



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## PINTAR EL AIRE. TEATRO, PLÁSTICA, EXPERIENCIA Y TRADUCCIÓN

Laura Fobbio

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba

**Resumen** || En este trabajo analizamos las tensiones entre teatro y plástica en el proceso creativo y la puesta en escena de *Sagrado bosque de monstruos*, dirigida por Alejandro Tantanian en 2018 y 2019, para repensar las relaciones entre experiencia y traducción en el teatro. En dicho espectáculo que (re)presenta la figura de Teresa de Ávila —referente místico de la experiencia de transverberación—, los y las artistas traducen lecturas, escrituras, pinturas, esculturas, vivencias mediante el procedimiento plástico y escénico de *mise en abyme*.

**Palabras clave** || Teatro, plástica, experiencia.

**Title** || *Painting the Air. Theater, Plastic, Experience and Translation.*

**Abstract** || *In this work we analyze the tensions between theater and plastic in the creative process and the staging of *Sagrado bosque de monstruos*, directed by Alejandro Tantanian in 2018 and 2019, to rethink the relationships between experience and translation in theater. In this show that (re)presents the figure of Teresa de Ávila —mystical reference of the transverberation experience—, the artists translate readings, writings, paintings, sculptures, experiences through the plastic and scenic procedure of *mise en abyme*.*

**Keywords** || *Theater, plastic, experience.*

La expresión «pintar el aire» queda resonando en la clase magistral *Una aproximación a la dramaturgia desde el actor*, que Alejandro Tantanian dicta en 2019, cuando traduce su experiencia ante *Las meninas* de Velázquez:

Cuando uno se para ante *Las meninas*, explicame cómo se pinta el aire, ves aire pintado; no la menina, ni el perro, ni el rey, ni la escalera, sino el aire. Esas son como las revelaciones que hacen que el arte permita narrarnos y entendernos de otra forma, porque además nos está hablando a nosotros. Cuando te conmueve, cuando te mueve algo, es porque [lo creado] te está hablando a vos, no es una proclama, es algo silencioso entre eso y vos. Si uno llega a producir ese momento en una obra de tres horas y media, aunque sea diez segundos de eso en tres espectadores, el trabajo está terminado. Porque es eso lo que definitivamente te cambia la vida, sos otra persona –ni mejor ni peor, otra–, y eso se genera sólo por esa decisión que tomó el artista en su obra.

Esta reflexión sobre la conmoción que generan algunas producciones artísticas, nos llevó a repensar las tensiones entre teatro, plástica y experiencia, y para analizarlas decidimos profundizar en el estudio de la dramaturgia de dirección de Tantanian, y abordar, en este caso, la puesta que dirige en 2018 y 2019, *Sagrado Bosque de monstruos (SBDM)*,<sup>1</sup> que hace foco en la figura de Teresa de Ávila –referente místico

---

<sup>1</sup> De aquí en más empleamos esta sigla para referir a la obra en general, teniendo en cuenta el modo de nombrarla de los y las artistas, distinguiendo, en cada caso, el texto dramático, la función analizada y la publicación sobre dicha puesta que llevan el mismo título. Espectáculo estrenado en 2018 en el Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes. La ficha técnica menciona: Actuación: Diego Benedetto, Rodolfo de Souza, Ernesto Donegana, Cristián Jensen, Marilú Marini, Juan Gabriel Miño, Iván Moschner, Hugo Mujica, Matías Pisera Fuster, Camilo Polotto y Eugenio Scholnicov. Producción: Santiago Carranza y Ana Riveros. Asistencia de dirección: Gladys Escudero. Video: Maxi Vecco. Coreografía: Diana Szeinblum. Música y diseño sonoro: Nicolás Varchausky. Canciones interpretadas: Julieta Venegas. Iluminación: Miguel Morales y Oria Puppo. Escenografía y vestuario: Oria Puppo. Concepto: Oria Puppo y Alejandro Tantanian. Texto: Inés Garland y Santiago Loza. Dirección: Alejandro Tantanian.

de la experiencia de transverberación.<sup>2</sup> Para ello, ponemos a dialogar el proceso creativo de dicho espectáculo, distintas versiones del texto dramático, textos metapoéticos sobre esta obra producidos por Inés Garland, Santiago Loza, Marilú Marini, Hugo Mujica, Oriá Puppo y Alejandro Tantanian, y la puesta en escena que visionamos en distintas oportunidades, en vivo y mediante registro audiovisual.

Partimos de la conceptualización de experiencia aportada por Tantanian, que citamos arriba, y que caracteriza esas «revelaciones» que se producen en el receptor ante determinadas obras –como *Las meninas* de Velázquez– que «te cambian la vida», te «conmueven», gracias a «esa decisión que tomó el artista en su obra», es decir, gracias a la traducción propuesta por el artista. En esas producciones, en las que Tantanian incluye la serie negra de Goya, reconoce

otra pregnancy, porque ahí está el pintor, el artista, está diciendo algo. Tiene que ver con ser genuino, con encontrar una forma de producir; ni siquiera pensando en el otro, ni siquiera pensando en el receptor. (...) Tiene que ver con la forma de estar en el mundo: cuando un artista entiende que eso que está haciendo es su estar en el mundo, no es otra cosa y no hay otra cosa (*Una aproximación...*).

La perspectiva de Tantanian nos interesa para reflexionar, particularmente, sobre esa «otra pregnancy» que caracteriza la experiencia individual, múltiple, y a la vez colaborativa, de los y las integrantes del equipo de SBDM, ante lecturas, imágenes, escrituras, vivencias que se traducen en el espectáculo mediante la *mise en abyme* o puesta en abismo. Este procedimiento recurrente en el teatro y las artes plásticas de finales del siglo XVI y del siglo XVII, y que el teatro actual reformula y actualiza, se presenta en SBDM mediante modalidades como la metaficción y la autorreferencialidad, junto a otros procedimientos plásticos que se consolidan a comienzos de la modernidad, como son el escorzo y el descentramiento.

A partir del análisis de las tensiones entre teatro y plástica en SBDM, identificamos que: en el proceso creativo, los y las artistas traducen su experiencia con otras producciones artísticas;<sup>3</sup> dicha traducción es una experiencia en sí misma, la experiencia de la traducción; y durante la

---

<sup>2</sup> Este trabajo se enmarca en la investigación que dirijo junto a Micaela van Muylen, «Teatro poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI» (CIFYH, FFyH, UNC / IAE, UBA 2018-2020).

<sup>3</sup> Concebimos la participación activa del público que no se encuentra *ante* una obra, sino que es interpelado, forma parte de ella, ya desde los géneros y procedimientos plásticos de la modernidad en sus inicios (como teoriza Jean-Luc Nancy en *La mirada del retrato*), participación que analizamos al abordar la *mise en abyme*, el descentramiento y la experiencia de transfix(cc)ión.

experiencia *SBDM* y a partir de ella, el público puede resultar afectado por las imágenes que componen dicha traducción. Vale aclarar que estas modalidades también podrían analizarse en relación a las traducciones musicales, literarias, coreográficas, entre otras que aparecen en la puesta y a las que no nos dedicamos aquí. Para abordar tales modalidades que vinculan traducción y experiencia, ponemos a dialogar el concepto de «apropiación» que construye Tantanian, con el de «traducción» propuesto por Ana Lía Gabrieloni al examinar la relación entre literatura y plástica. Al estudiar la poética de Tantanian, identificamos en sus creaciones<sup>4</sup> la traducción de esas experiencias ante el arte que «impresionan» en su cuerpo, y que el dramaturgo y director fagocita para nutrirse, se las «apropia» para reformularlas. En su exposición sobre la experiencia de Dostoievski ante el *Cristo muerto* de Hans Holbein el Joven,<sup>5</sup> Tantanian reflexiona:

La apropiación tiene que ver directamente con la posibilidad de ver algo fuera de mí y construir en mí esa impresión, y eso que está fuera de mí, pasa a ser parte de mí. En realidad el fenómeno creativo no es otra cosa más que eso: cómo veo yo el mundo, el mundo impresiona en mí y yo como artista lo que hago es alquimizar esa experiencia de impresiones y permitir una expresión singular, singular simplemente porque cada uno es un individuo diferente. (*Del cuerpo literario al cuerpo dramático*)

Por su parte, cuando Gabrieloni teoriza sobre la écfrasis –entendida como la representación con palabras «de lo que debe ser en sí mismo representación de alguna cosa» (Heffernan en Gabrieloni 5)–, reconoce en la traducción de la escritura ecrástica «dos órdenes de restitución: la de la experiencia inmediata del texto original y, con ella, la de la imagen plástica que el mismo aspira a reproducir, sobre todo de sus efectos». Partimos de estos postulados para plantear que la traducción dramatúrgica que Tantanian propone en sus producciones, en general, y en *SBDM*, en particular, resulta ecrástica cuando se apropia de obras plásticas que son (re)presentadas con palabras –como la descripción que hace Hugo Mujica del grupo escultórico *Éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini, en la primera escena de *SBDM*– o cuando se montan creaciones para desmontarlas, plástica y teatralmente –como el cuadro *San Jerónimo en su estudio* de Antonello da Messina, reformulado escenográficamente en la cuarta escena, en clave de cuento gótico. Asimismo, la propuesta de

---

<sup>4</sup> El artista opta por el término creación, a partir de su reflexión sobre *La creación de Adán* de Miguel Ángel (*Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas*).

<sup>5</sup> La experiencia de Dostoievski frente al *Cristo muerto* de Holbein se asemeja a la transfixión, y se piensa como próxima al síndrome de Stendhal. Sobre este tema, consultar Delicado Martínez (586, nota al pie 15). Sobre la relación entre la transverberación de santa Teresa, Dostoievski y la poética de Tantanian, remitimos a Fobbio, *Alejandro Tantanian y lo (meta)poético...*

Tantanian y de todo el equipo de *SBDM* responde a la traducción como «restitución» de la experiencia –diríamos, retomando las palabras de Gabrieloni– identificable en la apropiación que hacen de lecturas, escrituras, pinturas, esculturas, colores, formas, que pueden haber resultado pregnantas en sus búsquedas, esas «revelaciones que hacen que el arte permita narrarnos y entendernos [¿traducirnos?] de otra forma, porque además nos está hablando a nosotros» (Tantanian, *Una aproximación...*). Estamos ante ese otro «orden de restitución», que es el de los efectos, en modalidades diversas que antes mencionamos: por un lado, *SBDM* entendida como traducción de la experiencia de los y las artistas con la figura de Teresa de Ávila y con creaciones de otros/as artistas; por otro, la traducción, en tanto operación creativa y experiencia en sí misma; y, finalmente, la experiencia del público con esa traducción (*SBDM*), como vivencia que lo (re)sitúa, a su vez, en el rol de traductor.

A partir del estudio del proceso creativo de *SBDM*, empezamos a investigar la transverberación en Teresa de Ávila, y encontramos en la descripción de esa vivencia, un punto de partida para caracterizar la relación entre experiencia escénica y traducción. En su *Libro de la vida*, Teresa describe:

veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla; aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos (...) Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios (...) parece arrebatá el Señor el alma y la pone en éxtasis (29: 13, 14).

Esa experiencia mística que es la transverberación, en la que el cuerpo siente ser atravesado de lado a lado por Dios y que produce una «herida del amor» confirmada en la autopsia que le hacen al cuerpo de Teresa, refiere a ímpetus, arrobamientos, éxtasis (Corominas 778). Cuando la experiencia no es mística ni sagrada, recibe el nombre de transfixión, término que proviene de *fixus* (363-5), y significa clavar, hincar, fijar, sujetar. Suele traducirse, iconográficamente, mediante una cicatriz, e implica un atraer hasta paralizar —literal y metafóricamente—, atravesar para sujetar, lo cual compromete el *pathos*, en tanto hiere, afecta. Según el investigador Francisco Delicado Martínez, la transfixión es la traducción plástica de esa experiencia indescriptible que es la transverberación (586). Expandimos esa afirmación para pensar la transfix(cc)ión —arriesgando una reformulación gráfica— como el nombre que podríamos darle: a la experiencia con esas obras de arte que atraen hasta paralizar a sus receptores, y retomando las palabras de Tantanian, producen revelaciones, conmueven, movilizan, interpelan, impresionan en los cuerpos, y cuyas traducciones dan cuenta de la «herida». La transfix(cc)ión se produce cuando la vivencia nos atraviesa,

nos afecta en el sentido que le otorga Elena Oliveras al advertir que, más allá de sentir una emoción particular ante el arte, «El afecto no es solo un estado vivido», sino que

Es sentir que la obra nos apela profundamente. Es sentirnos afectados por ella. Y cuando algo nos afecta, nos detenemos, cortamos el ajetreo cotidiano para ver algo que hasta entonces no habíamos visto. Afectados, llegamos a ser uno con la obra, abandonamos el principio apolíneo de individuación y activamos el principio dionisiaco de pérdida de los límites sujeto-objeto. (36)

En la puesta de *SBDM*, la transverberación es relatada por el personaje de Teresa en la escena final, con telones que juegan a envolver su cuerpo en la representación ecrástica del éxtasis. En el proceso creativo, la transfix(cc)ión es reconocible en las palabras que elige Santiago Loza para describir sus inquietudes:

después de haber hecho andar la rueda Teresa no sabíamos qué le resultaba *atractivo* a Marilú, dónde residía su *fascinación* (...) Teresa también me *paralizaba* (...) Su escritura [de Teresa] me *agobiaba* y *fascinaba* de la misma forma. ¿Cómo escribir sobre quien se hizo a sí misma desde la escritura? No le veía sentido escribir como Teresa. El mismo personaje me *atraía* y *expulsaba* (46, 47. El destacado en cursiva es nuestro).

En esas primeras vivencias aparece registrado lo intransferible de la experiencia, lo «inefable» e inaccesible que «aturde» y «despalabra» (Dubatti 2020), aquello que debe vivirse para que pueda ser traducido.<sup>6</sup> La experiencia de Loza ante la figura de Teresa pareciera estar describiendo la secuencia de una transverberación: parálisis, agobio, fascinación, inquietud, atracción, expulsión. Esa experiencia transverberante es referida por Tantanian cuando reflexiona sobre la actuación de Marilú Marini:

en la actuación de Marilú, en el método Marilú [hay] una forma de concebir el personaje que puede ser comprendido desde el éxtasis de santa Teresa. El texto en el que Teresa narra la transverberación puede leerse como la manera en que un personaje puede encarnar en el cuerpo de un actor. Una forma de abrir el cuerpo a que sea atravesado por el imaginario, a que sea atravesado por la ficción que se transforma de manera única en la realidad más palpable y en la necesidad de compartir

---

<sup>6</sup> En relación con esto, encontramos que Teresa de Ávila emplea el término experiencia en el *Libro de la vida* para referir a un estadio al cual se accede luego de una prueba, siendo, por momentos, la experiencia misma esa prueba. Implica el pasar por el cuerpo, como vivencia que permite testimoniar y comprobar: «no podrá nadie creer, si no lo experimenta» (21: 8). «Esto es así, y quien tuviere experiencia verá que es al pie de la letra todo lo que he dicho» (25: 9).

esa dicha que atraviesa el cuerpo. La actuación para Marilú Marini es ese campo, es ese espacio, es esa complejidad, es esa exaltación que la posee y que –poseyéndola– regresa amplificada al ojo, al corazón, a la piel del espectador. (SBDM 61-2)

Diversificando la cita de Tantanian, podemos afirmar que una actuación, una composición lumínica, una coreografía, un color, una figura, un sonido, una pintura, un vestuario, un diseño escenográfico, entre muchos otros y sus combinaciones, pueden resultar transfix(cc)ionales, cuando el cuerpo es atravesado por «la ficción que se transforma de manera única en la realidad más palpable y en la necesidad de compartir esa dicha que atraviesa el cuerpo [la creación como traducción *de* la experiencia *con* otra creación]»; cuando la traducción constituye una experiencia *en sí misma*, en «esa exaltación que la posee»; y cuando esa experiencia «regresa amplificada al ojo, al corazón, a la piel del espectador [en la experiencia del receptor *con* la traducción]».

#### *La puesta en abismo de la experiencia*

En la traducción de la experiencia en SBDM, reconocemos la *mise en abyme* como concepto que nos permite analizar el proceso creativo —la abismación de la experiencia de los y las artistas en relación a la figura de Teresa— y como procedimiento que vertebra la puesta —en el planteo escenográfico, la ficción dentro de la ficción, la liminalidad entre teatro y vida, la autorreferencialidad. Definido por Patrice Pavis:

En el lenguaje heráldico francés, el *abyme* (abismo) es el punto central del blasón. Por analogía, la *mise en abîme* (o *abyme*, término introducido por Gide) es el procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica, literaria o teatral) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales (...) La reflexión de la obra externa en el enclave interno puede ser una imagen idéntica, invertida, desmultiplicada o aproximada (*Diccionario del teatro* 295).

En SBDM encontramos la figura de Teresa de Ávila (adolescente, lectora, fundadora de conventos, carmelita descalza) en una puesta en la que cobra protagonismo la presentación metarreflexiva de *su* cuerpo y *del* cuerpo en escena: vemos a Marilú Marini, presentándose a sí misma, a una actriz, a Teresa y a otros personajes. Lo cual dialoga con el cuerpo afectado de Teresa, con dolencias y enfermedades, cuerpo epiléptico, transverberado, sin corromperse después de su muerte, y físicamente desmembrado *postmortem*, deviniendo reliquias y fetiche (por caso, Francisco Franco llevaba como amuleto la mano derecha de Teresa):

Su cuerpo [el de Teresa] es el protagonista por antonomasia de este combate, este *agón*, diría Heráclito, esa agonía de padecerlo, le agregaría Teresa que es quien lo cargaba. En ella, también esto se plasma de manera teatral: se actúa, se vuelve acto, actualidad y no mera conceptualización. Cuerpo actuante, cuerpo, entonces, como escenario donde se representa, traduce y exterioriza su combate interior. Teresa, desde su entrada al convento hasta sus pasos finales, no arrastra solo su sombra, arrastra su cuerpo. (Mujica, *SBDM* 22)

El cuerpo de Teresa se abisma en *SBDM* en los cuerpos reales y ficcionales citados, en los cuerpos que participan del convivio, como refiere Mujica, en una afirmación en la que reconocemos el carácter colectivo de la autorreferencialidad en el teatro: «nosotros en el Teatro Nacional Argentino, en el Teatro Cervantes, en «el gran teatro de la vida», los que te escribimos y actuamos y así, creativamente, algo de vos [Teresa] se creó en nosotros y algo de vos ya te somos» (27).

En lo que podríamos llamar abismación del deseo, aparece la apropiación de un proyecto pensado inicialmente por el director escénico Roberto Villanueva –artista del emblemático Instituto Di Tella, de Buenos Aires– quien quería hacer una obra sobre Teresa de Ávila junto a Marilú Marini, mientras preparaban una versión de *Las bacantes* de Eurípides. Deseo que Marini traslada al equipo de *SBDM*, y lo vincula con la experiencia en el sentido teresiano: «Lo que me gusta de Teresa, también, es que hay una voluntad, un deseo que no solo es contemplativo. Algo del orden de la experiencia: hablo de esto y a la vez paso por esto, lo atravieso» (71). En esa génesis de la obra, Tantanian destaca que *SBDM* «es una construcción conjunta»:

A partir del deseo de Marilú, que es también el deseo de Roberto [Villanueva], de trabajar sobre Teresa, se comienza a construir un paisaje híbrido que es *Sagrado bosque de monstruos*: un mundo de asociaciones, derivaciones y en todo eso se afirma la idea de Teresa como un cuerpo metafórico para pensar la actuación. Como decíamos antes, un cuerpo que asume una palabra ajena y la hace carne. En ese sentido, Marilú sería una figura que muta de piel hasta llegar a convertirse en santa Teresa (*SBDM* 66)

De allí que se ponga en abismo, a su vez, la apropiación de la figura de Teresa que cada artista realiza durante el trabajo «en colaboración» (Puppo 59). En la traducción de la experiencia y en la experiencia de esa traducción —en el proceso creativo y en la puesta— confluye una diversidad de textualidades y discursividades consultadas, leídas, visionadas, compartidas, desestimadas y reformuladas:

No hubo en el origen un texto, sino que lo que hubo fue un espacio en el que el espectáculo se desarrollaría y una enorme cantidad de libros: una serie de lecturas diversas, un monstruo construido por diversas fuentes y



lecturas. Al principio lo que había era un cuerpo desmembrado en relación con la figura de santa Teresa. (Tantanian, *SBDM* 58)

Es interesante la figura del monstruo que aparece en el título de la obra y funciona como metáfora del proceso creativo, de la composición de las figuras ¿personajes? que cambian en cada escena (los actores y Marilú interpretan distintas figuras en escenas que resultan independientes unas de otras).<sup>7</sup> En una de las tantas definiciones que el director da sobre Teresa, la piensa como «personaje de alguna novela gótica, una santa enfrentada a los monstruos de la razón», genealogía en la que ubica a Mary Shelley y su portación del corazón del poeta P. B. Shelley, ya muerto, como reliquia de amor, que lo lleva a afirmar: «*Sagrado bosque de monstruos* se construye como aquel monstruo soñado por Mary Shelley y diseñado por el doctor Víctor Frankenstein: un monstruo todo hecho de reliquias» (63). Entre las «reliquias» aparecen conversaciones con Hugo Mujica, el *Libro de la Vida* de Teresa de Ávila, visionado de películas y series, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, comics, *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, *Teresa, amor mío* de Julia Kristeva, Sylvia Plath, Emily Dickinson, las hermanas Brontë, Marina Tsvietáieva, Ann Radcliffe, Mary Shelley, *Neptuno* de Liz Greene, *De lágrimas y de santos* de Cioran. En esa abismación que producen la lectura y la investigación durante el proceso creativo, replica el deseo de libertad de Teresa, concebido a partir del acceso a la lectura y la escritura —tema trabajado en la obra—, libertad para ella y para «sus» monjas.

En cuanto a las reverberancias plásticas, Tantanian destaca la presencia de Antonello da Messina, «su cuadro *Virgen de la Anunciación* que está en Palermo fue muy inspirador, aunque por ahí no aparece citado en la obra» (*Entrevista personal*); y sí tiene protagonismo *San Jerónimo en su estudio* de da Messina, que luego analizamos. Además señala que en una de las primeras coreografías de la puesta, que traduce el grupo escultórico *Laocoonte*, Marilú danza junto a bailarines con smoking, ella ataviada con vestido largo, negro, con miriñaque rígido y accesorio con plumas en la espalda, próxima a la figura de un cisne negro y representando una vedette. Asimismo, Tantanian asegura que los frescos pintados por el Giotto en la capilla Scrovegni a comienzos del siglo XIV, «fueron inspiradores para pensar la estructura de la obra en una idea primigenia que no se ve muy plasmada, pero funcionó como disparadora» (*Entrevista personal*), dando lugar al diseño del retablo y del relato enmarcado de la cuarta escena. Así, la abismación de creaciones consultadas, se traduce en la *mise en abyme* que configura el espectáculo, y en el diseño de algunas escenas que recuperan la lógica del cómic y del *storyboard*:

En la construcción del espectáculo tuvimos que recurrir a todo un andamiaje que rodea la figura de Teresa para poder afirmar nuestros

---

<sup>7</sup> La figura del monstruo es recurrente en la poética de Tantanian, por caso, la reconocemos también en *Muñequita o juremos con gloria morir*.

deseos creativos. Había cosas que había leído Alejandro, cosas de las que hablaba Marilú, cosas escritas por Loza, por Mujica, por Inés Garland. Muchos de esos materiales circulan en la obra. Y fue a partir de todo eso, o con todo eso es que pensé, desde el aspecto visual, que teníamos que construir un espacio dentro del espacio, una especie de apéndice, de abstracción visual dentro de toda la línea del espectáculo. Un punto de fuga espacial que tomase y a su vez trasvasase la imagen de Teresa (...) De toda esa operación surge la idea de invertir el punto de vista, de colocar al espectador en el escenario. (Puppo 61)

En este montaje metateatral, el público ingresa a la sala María Guerrero desde un recorrido diferente, transitando tras bambalinas, y se ubica en gradas que están montadas sobre el escenario. Así sucede la primera escena en la que conversan Hugo Mujica y Marilú Marini, auto-(re)presentándose, desdibujando las fronteras entre ficción y realidad, en un diálogo enmarcado por el artificio del set de televisión montado dentro de una obra de teatro. En un momento de esa escena, el escenario gira y, con éste, las gradas en las que se encuentra el público. Entonces se abre el telón y el público advierte su lugar físico y su rol en este espectáculo en que no hay butacas en la sala, donde la platea está elevada a la altura del escenario: «el escenario se convierte en platea y el teatro en escenario. Se involucra al espectador físicamente con el espectáculo» (Puppo 64). Así se redefine el teatro en el teatro, desde una dramaturgia de postvanguardia (Dubatti 2017) que retoma el procedimiento de *mise en abyme* del teatro moderno de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, y de la plástica barroca, reformulándolos con recursos que nos recuerdan *El teatro de variedades* futurista que proponía la liminalidad entre arte y vida, desde el ingreso y ubicación del público en la sala, con el fin de «Introducir la sorpresa y la necesidad de actuar entre los espectadores» (Marinetti 5)<sup>8</sup>

### *La traducción como experiencia*

En la primera escena de *SBDM*, Mujica refiere al *Éxtasis de Santa Teresa*, grupo escultórico creado por Gian Lorenzo Bernini entre 1647 y 1652, y retoma dicha referencia en el texto *Teresa, nuestra Teresa*, donde afirma que el escultor representa un «espectáculo sobrenatural» en el que «No vemos el éxtasis, vemos su después, sentimos la herida y el arrobo en el que la

---

<sup>8</sup> Sobre vanguardia, éxtasis y *shock*, consultar Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000 y Hal Foster. 2008. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

dejó» (7).<sup>9</sup> Mujica sitúa a los y las artistas de *SBDM* y a sus espectadores, como espectadores de la vida de Teresa, recuperando la escena planteada por Bernini en el contexto del arte barroco y del «mundo como teatro»:

Al igual que la familia Cornaro, también nosotros nos asomamos a mirar como espectadores, a mirar y a elucidar algo de la vida de Teresa, pensamientos sueltos –en mi caso, que es lo que están leyendo, apuntes que fui haciendo cuando antes aún de que la obra existiese, nos reuníamos a rumiar en torno a Teresa, ella, su época, su ser mujer... tratando de alimentar el calor que la gestara– (...) No lo hacemos desde una mirada teológica o religiosa, nos interesa más la vida de esa mujer, santa sí, pero lo que nos atrajo no es su vida de santa perfecta, sino su vida de mujer real, una vida humana, una vida con pasión. (*SBDM* 8)

La *mise en abyme* construida por Bernini integra diferentes artes: el diseño escultórico enmarcado en un diseño arquitectónico (la Capilla funeraria Cornaro, construida sobre la tumba del cardenal, dentro de la iglesia Santa María de la Victoria, Roma, Italia), y un diseño pictórico (donde destaca otro procedimiento de la pintura barroca, el trampantojo presente en los frescos de la cúpula de la capilla) que componen un todo escénico, en el que actúan Teresa, al ángel y también los familiares del cardenal Federico Cornaro, desde sus palcos, como espectadores del éxtasis de la santa. Así, la representación de la transverberación es visionada por un público esculpido, y a su vez, por el público real que visita la iglesia. En esa escena plástica-teatral, Bernini monta una *mise en abyme* de la experiencia, discursivizando las tensiones entre teatro esculpido y «vida», ficción y «realidad», vidas representadas (la de Teresa y la familia Cornaro) y muerte real (del cardenal, cuya tumba es base de esta ficción). Por otro lado, esa escena de la transverberación es la *traducción* que Bernini hace *de su experiencia* ante su conocimiento respecto del éxtasis de Teresa: «Esa escultura está ahí para decir el encuentro con Dios; para que ese encuentro se pueda ver, sea físico, material» (Puppo 60). En dicha traducción se abisma la *experiencia con la traducción*, por un lado, metaficcionalmente, en la expectación de la experiencia por parte de los familiares del cardenal, situados en palcos; y, por otro, en la experiencia del público que asiste a la iglesia de Santa María y en cuyos cuerpos se traduce la vivencia ante el grupo escultórico. Dicha representación nos recuerda escenas del teatro moderno como, por ejemplo, *La ratonera* en *Hamlet* de Shakespeare (escena II del acto III), cuando los integrantes de la corte de Dinamarca devienen personajes y espectadores de la obra de teatro que dirige el personaje de

---

<sup>9</sup> Sobre otras representaciones de la transverberación teresiana, consultar el análisis de Francisco Delicado Martínez en «La iconografía del *Éxtasis de Santa Teresa*, Gian Lorenzo Bernini y el arte del Barroco hispánico». *Santa Teresa y el mundo teresiano del barroco*. Coords. Francisco Campos y Fernández de Sevilla. Madrid: RCU Escorial-María Cristina, 2015. (589 y ss.).

Hamlet.<sup>10</sup> Quienes son espectadores de *SBDM* imaginan lo esculpido por Bernini a través de la descripción efrástica de Mujica, resultando partícipes de la puesta en abismo específica que se narra, y de la puesta en abismo estallada que compone y trasvasa todo el espectáculo, procedimiento inquietante, si lo pensamos desde los fundamentos de Borges:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. (47)

En la segunda escena de *SBDM* se representa una excavación que se está llevando a cabo en el Teatro Cervantes, con una escenografía que simula un teatro desmantelado, físicamente atravesado –si lo pensamos en relación a la transfix(cc)ión– donde interactúan excavadores, jefes, un funcionario, en torno a la figura de María Guerrero –actriz que da nombre a la sala del TNA-TC en que se realiza la función– y se menciona el hallazgo de la mano izquierda de Santa Teresa, que habría traído la actriz desde España y enterrado en el teatro. Dice uno de los jefes de la excavación: «La enterró con mareos. Y después caminó perdida, como si la mano en el entierro le hubiese arrebatado la conciencia» (*SBDM, segunda escena, texto dramático*). Se relata el enterramiento de la reliquia de la santa en la fundación del Cervantes, describiendo la experiencia de María Guerrero próxima al éxtasis, sensación que también narra uno de los jefes de la excavación en la escena octava, cuando el hallazgo de la mano de Teresa se mezcla con el incipiente amor con el otro jefe, y la mención del «pasado revisteril» del Teatro Nacional: «Estoy un poco mareado y tembloroso. Tengo miedo de otro derrumbe, caer adentro de la pasión y no poder salir y quedar cautivo y enterrado». Se construye un relato histórico que abisma el cuerpo cercenado de Teresa, sepultado por una actriz en un teatro –«el Cervantes como el cuarto propio de María Guerrero» (Puppo 65)–, en una experiencia ficticia que replica en los personajes, en la temática y la estructura de *SBDM*, donde, al mismo tiempo, se propone un desmontaje, también en clave ficcional, de esas puestas en abismo. En esa metateatralidad, en esa (meta)ficcionalización de la experiencia —de Teresa, de María Guerrero, de las figuras ficcionales—, la traducción funcionaría como experiencia, involucrando al público, como anticipa Mujica en la primera escena:

---

<sup>10</sup> Sobre el trabajo escénico y teórico-crítico de Tantanian sobre *Hamlet* de Shakespeare y *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, consultar su texto «La violación de un clásico». Mimeo. 2019a.

Hoy, en este lugar, que queremos que sea un fuego, lo encendemos para ser iluminados, a la vez, por Teresa de Ávila que es en torno a quien estamos acá, los espectadores y el espectáculo: ambos quieren decir espéculo y espejo, nos estamos espejando [*mise en abyme*] y, en medio, Teresa sería la presencia que nos reúne.

En la cuarta escena, se propone la écfrasis del cuadro *San Jerónimo en su estudio* de Antonello da Messina, de la década de 1470. Se retoma, una vez más, una metaficción plástica para reformularla escénicamente (fig. 1).



Figura 1. SBDM. Función del 10 de octubre de 2018  
Gentileza TNA-TC.

El cuadro de da Messina plantea una escena teatral (el santo en su estudio) dentro de otra escena interior (la catedral), con ventanas que las vinculan con la representación de un afuera (paisaje bucólico): «Una repisa separa al espectador del santo y su dominio, proporcionando un límite visible entre el mundo real y el mundo pintado», puede leerse en el sitio oficial de The National Gallery de Londres en la internet, donde se encuentra catalogada la pintura. Según señalan ecrásticamente el

arquitecto y escritor Gustavo Nielsen, y la investigadora Marcela Labraña Cortés, en la pintura de da Messina:

El edículo es como una casita infantil, tiene dos paredes de bibliotecas y está sobreelevado sobre una plataforma. Es un mueble-lugar: tiene un escritorio fijo, una escalinata de tres peldaños para subir a la plataforma y un banco. (...)

Este edículo de madera está inscripto, a su vez, en el espacio enorme de una catedral gótica. Es, a comparación de la catedral, una miniatura. La catedral también está inscripta en un mundo: afuera hay un paisaje, la campiña que podemos ver a través de la ventana que aparece a la izquierda del cuadro. (Nielsen)

El escritorio entarimado y su hábitat otorgan a la escena un aire teatral y cierta distancia que la perspectiva, la luminosidad y la orientación de perfil del santo se encargan de acrecentar (...) Para Perec este escritorio es el único protagonista de este espacio: «Todo el espacio se organiza por entero alrededor de este mueble (y el mueble se organiza por entero alrededor del libro)». (Labraña Cortés 93-4)

En ese «cuadro vivo» que se monta en *SBDM*, se abisma la ficción en tiempo real: el relato y la pintura son traducidos en la obra de teatro, encuadrada por el edificio teatral que reemplaza la catedral gótica que en el cuadro de da Messina enmarca el estudio de San Jerónimo, y en *SBDM* es Teresa de Ávila —ya no San Jerónimo— quien, en el cuerpo de Marilú Marini, actúa un personaje de esa «especie de cuento gótico, parecido a Barba azul» que compone la escena:

El fondo del cuadro de *San Jerónimo en su estudio* es el mismo fondo de esa escena. Y lo que era volumétrico —piso, muebles para ese momento *pop up*—, se abría el piso y se levantaba un pórtico. La idea era que, cuando Marilú [Marini] se sentara en su escritorio, se generase la ilusión de que ese cuadro entraba a ser un cuadro vivo. (Tantanian, *Entrevista personal*)

El momento del cuento gótico es, en *Sagrado bosque de monstruos*, el espacio dentro del espacio, la obra dentro de la obra, el personaje dentro del actor. (Tantanian, *SBDM* 63)

En ese relato, el personaje de Teresa representa una doncella que acepta vivir en el castillo de un Amo para poder leer y tener su «cuarto propio», guiño a la obra de Virginia Woolf, a la vida de Teresa, y a Ann Radcliffe «con sus castillos llenos de peligros y fantasmas, sus espacios vedados, sus habitantes melancólicos y peligrosos» (Tantanian, *SBDM* 63). Con el correr de la historia, Teresa-doncella empieza a escuchar voces de otras doncellas que, como ella, se autodefinen «fervientes lectoras», pero, dado que la lectura las volvió peligrosas, fueron violentadas y encerradas

en el sótano. El paso de Teresa por distintos espacios del castillo hasta llegar al sótano, muestra al público la traducción del procedimiento y la parodia del artificio: Teresa baja de la tarima donde se traduce el cuadro de da Messina, en el marco del cuento gótico, y su recorrido por el castillo es presentado mediante una consecución de marcos de puertas que, sostenidos por las doncellas, se abisman unos tras otros, para exponer la denuncia a coro de la violencia contra mujeres que fueron consideradas peligrosas por leer, por pensar, mujeres cercenadas, como Teresa y tantas otras:

DONCELLAS: Mira lo que somos, inmundas, decapitadas, amontonadas, nauseabundas, infectas, húmedas y sangrantes. Crecen insectos inconfesables, multitudes de organismos diminutos, devorando y procesando restos de muerte.

TERESA: Hay pelo trepando por las paredes, mucho pelo, el pelo crece de los cráneos partidos, un pelo que no para de crecer. El pelo sube como maleza intentando escapar por la ventana. Como si fuera el pelo la forma que adquiere el terror en la huida. Pelo renegrado en sangre, pelo sin sosiego, pelo insolente, pelo trepando por todos los huecos, matorrales de pelo, telarañas de pelo, pelos y más pelos. (*SBDM, cuarta escena, texto dramático*)

El andamiaje escenográfico que al comienzo de esa escena abisma mediante la multiplicación de la teatralidad del cuadro de da Messina, hacia el final, abisma en cuerpos que dicen, en voces sin nombres propios que sostienen las poéticas enumeraciones de la cita anterior. Y con su decir generan imágenes que no se traducen miméticamente en escena, sino que interpelan a cada espectador para que termine de configurarlas, como sujeto social, en el marco de esa actualización de la denuncia de violencia de género que propone la obra.

### *La experiencia con la traducción*

En el cuarto momento de la séptima escena, el público ve la configuración de dos planos simultáneos, con distintas perspectivas, de la misma situación: al fondo, a la derecha de la sala, Marilú-Teresa monologa sobre sus dolencias mientras un ángel la filma, primero de cuerpo entero y luego seleccionando partes de su cuerpo, y su acción es proyectada en un telón desplegado a la izquierda de la sala, cerca del público, quien tiene a disposición ambos planos, aunque deberá elegir cuál mirar, y en qué momento. En la composición plástica de esta escena —así como en la escena del set de televisión, donde el público puede elegir entre ver a Mujica y a Marini en el centro de la escena, o en la proyección de su imagen en las pantallas ubicadas a los costados del set—, aparece un procedimiento

recurrente en la dramaturgia del siglo XXI, que es el descentramiento, que reformula ese rasgo de la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII. Según las investigaciones de Kepler, los pintores flamencos concebían la visión del receptor como mecanismo productor que representa, que construye representación, y no como mero reproductor de imágenes. En la pintura flamenca la imagen no determina la posición del espectador ni su punto de vista, sino que «en lugar de contemplar la escena desde afuera, está incluido en el espacio de representación. Con lo cual desaparece el punto de vista central que se localiza en cualquier posición (...) [los pintores flamencos] inauguraron la representación de una realidad preexistente al régimen visual centralizado» (Del Estal 45). Si actualizamos tales afirmaciones teniendo en cuenta las propuestas dramatúrgicas del siglo XXI, podemos afirmar que el público, incluido en la escena, atravesado por la experiencia, construye representación y presentación, cuando se encuentra con propuestas como *SBDM* que desmontan, entre otros, los conceptos de fábula y personaje.<sup>11</sup> Al final de la escena, Marilú-Teresa se acuesta en el piso y se traduce un escorzo: la figura es filmada poniendo en primer plano la cabeza, imagen que exagera la perspectiva y hace que el resto del cuerpo se vea más pequeño, «acortado», y ocupe «menos lugar del que representa» (Corominas 216). Así, la percepción de la técnica del escorzo se efectivizará en la decisión que tome el público al momento de involucrar su perspectiva y de participar en la construcción de la escena: según elija mirar la proyección de la figura filmada o la acción no mediada por el registro visual (fig. 2).

---

<sup>11</sup> Sobre las «crisis» de tales conceptos, remitimos a los textos incluidos en Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013.





Figura 2. *SBDM*. Ensayo general del 23 de agosto de 2018  
Gentileza TNA-TC

Esa participación activa del público ante la traducción de la experiencia y la experiencia como traducción, es interpelada por la modalidad autorreferencial de la puesta en abismo. El procedimiento de autorreferencialidad, recurrente en el teatro argentino de finales del siglo XX y del XXI,<sup>12</sup> tiene en cuenta, por un lado, la autorreflexividad vinculada a la escena, es decir, la referencia de la obra a sí misma y de los y las artistas respecto de su propia experiencia en esa puesta, a partir de la metaficción, la construcción/deconstrucción de la obra, el teatro dentro del teatro (Pavis, *Diccionario de la performance* 48 y ss.; *Diccionario del teatro* 295). Por otro lado, en *SBDM* lo autorreferencial también traduce las poéticas individuales, las vidas de los y las artistas, como registran algunas de las afirmaciones antes citadas. Nos interesa detenernos en la charla de la escena inicial, entre Marilú Marini y Hugo Mujica, cuando el poeta refiere a la fogata primera que propone el hombre, cuando advierte que «contarnos es la forma de sabernos, y que somos aquello que nos vamos a contar, como los [Seis] *personajes en busca de un autor*, de Pirandello». El poeta reflexiona sobre el nacimiento de la ficción, de la creación artística, en el marco de otra

---

<sup>12</sup> Sobre el tema, consultar Beatriz Trastoy. *La escena posdramática. Ensayos sobre lo autorreferencial*. Buenos Aires: Libretto, 2018.

ficción —*SBDM*—, para ello retoma un reconocido ejemplo de puesta en abismo en el teatro, como es la obra de Pirandello, y lo hace desde una figura, una voz que conjuga, en ese set de televisión, su rol ficcional y su ser social. En esas afirmaciones de Mujica resuenan algunos poemas que componen su libro *Dioniso. Eros creador y mística pagana*, en el que reflexiona, teoriza, entre otros tópicos, sobre la creación, la danza, el teatro. Es interesante que recupere su propia obra poética para incluirla en *SBDM*, que advertimos al comparar la cita anterior con los siguientes versos: «en lo dicho nos miramos,/ nos sabemos./ El mito fue nuestro imaginario inaugural, el primer contarnos» (*Dioniso* 47). En algunas de las funciones del espectáculo, el poeta recita completo otro de sus poemas que finaliza así: «El paraíso no fue perdido/ lo perdido es el asombro» (79), que funciona como clave, palabra mágica, pie dramático para que el escenario gire y, sobre este, el público, su perspectiva, y se redefine la experiencia, desde el asombro.

En las intervenciones de Marini en diálogo con Mujica, la actriz recurre también a la autorreferencialidad para reflexionar sobre su experiencia en relación a la figura de Teresa, sobre su deseo, sobre la actuación:

sentí [a Teresa] un personaje teatral y también la sentí como alguien que estaba próxima a lo que somos nosotros, los actores, que con este cuerpo creamos otros, siendo nosotros (...) hay un momento, en que algunas veces, sucede que nos olvidamos que somos nosotros y nos creamos: nos dejamos fluir en ese mito que contamos, que es la obra, que es la historia, en ese rito que celebramos todas las noches, que siempre es distinto y fluye. Y ella se me hizo próxima por la obstinación de realizar el deseo. (*SBDM, función*)

Hacia el final de la puesta, se propone un regreso a lo autorreferencial cuando la actriz relata la génesis de la obra, recuperando flashes de su trabajo con Villanueva. El público se encuentra con la instancia final de las distintas matrioskas que presenta *SBDM*, quizás se trate de la llegada al abismo: Marilú deja de lado la figura de Teresa, y en una escena íntima, en soledad, sentada en la tarima-estructura sobre la que antes se montó la traducción del cuadro de da Messina, improvisa un monólogo sobre el proceso creativo que vuelve a enmarcar la obra, y que tensiona teatro y documento, (auto)ficción y realidad, arte y vida. Luego entra a escena un grupo de monjas que visten a Marilú con hábitos, transformándola en el personaje de Teresa de Ávila, abismando la ficción. Entonces se representa la transverberación de la santa, en una traducción de la experiencia de Teresa, atravesada por las vivencias y decisiones de los y las artistas de *SBDM*.

A partir del análisis de la *mise en abyme* como concepto y como procedimiento para caracterizar la traducción escénica de la experiencia en *SBDM*, consideramos que la puesta en abismo podría resultar funcional

para pensar las tensiones entre experiencia y traducción, entre creaciones y artistas, entre obras y espectadores, al estudiar otras producciones en las que la experiencia se pone en abismo, cuando «esa decisión que tomó el artista en su obra», dice Tantanian, genera un momento «silencioso» que «conmueve», moviliza, que «te cambia la vida», y cuando el público, agregamos, a partir de esa vivencia transfixional es afectado, transformado, y puede, a su vez, con su traducción de la experiencia, generar otras transformaciones.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. «Magias parciales del Quijote». *Obras completas II (1952 - 1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Corominas, Joan. *Diccionario Crítico y Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Del Estal, Eduardo. *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- Dubatti, Jorge. «Vanguardia artística y política en los procesos del teatro», *Palos y Piedras*, noviembre / diciembre, núm. 1 (2017). <https://www.centrocultural.coop/revista/1/vanguardia-artistica-y-politica-en-los-procesos-del-teatro>.
- . «Seminario: El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico », primera sesión. México: Cátedra Ingmar Bergman, 2020.
- Fobbio, Laura. «Alejandro Tantanian y lo (meta)poético en *Sagrado bosque de monstruos*». *Actas XI Jornadas Nacionales y VI Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT, 2019b.
- Gabrieloni, Ana Lía. «Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas». *1611: revista de historia de la traducción*. Núm. 1. Barcelona: UAB, 2007. <http://www.raco.cat/index.php/1611/article/view/137864>
- Labraña Cortés, Marcela. *Gestos, mapas y colores del silencio. Estudio comparativo en literatura, arte y pensamiento (siglos XII-XX)*. Tesis Doctoral. Barcelona: UPF, 2014
- Loza, Santiago. «Morir de camino». *Sagrado bosque de monstruos. Notas, ensayos, conversaciones*. Buenos Aires: TNA, 2018
- Marinetti, Filippo. «El teatro de variedades». *Daily Mail*. Trad. Mirta Antonelli para la cátedra de Introducción a la Literatura. Córdoba: FFyH, UNC. Mimeo, 21 de noviembre 1913.
- Marini, Marilú. «Roberto Villanueva, autor de Teresa. Fragmentos de una conversación con Marilú Marini». *Sagrado bosque de monstruos. Notas, ensayos, conversaciones*. Buenos Aires: TNA, 2018.
- Mujica, Hugo. *Dioniso. Eros creador y mística pagana*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna, 2016.

- \_\_\_\_\_. «Teresa, nuestra Teresa». *Sagrado bosque de monstruos. Notas, ensayos, conversaciones*. Buenos Aires: TNA, 2018.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Nielsen, Gustavo. «San Jerónimo lee en Proa. Una experiencia religiosa». *Radar*. 18 de octubre de 2009.
- Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 2012.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2016.
- Puppo, Oria. «El cuarto propio de María Guerrero. Fragmentos de una conversación entre Oria Puppo y Alejandro Tantanian». *Sagrado bosque de monstruos. Notas, ensayos, conversaciones*. Buenos Aires: TNA, 2018.
- Sagrado bosque de monstruos*. Texto dramático. Mimeo.
- Sagrado bosque de monstruos*. Función. Buenos Aires: TNA-TC, registro del 15 de noviembre de 2018.
- Santa Teresa. *Obras completas*. Burgos: Fonte, 2017.
- Tantanian, Alejandro. «Del cuerpo literario al cuerpo dramático: una apropiación». *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba: FFyH, UNC, 2009.
- \_\_\_\_\_. «Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas». *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Entrevistado por Laura Fobbio. Núm. 11 (2010). Buenos Aires: UBA. <http://www.telondefondo.org/numerosanteriores/numero11/articulo/254/alejandro-tantanian-y-el-nombre-de-las-cosas.html>
- \_\_\_\_\_. «El cuarto propio de María Guerrero. Fragmentos de una conversación entre Oria Puppo y Alejandro Tantanian». *Sagrado bosque de monstruos. Notas, ensayos, conversaciones*. Buenos Aires: TNA, 2018.
- \_\_\_\_\_. «Una aproximación a la dramaturgia desde el actor. Sombras suele vestir». Clase magistral. Buenos Aires: Centro de Investigación Cinematográfica, 8 de mayo de 2019b.
- \_\_\_\_\_. «Entrevista personal». Realizada por Laura Fobbio. Inédita, 2020.
- 
-

*Referencia electrónica* || Fobbio, Laura. «Pintar el aire. Teatro, plástica, experiencia y traducción». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3 (2020): 113-133. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/pintar-el-aire-teatro-plastica-experiencia-y-traduccion-212>

*Fecha de recepción:* 03.03.20  
*Fecha de evaluación:* 22.04.20  
*Fecha de publicación:* 02.11.20