autenticidad e invención, entre realidad y ficción, propios de la práctica y de la teoría de la escritura del yo, aunque no privativos de ella. De hecho, determinar el estatuto de la ficción en sí misma resulta una tarea sumamente compleja (2017: 175).

Vivi Tellas sostiene que donde hay repetición, donde hay una audiencia, hay teatro. Así, el teatro, como la vida, nos puede llevar a conocer otros mundos y otras vidas;

los sucesos reales, de orden empírico, se transforman en artefactos (Trastoy, 2017). Resulta evidente, entonces, que el límite entre lo que es real y lo que constituye ficción es difuso; no obstante, esto no constituye una tensión, una contraposición. Según Trastoy, un texto referencial puede ser constatado con la realidad, pero “el texto ficcional no admite tal constatación y, por lo tanto, se define por la diferencia que media entre lo referido y los hechos a los cuales se refiere, diferencia que no debe ser corregida, sino solamente interpretada o criticada” (2017: 175). En *Mi mamá y mi tía*, el espectador pacta para creer que todo lo que se pone sobre escena es testimonial, es documento, pero sin dudas existirán elementos poetizados, ficcionalizados: no es eso lo que importa. Lo que existe es cierto *efecto de lo real*, porque el biodrama pareciera pedir ser creído, a partir de ese pacto que se establece entre emisor y receptor, actor y espectador. Sin embargo, cabe la pregunta de ¿qué es lo real, incluso en la vida fuera de escena?

Nos interesa señalar, asimismo, que como en *El pasado...*, estamos ante la presencia escénica de una suerte de narrador que glosa, explica, parafrasea, dirige a los intérpretes: la presencia de Vivi que propone, pregunta, guía a la madre y a la tía:

Vivi: Luisa, ¿era tu amigo?

Luisa: Yo primero de este chico estaba enamorada, pero enamorada. Porque iba al club, jugaba al hockey, era buen mozo, atractivo, turco... Cuando la conoció a Graciela, ¿qué pasó? (...).

Vivi: Tenía otros pretendientes.

Luisa: Graciela tenía otros pretendientes (2017: 61. El resaltado es nuestro).

Esta incorporación de Vivi –directora, pero también hija y sobrina–, aunque no se encuentre en el centro de la escena, es un elemento que devela los artificios de la ficción.

Graciela: ¡Se casaron!

Luisa: La señora se convirtió al judaísmo.

Vivi: Porque era goy.

Luisa: Porque era goy. Estudió toda la historia (...) (2017: 57. El resaltado es nuestro).

Vivi no solo las *ayuda* con preguntas guía, sino que también comenta, dando cuenta de que ella también es parte de esa historia. Ese lugar que ocupa es un lugar doble: por un lado, es parte de la historia que se cuenta, y esto colabora con la verosimilitud; por otro, es la directora que se encarga de que la escena pueda moverse hacia adelante, dando cuenta de un rol que, como decíamos, desenmascara los mecanismos ficcionales. Nos interesa, en este sentido, pensar la obra como un biodrama que presenta fragmentos de la vida de Luisa y de Graciela; fragmentos que tienen como marco que los engloba la vida de estas dos mujeres (sucesos que las involucran por separado, pero también vivencias que tuvieron juntas) y que, además, cuenta con una *traductora* –Vivi Tellas– que es quien selecciona lo que se va a mostrar, quien comenta y guía a las intérpretes en la escena. Ella quien, de alguna manera, le da a los fragmentos la lógica de conjunto de la que hablábamos anteriormente.



Mi mamá y mi tía - Foto: Nicolás Goldberg

*

En síntesis, consideramos que tanto *El pasado es un animal grotesco*, como *Mi mamá y mi tía* son obras que plantean la reflexión acerca de lo real, lo verosímil y lo ficcional (desde el tipo de obra que proponen: teatro histórico y biodrama, respectivamente, y desde los temas que cuentan: sucesos de la vida cotidiana de cada uno de los *personajes*). Sin embargo, también convocan a la reflexión acerca de la *narración* de las identidades, de la puesta en escena de la Historia y de las pequeñas historias. Así, consideramos que *El pasado...* puede pensarse como una obra de teatro histórico, más allá de que los pequeños fragmentos de vida narrados sean ficcionales. Lo que le brinda el carácter de histórico es esa lógica de conjunto que homogeneiza los fragmentos y los hace converger en un punto común: la Argentina de principios del siglo XXI y las subjetividades que este período gestó. Por otro lado, *Mi mamá y mi tía*, si bien es un biodrama, también es una forma de representar lo fragmentario. Luisa y Graciela no cuentan *toda* su vida –¿sería eso posible?–, cuentan solo algunos episodios, elegidos en conjunto por ellas y por Vivi de manera no azarosa, dando cuenta, eventualmente, de que la memoria y la historia se recuperan de forma fragmentaria, por porciones, a veces de forma caótica, otras de forma más ordenada y no como un todo homogéneo y coherente *salido* de un mismo lugar.

Finalmente, estas dos obras nos proponen pensar al dramaturgo como un traductor, a los intérpretes como traductores, y –por qué no– a los espectadores como tales. En el caso de *El pasado...* es Pensotti quien, desde su rol de dramaturgo, bosqueja los pequeños trozos de vida a partir de fotografías encontradas. Pero, también, son los intérpretes traductores de las historias que encarnan y comentan acerca de las historias que los demás intérpretes actúan. El espectador, por último, será quien realice la transposición para poder pensar ese conjunto de historias como situaciones que son

parte de una gran historia que las abarca. En el caso de *Mi mamá y mi tía* sucede algo similar porque Vivi Tellas, en principio, es quien advierte en las anécdotas de Luisa y Graciela aquello que constituye teatralidad para poder crear la obra. Tellas vuelca esas historias a la escena junto con su mamá y su tía, quienes intentan adaptar aquello que forma parte de sus experiencias y recuerdos a un espacio en el cual son observadas por un público que también irá interpretando lo que ve y lo que oye. No obstante, la idea de la traducción conlleva cierta frustración, porque siempre existirá aquello que no se puede traducir, lo cual “nos recuerda básicamente los límites de nuestra condición humana, en la medida en que debemos renunciar al ideal de perfección y elaborar el duelo por la pérdida, por lo intraducible, por lo irrepresentable, en el arte y en la vida” (Trastoy, 2012: 246).

Bibliografía

- » Brownell, P. y Hernández, P. (Comp. y coord.). (2018). “Introducción. Biodrama/Proyecto Archivos: experiencias y proyecciones en la escena teatral”. En *Biodrama| Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos de Vivi Tellas* (pp. 7-37). Córdoba: Colección Papeles Teatrales, Editorial FFyH, UNC.
- » Pensotti, M. (2010). *El pasado es un animal grotesco* (pp. 8-57). Buenos Aires: Gayo.
- » Sarrazac, J-P. (2013). “Épico/epicización”, “Fragmento/fragmentación/trozo de vida”, “Punto de vista/focalización/perspectiva”, “Relato de vida”, “Teatro documental”. En *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 84-87; 102-107; 186-190; 198-199; 224-225). México, Paso de Gato.
- » TEDx Talks. (2013). UMF. Vivi Tellas. TEDxRiodelaPlata. [Archivo de video]. Consultado el 10 de diciembre de 2018 en <https://www.youtube.com/watch?v=DSnStcEK7jw>.
- » Tellas, V. (2018). *Mi mamá y mi tía*. En Brownell, P. y Hernández, P. (Comp. y coord.). *Biodrama - Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos de Vivi Tellas*. Córdoba, Colección Papeles Teatrales, Editorial FFyH, UNC.
- » Trastoy, B. (enero-junio, 2012). “Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, 2(1), 31-248. Consultado el 10 de diciembre de 2018 en <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25484/18223>
- » Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.