



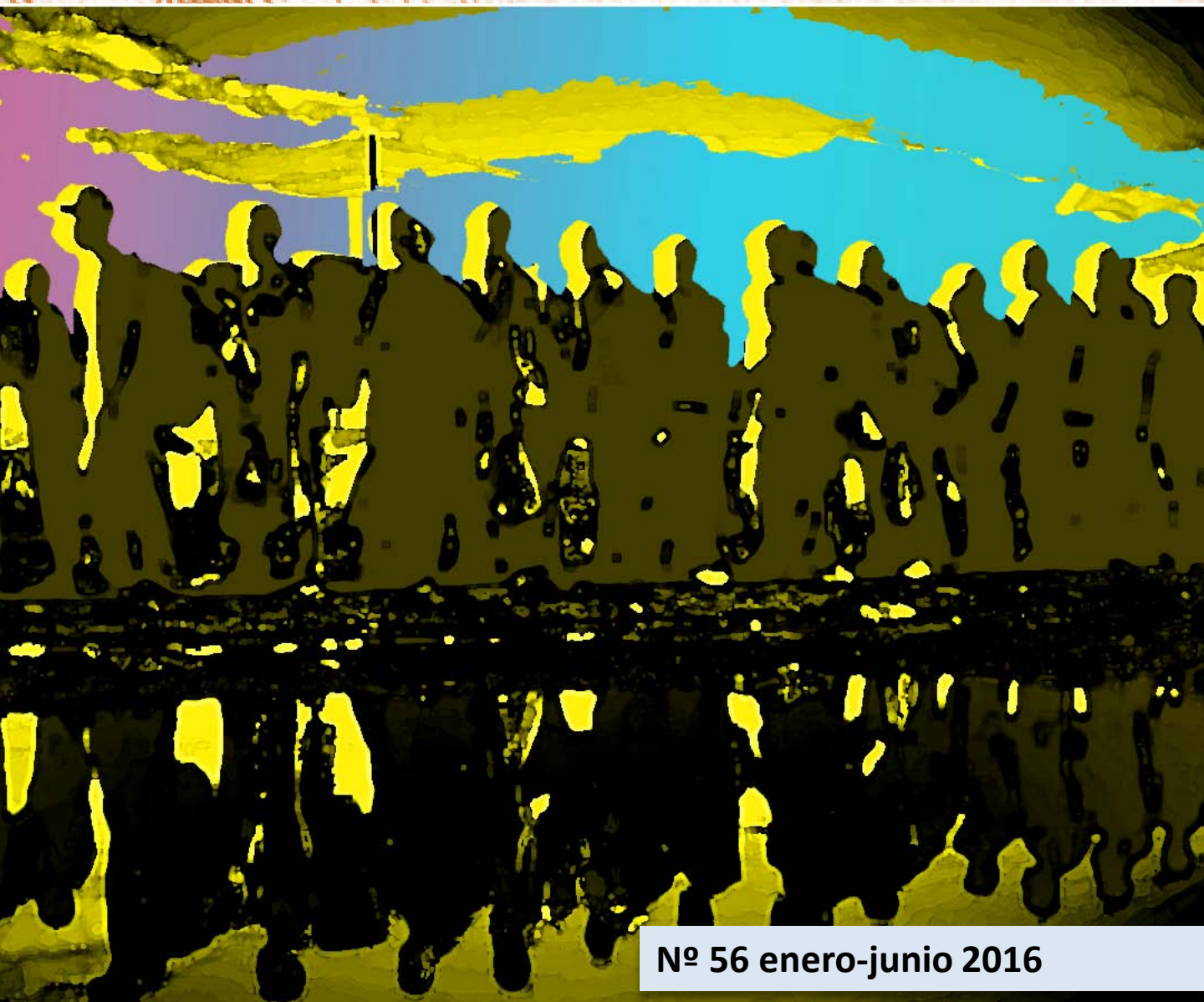
Universidad  
Complutense  
Madrid

ISSN: 1139-3637

# Espéculo

Revista de Estudios Literarios  
Universidad Complutense de Madrid

Europa: identidad, migración y exilio  
**La literatura del otro**



Nº 56 enero-junio 2016

# Europa: identidad, migración y exilio La Literatura del Otro



**Número 56**

Enero-junio 2016

Coordinadores del número:

Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre (UCM)

Pilar Vega (UCM)

Editor: Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre (UCM)

ISSN: 1139-3637



## Europa

### Identidad, migración y exilio

#### La Literatura del Otro

### 3 Índice

5 Presentación del Editor. **Joaquín M<sup>a</sup> Aguirre**

9 Algunas reflexiones sobre el análisis del proyecto europeo como espacio discursivo / **Maria-Corina Popa**

17 Espacios intermedios e identidades híbridas en la literatura de migración / **Isabella Leibrandt**

28 La pérdida de la identidad en la literatura post-yugoslava: exilio y desarraigo en *El Ministerio del Dolor* (2004), de Dubravka Ugrešić, y *Viaje a mi país ya inexistente* (2013), de Tamara Djermanović / **Roberto Gómez Martínez**

44 Ricardo Reis saramaguiano: identidade e alteridade em um jogo intertextual / **Amanda L. Jacobsen de Oliveira y Juliana Prestes de Oliveira**

55 La geografía humana y literaria en *El Danubio* de Claudio Magris / **María Díaz-Pinés Prieto**

71 Identidad, migración y exilio en la obra *Os dous de sempre* / **Ana Carballal**

84 El escritor migrante. París y su escenario multicultural en cinco obras de la literatura española contemporánea / **María de los Ángeles Lugo**

92 Europa en el *Diario* (1953-1969) de Witold Gombrowicz: el continente desde el exilio / **Álvaro Luque Amo**

106 “El otro, los otros: La spiaggia” (C. Pavese) / **Graciela B. Caram Bataller**

118 Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers / **Laura Fobbio**

133 Sin rastro de ella / **Nieves Álvarez**

149 *Persépolis*: mujer, identidad e inmigración / **María Reyes Ferrer**

**159** Reflexiones sobre la construcción de la identidad cultural a partir del estudio de la novela *La hija extranjera* de Najat el Hachmi: implicaciones sociales y educativas / **Andrés Montaner Bueno** y **Eduardo Encabo Fernández**

**175** Mayúsculas y minúsculas de la literatura marroquí en lengua española / **Azeddine Ettahri**

**188** Poesía desde el exilio: Muhsin Al-Ramli y Emilio Prados / **Rasha Ali Abdelazim**

**204** La idealización de Europa en América Latina a través de la literatura: tres ejemplos representativos / **Sofía Gómez Sánchez**

**215** *El cuaderno de Ángela y Marina*. Hacia la construcción de la identidad cultural versus interculturalidad mediante la lectura / **Paula Sanchís García**

**227** Caminhos da cristandade: uma leitura de *Pero Vaz de Caminha* / **Fani Miranda Tabak** y **Adriana Naves Coelho**

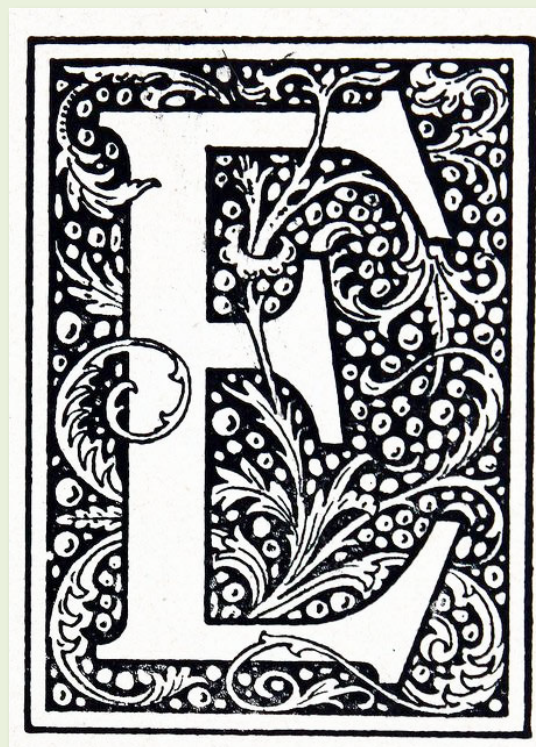
**242** El descubrimiento de los otros. El París del XIX a los ojos de una niña japonesa / **Jingru Liu**

## **262** Reseña

**I** *Literaturas hispanoafricanas. Realidades y contextos*. Inmaculada Díaz Narbona (ed.) / **Fernanda Vilar**

Universidades participante en el número 56.

Convocatoria de artículos para *Espéculo* 57.



## Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers

**Dra. Laura Fobbio**

Becaria Postdoctoral, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Centro de Investigaciones y Escuela de Letras  
Facultad de Filosofía y Humanidades,  
Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)  
laura.fobbio@gmail.com

**Resumen:** Este artículo aborda las relaciones entre migración, exilio e identidad en *The blind poet* del belga Jan Lauwers y Needcompany, obra estrenada en 2015 que recorre once siglos de la Historia europea a partir del árbol genealógico de los actores. El análisis de la porosidad de las fronteras en las historias y en el modo de contarlas, permite reflexionar sobre migraciones procedimentales entre teatro y narrativa, teatro y pintura, arte y vida.

**Palabras clave:** migraciones – teatro - Jan Lauwers - *The blind poet* - retrato

---

Migrar de espacios, de costumbres, migrar en el tiempo, migrar por placer, migrar huyendo, migrar de género, de forma, fundar fronteras, atravesarlas, vivir en ellas... Estas y otras posibilidades están presentes en el espectáculo *The blind poet*, última producción del artista belga Jan Lauwers, creada en colaboración con el compositor Maarten Seghers y junto a Needcompany, la compañía que Lauwers dirige desde 1986<sup>1</sup>.

En *The blind poet* las figuras en escena narran sus historias de migraciones<sup>2</sup>, desde la propuesta estética y política de un teatro performático que migra: se vale de distintas

---

<sup>1</sup> Esta obra se estrenó en el Kunstenfestivaldesarts en 2015, y nosotros analizamos aquí la función que presenciamos el 24 de septiembre de ese año en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín de Buenos Aires. Asimismo, vale aclarar que las citas de *The blind poet* que incorporamos a este trabajo provienen de las notas que registramos durante dicha función.

<sup>2</sup> Vale aclarar que hablaremos de “figura” y no de “personaje”, teniendo en cuenta la atomización de este concepto que se produce en el teatro moderno tardío, podríamos decir desde Beckett hasta la actualidad.

artes para reflexionar sobre la identidad y, desde la combinación de procedimientos, da cuenta de la diversidad, de la porosidad de las fronteras culturales y de las fronteras entre teatro y narrativa; entre teatro y pintura, y danza, y música; entre arte y vida. Por ello nos interesa trabajar con *The blind poet* ya que tematiza la diversidad europea actual desde una genealogía del exilio, mediante procedimientos que dan cuenta de la diversidad que constituye al teatro actual.

*The blind poet* es una obra plurilingüística e interdisciplinar ya que sus actores y actrices, además son músicos, bailarines, coreógrafos, performers, y trata sobre esa multiplicidad artística pero también cultural que constituye a Needcompany –fundada por Lauwers y la coreógrafa Grace Ellen Barkey– cuyos integrantes hablan varios idiomas y proceden de distintos países, religiones, etnias... *The blind poet* recorre once siglos a partir del árbol genealógico de las figuras escénicas, el cual se basa en la genealogía de los actores. Es decir que Lauwers parte de sus biografías, para intervenirlas, seleccionar momentos, realizar cortes y montajes, y generar una ficción teatral performática. Dice el Programa de mano de la obra:

Jan Lauwers parte del árbol genealógico de los intérpretes y escribe una nueva historia basada en la diversidad de nacionalidades, culturas e idiomas de estos. Retrocede mil años para reflexionar sobre la noción de identidad en la Europa multicultural de la actualidad. Lauwers cita el trabajo de Abu al- ‘Ala’ Al-Ma ‘arrī, un poeta árabe ciego de los siglos X y XI, y Wallada bint al-Mustakfi, un poeta andaluz del siglo XI. El trabajo de estos autores describe una época en la que las mujeres ocupaban posiciones de poder y el ateísmo era algo común, mientras París era tan solo un pequeño pueblo provinciano y Carlomagno, un famoso analfabeto. La historia la escriben los que ganan: los hombres. ¿Cuánto de la historia que conocemos es en verdad el resultado de mentiras, encuentros casuales y acontecimientos a lo largo del camino? Sobre mujeres fuertes que arrojan piedras y terminan en la hoguera. Sobre un cruzado con una armadura muy pequeña.

Esta síntesis es un mínimo trazo de la multiplicidad temática y procedimental y de las tensiones que constituyen la obra, y esa es otra de las características de muchos espectáculos actuales: la complejidad en las poéticas performáticas es tal, que resulta difícil hacer una sinopsis de las mismas. De allí que nos detengamos a identificar las distintas fronteras que se encuentran, se distinguen, se abisman en *The blind poet* y las migraciones que en ellas se producen, teniendo en cuenta, por un lado, el tratamiento temático del exilio y la migración en Europa, configurando identidades que se representan en la tensión entre arte y vida (y muerte), cuando los personajes relatan la vida de los actores y se definen –desde la multiculturalidad– como (in)migrantes del mundo. Ese punto convoca la migración en otras fronteras, el trasvasamiento de los límites entre la historia y el cuerpo del actor y la figura dramaturgica, para producir un teatro que se sostiene en el retrato escénico bioficcional, a través de las posibilidades del retrato pictórico y el relato biográfico, entre otras artes que se suman para performativizar el teatro.

## 1. Migraciones entre vida y arte: taxidermia, montaje, traducciones

La vida es más compleja que cualquier representación que el arte pueda lograr de ella. Desde esta premisa básica, decimos que una obra de teatro –y esto podría pensarse

en relación con otras artes– que trate sobre la vida de los actores –y aun cuando no (se) lo proponga explícitamente– sigue siendo una selección, un fragmento intervenido, una reescritura, una ficcionalización de la vida. En tanto el teatro es un arte, en tanto ‘representa’, “el teatro es ilusión”, en palabras del propio Lauwers (2015c):

...el teatro es ilusión, que podemos destruir y crear una nueva. Y muchas veces tiene que ver con el tipo de ilusión que queremos o el tipo de ilusión que el público quiere ver. Nosotros lo que hacemos es abrir puertas para que haya nuevas ilusiones. Las historias de Isabella [refiere a su obra *La habitación de Isabella*] eran verdad, pero ¿cuál verdad?, ¿la mía?, ¿la del espectador?

Las inquietudes en torno a la verdad también están presentes en *The blind poet* para cuestionar la Historia como una falsa construcción de la voz masculina: “¿O acaso existe una única verdad, / indivisible y más allá del tiempo?/ Y en ese caso ¿qué es la verdad?” (Lauwers 2015a), se pregunta la figura de Mohamed Toukabri.

La realidad es una construcción del lenguaje, sostiene el dramaturgo y director argentino Rafael Spregelburd (2010), retomando al filósofo Eduardo Del Estal: el hombre “se apropia del Mundo mediante la palabra. Pero la palabra ocupa el lugar de las cosas y deviene Mundo (...) En el Principio era el Cuerpo. Y el Cuerpo se hizo Verbo” (Del Estal 2010: 123). A partir de estas afirmaciones, arriesgamos otra hipótesis respecto de *The blind poet*: los cuerpos en escena representan fragmentos de sus vidas, las ficcionalizan a través de la palabra pero también los movimientos, gestos, danza, música, sonidos y todo lo que signifique ocupar el espacio y el tiempo en el teatro, y construyen un mundo, que es pasado y es presente, que dice de sus individualidades y de un contexto mayor en el que todos (con)vivimos. Y será el espectador –y sus representaciones del mundo, parafraseando a Del Estal (2010: 172)– el que asumirá todas las dimensiones de la obra, la definirá y transformará.

En el escenario hay un caballo quieto (¿muerto?) sobre una grúa. El caballo no se mueve por sí solo, ni siquiera por una maquinaria que simula sus movimientos, sino que es trasladado por el cuerpo de los actores –aun cuando recorre la escena sobre la grúa– y así se genera el efecto de que tiene vida, sin dejar de visibilizar su muerte. Una decisión plástica que se conjuga con la acción teatral da como resultado una imagen sincrética de la tensión entre arte y vida y muerte: el caballo requiere del cuerpo de los actores para ‘dar la ilusión de vida’, así como los relatos son en el cuerpo de los actores que le dan vida a sus vidas. La taxidermia nos resulta una práctica interesante para pensar el procedimiento de trabajo de Lauwers, que es un artista visual: la taxidermia es un arte para conservar a los seres con ‘apariencia de vivos’, según la Real Academia Española. Y en *The blind poet* –también en *La habitación de Isabella*–<sup>3</sup> la realidad, el pasado de los actores-actrices/figuras es representado, es aparentado en escena. “Como escritor, escribo sobre la piel de mis performers, y la piel de los actores es la piel del mundo. En el teatro hay un enfoque social”, dice Lauwers (2015b). Las pieles de los actores sostienen los relatos, el proceso de creación y el espectáculo final –que nunca está acabado si lo concebimos un teatro performático– y es en la reposición del ritual cuando

---

<sup>3</sup> Vale aclarar que citamos el nombre en español de esta obra, ya que trabajamos con la traducción que en 2014 realizó Micaela Van Muylem y que fue publicada en el libro *Sad Face / Happy Face. Una trilogía sobre la humanidad* de Jan Lauwers, editado por la colección Papeles Teatrales de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Dicha traducción ganó el Premio Teatro del Mundo, entregado por el Centro Cultural Ricardo Rojas (Universidad de Buenos Aires).

la taxidermia se actualiza. Nos explicamos desde la distinción entre reproducción y producción que hace Lauwers al diferenciar teatro y performance, actor y *performer*:

La diferencia es que un actor trata de reproducir y el performer, de producir. Si es buen teatro, la producción y la reproducción encuentran un balance. Es una de las cosas que hacemos en la compañía. Hay una gran apertura, con el público y la compañía entre sí. Desde el performer al personaje que actúa, hay una línea muy fina. Si es un performer haciendo de él mismo, ¿es él mismo? Nos hacemos todas estas preguntas (Lauwers 2015b).

El autor crea sobre la vida de los actores, componiendo la reproducción del pasado y sus genealogías con un diseño escénico y musical; mientras que las voces, pieles, órganos y músculos de los actores performativizan la vida, la intervienen, la actualizan en el aquí y ahora del acontecimiento teatral, donde los bailes son improvisados, donde la manipulación de los objetos no saldrá nunca igual si se comparan distintas funciones, donde el movimiento de cada cuerpo dependerá del otro cuerpo que lo roza diferente.

Decimos entonces que las biografías de los actores son apropiadas por ellos mismos y por Lauwers: se seleccionan hechos, se los cose y descose al modo de una taxidermia, se los interviene, se los monta para armar otro texto, el de la obra. Las biografías son traducidas; más allá de la remisión a una operación lingüística, recurrimos al sentido que Beatriz Trastoy (2012: 245-246) le da al procedimiento que significa:

Trasponer, adaptar, parafrasear, comentar, parodiar, recodificar, remitir, reescribir, trasladar, transformar, apropiar, citar, mediar, vulgarizar, traicionar, teorizar, interpretar, explicar... ¿todo es traducir? En parte sí, porque la traducción es mucho más que una mera transposición lingüística que hace pasar un texto de una lengua a otra; es, fundamentalmente, una operación intercultural en la que se adaptan sistemas sígnicos diferentes; es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno; un intento de comprendernos y de comprender a los otros y es, también, un permanente conflicto entre el deseo de totalidad, de perfección y la aceptación de su imposibilidad. Intérprete es sinónimo de traductor y de actor. Las traducciones, al igual que el teatro, son siempre ejercicios de equivalencia, de semejanza, de invención; son, en última instancia, traiciones, falsificaciones, infidelidades, artificios de la lengua, de la escritura y de la cultura que imponen siempre, ineludiblemente, un regreso a nosotros mismos, una mirada sobre lo propio que nos revela y nos interpreta.

Dada la complejidad de recursos y operaciones que se ponen en funcionamiento en *The blind poet*, recuperamos también el concepto de montaje que Georges Didi-Huberman (2015) construye para analizar las imágenes vinculadas a la representación de la Historia y de la violencia política en la fotografía y el cine. En el trabajo con/sobre los cuerpos que propone Lauwers, el concepto de montaje nos permite pensar lo artesanal de la toma de posiciones y de decisiones por parte del creador respecto de los materiales con los que trabaja, aquellos que relaciona, y sobre el modo en que los hace dialogar. El montaje es, desde la lectura que Benjamin hace de esa práctica surrealista, “una puesta en evidencia de las singularidades pensadas en sus relaciones, en sus movimientos y en sus intervalos (...) Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular (...) el cristal del acontecer total” (Benjamin en Didi-Huberman 2015: 18). En *The blind poet*, cada vida constituye una singularidad que se relaciona con las otras, para dar forma a una totalidad. De allí que interese observar el montaje que



ejecuta Lauwers como artista visual, cuando deja ver las fronteras, el entre donde se relacionan los materiales (el vínculo entre teatro y pintura a través del retrato, que luego analizamos); sus decisiones y traducciones que devienen en “practicar una grieta”, “inventar, afirmar una forma” (Didi-Huberman 2015: 128), generar un intervalo en los relatos, dejar a la vista las costuras.

## 2. Migraciones entre teatro, narrativa e identidad: “somos lo que narramos”

El teatro actual propone dramaturgias que narran el retrato. Los personajes son retratados mediante la narración de sus ‘vidas’, descosiendo los bordes entre teatro y realidad, entre actor y personaje. Los cuerpos en escena actualizan un pasado, ¿el de los actores?, ¿el de los personajes?, ¿el pasado de los espectadores? Si bien el teatro sucede en el aquí y ahora del acontecimiento, en la afectación de los cuerpos de los actores, los performers, los técnicos, del director y del público, el teatro actualiza y reformula la epicidad brechtiana para narrar el pasado de los cuerpos que están en escena, jugando con la delgada línea entre lo verídico y lo irreal; ostenta el verosímil desde el relato, al tiempo que lo boicotea, fisurándolo mediante la incorporación de música, baile, sonidos, objetos, entre otros. En obras como *The blind poet*, el retrato cobra temporalidad a través del relato de la genealogía de cada figura, y adquiere espacialidad en la acción, en el cuerpo y la voz de los actores y actrices que narran su ADN.

Son siete los retratos que organizan la obra funcionando como escenas, como “capítulos” en el decir del director (Lauwers 2015c). En pantalla se proyecta el número y el nombre del retrato que coincide con el nombre del actor que lo protagoniza: Grace Ellen Barkey, Jules Beckman, Anna Sophie Bonnema, Hans Petter Melø Dahl, Benoît Gob, Maarten Seghers, Mohamed Toukabri. Además intervienen en la puesta con ejecución de instrumentos y proyecciones, Elke Janssens, y con actuación y ejecución de instrumentos, Jan Lauwers. Cada personaje discurre sobre su historia, sobre su árbol genealógico estableciendo relaciones, coincidencias, con las historias de los otros personajes, interactuando con ellos. También son siete los idiomas que se hablan en escena, respondiendo a la identidad multilingüística de Needcompany, decisión que su director asume como política (Lauwers 2015b), donde “hay distintos tipos de artistas y aceptamos la autoridad de distintas personas para cada espectáculo” (Lauwers 2015c). De allí que los actores hablen más de dos idiomas para poder comunicarse entre sí y que, en las puestas, los subtítulos sean parte indispensable del espectáculo, más allá del país en el cual se lo represente.

Las figuras de *The blind poet*, en clara correspondencia con los actores de la compañía, se definen desde la multiculturalidad. La (re)construcción de sus historias se sostiene en recuerdos que dicen de su vida familiar, su universo micro, y recuerdos que denuncian problemáticas que atavesaron –y siguen atravesando– a Europa en particular y a la humanidad en general: la esclavitud, las migraciones por guerras y persecuciones, el canibalismo devenido en respuesta, el hambre devenido en canibalismo, las tensiones religiosas, raciales, culturales y de género... Jan Lauwers (2015c) dice de *The blind poet*:

Esta obra no es didáctica, sino energética y muy graciosa. Tratamos de contar la historia o de decir que está construida por mentiras contadas generalmente por políticos de género masculino que están en el poder, es decir que la historia está contada por hombres.



Si bien la palabra ocupa un lugar preponderante, lo multicultural también se pone de manifiesto en otros componentes y procedimientos que ingresan a escena para performativizar los retratos y nombrar lo múltiple mediante el vestuario, la música, el trabajo con la voz (por ejemplo, en la vocalización del nombre de Grace Ellen Barkey al comienzo de la obra, enunciación ritualica, visceral, coreada durante varios minutos por toda la compañía) así como en el trabajo físico a través de la danza (destacándose la actuación de Mohamed Toukabri) y en la manipulación de elementos escenográficos (como el monstruo inflable gigante, la grúa que sostiene al caballo embalsamado, la alfombra que cubre todo el escenario del teatro y que es removida por los actores mediante movimientos plásticos, dancísticos, entre otros).

El cuerpo en escena es la frontera, el espacio donde confluyen y se tensionan arte y vida, teatro y narrativa, la identidad de los actores y la identidad de las figuras dramáticas. En el teatro de las últimas décadas, el tema de la identidad constituye otra de las problemáticas teóricas al momento de definir, por ejemplo, la noción de personaje, como antes mencionamos. Los investigadores advierten personajes desdoblados, sujetos deseantes desintegrados que tienen su correlato en una disolución física del yo, que resulta “astillado” (Arpes 2002); personajes desgarrados, ensimismados (Aisemberg y Libonati 2000); con dificultades para comunicarse, en correspondencia con la identidad fragmentada de la modernidad tardía (Hall 1992 y 2003; Fobbio 2013)<sup>4</sup>. Luego de reconocerse como parte del proceso de deconstrucción artística e intelectual del siglo XX, Lauwers (2015c) sostiene que necesitaba “una narrativa clara, de contar historias”, y eso es lo que propone en *La habitación de Isabella* y en *The blind poet*: contar historias, narrar las identidades reformulando y transformando la epicidad brechtiana.

En *The blind poet* las identidades se construyen desde el relato del retrato, si partimos de la propuesta del dramaturgo y director argentino Mariano Pensotti, quien piensa en la “identidad como construcción narrativa: somos lo que narramos” (2010: 5). Estamos ante una decisión dramática recurrente en el siglo XXI que sitúa al teatro en la “intersección entre narratividad y dramaticidad”, cuando se basa en construir figuras “narrantes” (Sanchis Sinisterra 2012: 16).

El cuerpo en escena es un cuerpo que enuncia: asume la escena para decir, para interpelar e interactuar. Cada “narrante” de *The blind poet* menciona su nombre antes de

<sup>4</sup> Algunos de estos atributos ya constituían al personaje moderno, no sólo en el teatro (Abirached 1994), sino también en la novela (Albérès 1971) y la poesía.

compartir su vida y se vale de fotografías y objetos para dar verosimilitud a su historia. El discurso en primera persona oscila entre lo singular y lo plural, y busca expandirse hacia el auditorio: si bien un cuerpo asume un relato como propio y transmite sus recuerdos y vivencias de/con su familia, interpela de tal modo al espectador que lo lleva a reconocer(se) –toma de posición mediante– en coincidencia o proximidad con algún momento de esa historia, siendo parte de la Historia. Los cuerpos en escena entonces son voceros, (porta)vozes de una representación bioficcional de la realidad actual.

Retomando las investigaciones de Leonor Arfuch (2002, 2005 y 2014) sobre las conceptualizaciones en torno a la identidad, y las relaciones entre esta y la narrativa, podríamos pensar a *The blind poet* como un “espacio biográfico”, el cual:

...tal como lo concebimos, no solamente alimentará “el mito del yo” como exaltación narcisística o voyeurismo –tonalidades presentes sin duda en muchas de sus formas–, sino que operará, prioritariamente, como orden narrativo y orientación ética, en esa modelización de hábitos, costumbres, sentimientos y prácticas que es constitutiva del orden social (Arfuch 2002: 29. Las comillas son de la autora).

El “espacio biográfico” altera decisivamente, como ya dijimos, las esferas clásicas de lo público y lo privado para delinear una nueva “intimidad pública”, tanto en su carácter modélico de “educación sentimental”, ligada al despliegue subjetivo y hasta narcisístico, como en la dramaticidad del vivir y la elaboración testimonial de memorias traumáticas (Arfuch 2014: 70-71. Las comillas son de la autora).

Al comienzo de la obra, Grace Ellen Barkey testimonia la multiculturalidad de su genealogía –la de la actriz– marcada por el exilio, autodefiniéndose musulmana, china, alemana, esclava, balseira al huir con su familia de Surabaya a Róterdam, y apelando al humor al afirmar, desde la ironía:

Hay muchísimos chinos en el mundo, todo tipo de chinos.  
Mi abuela era una china hakka.  
Es decir que yo también soy uan china hakka.  
Eso puede ser útil.  
Hoy día los chinos están comprándose el mundo entero (...)  
Uno de mis antepasados, Caspar Barkey, fue itendente de Bremen (...)  
Es decir que también soy alemana.  
Eso es muy importante,  
Que yo sea alemana.  
Por si les vuelve a dar la loca (Lauwers 2015a).

Ante la pluralidad de vivencias, información, perspectivas sobre el pasado –donde se recuperan historias de vikingos, sarracenos, católicos, caníbales, ateos, judíos, hippies, chamanes, herreros... –, los relatos se comunican en un punto: las coincidencias: “Todo siempre está relacionado con todo./ Si queremos contar el relato completo tenemos que asumir las consecuencias”, dice el personaje de Maarten Seghers (Lauwers 2015a). El pasado en común los (nos) hermana y hace responsables por el presente común: tanto en el amor y en el éxito, como en las persecuciones y la violencia entre los pueblos. Así, el personaje de Jules Beckman define la obra como “Imágenes históricas/ de refugiados./ Todos somos refugiados” (Lauwers 2015a). Las historias ‘pequeñas’ buscan trasvasar los límites de lo personal, lo íntimo para interpelar al espectador en problemáticas que se extienden, cuando las dicotomías nos involucran al

clasificarnos, en tanto refugiados del mundo, entre: “Aquellos que huyen/ a su propio mundo/ y aquellos que huyen / al mundo de otro” (Lauwers 2015a).

El relato sostenido por un cuerpo dicente en cada retrato, nos permite afirmar que estamos ante siete monólogos que, mediante interpelaciones, promueven fisuras que permiten la intervención –verbal y paraverbal– de los otros personajes. El monólogo, en liminalidad con el diálogo, es construido como parte de un todo, como fragmento de una interacción mayor, la de la obra, y la del discurso de tantos otros exiliados, refugiados, perseguidos... Cada cuerpo convoca a otros cuerpos a partir de una voz desgarrada y amplificadora que resuena, mediante la recuperación de hechos del pasado, de la palabra que los vincula y los vuelve próximos. Cada voz –una y múltiple– se ahueca y se hace eco para contener el reclamo, la denuncia, la lucha, el grito silencioso de otras voces... Sin embargo, el ‘yo’, el ‘nosotros’, el ‘ustedes’ y el ‘ellos’ se van (re)configurando con cada personaje, de acuerdo con las situaciones y conflictos que plantea su historia.

Desde las teorizaciones de Chantal Mouffe (2007), se podrán determinar entonces identidades agonísticas o antagónicas. De acuerdo con lo que plantea la politóloga, la identidad resulta del proceso de constitución de relaciones entre los individuos y de la multiplicidad de interacciones discursivas de poder y resistencia, proceso que “debe considerarse como un movimiento permanente de mestizaje” y de contacto entre fuerzas en conflicto, ya que toda identidad está construida en función de una diferencia (Mouffe 1996: 9). Las relaciones identitarias se basan en la aceptación de la alteridad del “otro” como un “yo” diferente a mí (1996: 13):

En el campo de las identidades colectivas, se trata siempre de la creación de un “nosotros” que sólo puede existir por la demarcación de un “ellos”. Esto, por supuesto, no significa que tal relación sea necesariamente de amigo/enemigo, es decir, una relación antagónica. Pero deberíamos admitir que, en ciertas condiciones, existe siempre la posibilidad de que esta relación nosotros/ellos se vuelva antagónica, esto es, que se pueda convertir en una relación amigo/enemigo. Esto ocurre cuando se percibe al “ellos” cuestionando la identidad del “nosotros” y como una amenaza a su existencia (Mouffe 2007: 22-23. Las comillas y cursiva son de la autora).

Vinculamos el concepto de identidad al de interacción y decimos que, en el caso del monólogo, como forma dramática, en general, y en los retratos monologales de *The blind poet*, en particular, la identidad remite no sólo a la autodefinición de cada monologante, sino a su relación con los otros, con los cuales interactúa (Fobbio 2013). De acuerdo con la cita anterior, Mouffe establece dos tipos de identidades: una antagónica y otra agonística, términos que, en consonancia con los vocablos teatrales agón y antagonista (Pavis 1998: 36, 41), refieren a la tensión dialéctica que plantean las obras en cuanto a relaciones de oposición y conflicto. La identidad antagónica se da cuando la relación nosotros/ellos deviene en una relación amigo/enemigo. En oposición, la identidad agonística es aquella en la cual el otro (“ellos”) deja de ser un enemigo a destruir para ser considerado, gracias a la intervención de la política, “un adversario cuya posición se reconoce como legítima” (Mouffe 1996: 7). Sin desconocer la violencia, la autora relaciona identidad y política en tanto esta última “siempre consiste en ‘domesticar’ la hostilidad y tratar de neutralizar el potencial de antagonismo que existe en las relaciones humanas” (1996: 7. Las comillas son de la autora). Ambos tipos de identidades aparecen tratados en *The blind poet*: las relaciones antagónicas son las narradas en relación con el pasado (el conflicto nazis-judíos, católicos-musulmanes) las cuales devendrían agonísticas en la obra. Es decir que las persecuciones, acciones

violentas, tensiones que sufrieron los antepasados de las figuras retratadas se ‘transforman’ a través de sus discursos, generando un cambio de perspectiva, si se quiere más crítica y dialógica, que permite plantear un presente de identidades que se reconocen diferentes y repudian la violencia, donde el ‘nosotros’, ‘ustedes’ y ‘ellos’ conviven y, en algunos aspectos, tienden a conformar, todos, un ‘nosotros’. Por ejemplo, el personaje de Anna Sophia Bonnema se asume voz y cuerpo de muchas otras mujeres luchadoras que hicieron historia, decisión dramática que también encontramos en *Yo somos tú*, obra escrita en la década del ochenta por la argentina Olga Orozco (Fobbio 2010). Dice Anna Sophia Bonnema en *The blind poet*: “Por eso soy todos/ y soy el mundo” (Lauwers 2015c). Afirma el personaje de *Yo somos tú*: “Yo somos tú, él son vosotros, ellos sois nosotros, desde todos los siglos por los siglos. Amén” (Orozco 1984: 213). Las obras dialogan, ‘coinciden’ –respondería Lauwers, si le preguntáramos–, más allá del tiempo y las distintas culturas e idiomas... El objetivo es el mismo: plantear la voz una como voz colectiva, el cuerpo en escena que hable en nombre de otros cuerpos –presentes, ausentes, asesinados, desaparecidos– y que interpele al espectador para que asuma una posición: junto al ‘yo-nosotros’ o con el ‘ellos’.

Durante su relato, Mohamed Toukabri menciona que sobre la mesa de trabajo de su padre sastre, en Túnez, está el retrato de Abu al’ala al Ma’arri, el poeta ciego, y luego explica, distinguiendo un ‘nosotros’ musulmán de un ‘ustedes’ perteneciente a otra religión, a otra cultura:

Nuestros poetas ciegos  
no son los poetas ciegos de ustedes.  
¿O acaso existe una única verdad,  
indivisible y más allá del tiempo?  
Y en ese caso ¿qué es la verdad?  
Porque de eso se trata:  
de la verdad.  
La historia es una mentira  
que nos llena de vergüenza.  
La vergüenza después de matar  
es peor que el hecho de matar en sí (Lauwers 2015a).

El poeta ciego es uno y es muchos; es un epíteto que funciona como excusa y apela a las referencias con las que el público pueda/quiera completarlo: el poeta ciego será aquel que cada espectador decida definir como tal, de acuerdo con sus lecturas, sus competencias, su cultura. El poeta ciego es el sirio por el que se interesa Lauwers cuando estudia la época de las cruzadas, del cristianismo contra el islam, y visita una mezquita en Córdoba (España) donde ve “lo que había hecho el catolicismo” ante “la iluminación” del mundo árabe (Lauwers 2015c). Es una coincidencia –según el propio autor– que sea ciego como la protagonista de *La habitación de Isabella*. El poeta ciego puede ser, arriésgamos, Joyce, Borges, Homero, Demócrito, Milton, Groussac... Las coincidencias están representadas pero también son buscadas, y la coincidencia mayor que propone la obra es la del presente: ser todos habitantes del mismo mundo, estar bajo el mismo sol y que nos llegue el mismo viento: “Soy todo el mundo. /Todo el mundo/ siempre es todo el mundo. /Soy un milagro multicultural”, dice Grace Ellen Barkey (Lauwers 2015a).

Hacer partícipe al público desde la escena, involucrarlo, rescatando la fuerza del decir en voz alta, la fuerza de la repetición a voces, coreada, que comporta lo ritual del

teatro, convencidos de que, en el decir compartido, cobra fuerza la idea y la palabra ¿puede efectivizarse en la realidad?, ¿traducirse en una acción que signifique un cambio de realidad? En eso cree el personaje que propone: “Eso hoy en día no se podría decir: ‘Nos sentimos seguros en Sudán’. / Podemos practicar:/ ‘Nos sentimos seguros en Sudán’” (Lauwers 2015a).

### 3. Migraciones entre teatro y pintura: el retrato

Según lo descrito, otra de las migraciones que se destaca en *The blind poet* es la que se produce en la frontera entre teatro y pintura. Lauwers, además de dramaturgo, director, actor, músico, performer, es artista visual y crea situado en la liminalidad entre el teatro y la plástica:

Muchas veces me pregunto por qué lo que hacemos no es teatro y por qué muchas veces lo llaman teatro visual. Creo que esa visualidad tan grande que tienen las obras está más que nada en las mentes de los espectadores porque no trabajamos con videos ni con una gran puesta en escena a nivel de decorados. Los elementos centrales de mi trabajo son los actores (Lauwers 2015c).

De allí que no sea casual que Lauwers elija el retrato como nominación para las escenas de *The blind poet*, dando cuenta de esa forma de representar la vida de las figuras retratadas, con resonancias de la vida de los actores. Si revisamos la tradición del retrato en la pintura flamenca, se destaca allí la minuciosidad con que se describe tanto la figura retratada como la cotidianidad en sus detalles (Todorov 2006, 2013). En *The blind poet* la pintura flamenca es traída a escena con un acuñador del retrato como fue Pieter Bruegel, en *La feria en Hoboken*, de 1559. En dicha obra aparecen dos sitios importantes en la vida de Jan Lauwers, según lo relata su esposa, Grace Ellen Barkey, quien llama la atención sobre la iglesia donde fue bautizado al que denomina su “galán”, y el lugar donde este dio su primer beso.

En algunas pinturas de Bruegel –como en *The blind poet* de Lauwers– el detalle es importante, así como la diversidad representada, donde los cuerpos, en su individualidad, sostienen acciones que componen la complejidad de una historia compartida. Natasha Málaga en su tesis *Hacia una comprensión global de la multiplicidad en la obra de Pieter Bruegel* (2015), al analizar *La masacre de los inocentes* del pintor flamenco, afirma:

...el espacio configurado por Bruegel, concentra ahora a todas las personas; la profundidad y extensión del paisaje siendo menores en comparación con *El censo en Belén*. La diversidad sigue siendo patente, estamos ante pequeños grupos de personas, cada uno ocupándose de su propio drama, distinguidas además, y claramente, las víctimas de los victimarios. Pero es evidente también que se vive lo mismo, que todos son parte de una misma historia (Málaga 2015: 135).

Esta última apreciación está en consonancia con las conceptualizaciones que Lauwers aborda en su obra: “lo que tratamos de hacer en *The blind poet* es establecer siete capítulos, siete actores para contar una gran parte de nuestra historia” (Lauwers 2015c). Si bien *La feria en Hoboken* que se proyecta en la puesta de *The blind poet* no es un retrato en el sentido estricto del término, Bruegel enfatiza en ella el trabajo con el detalle en cada figura, lo cual apela a una mirada concentrada, un recorrido detenido por parte del receptor para captar las individualidades que, representadas en su

simultaneidad, conforman un todo. Se podría arriesgar que estamos ante múltiples retratos que el pintor elige para dejarlos suspendidos en el tiempo y en el espacio, conviviendo. En el caso de Lauwers opera algo similar: él elige de todas las posibles historias para representar la Historia europea de los últimos diez siglos, las vidas de esos siete actores: en *The blind poet* las individualidades representadas comparten un mismo presente –el de pertenecer a Needcompany, en particular, y estar inmersos en la realidad europea, en general– y también algunas aristas de un pasado de exilios, violencias y persecuciones.

Una multiplicidad de sentidos es convocada al unísono por el espectáculo que manifiesta el montaje de elementos y relatos, donde por momentos la obra “hace zoom” sobre determinado cuerpo y voz, y, en otros casos, conviven todos los retratos, en distintas partes de la escena, interpelando al espectador desde la música, la danza, el trabajo con la voz y los objetos en simultáneo. Esto responde a la concepción de teatro que tiene Lauwers y que responde a una “estrategia de descentramiento”:

En el teatro convencional, el centro es el centro. Y yo trato de hacer un balance entre el no-centro y el centro. Lo llamo “estrategia

del descentramiento”. En escena, ves diferentes centros al mismo tiempo porque el centro es también lo que está descentrado. El teatro es un medio multidisciplinar y trato de darle el mismo valor a cada uno de los diferentes medios que están presentes, sea la escenografía, el vestuario, los performers, el texto o la música. Esta es una de las técnicas que uso: dar a los espectadores la oportunidad de contar su propia historia, respetar a los espectadores no como una masa de gente sino como un grupo de individuos (Lauwers 2015b).

Es allí cuando el público debe decidir hacia dónde mirar, qué escuchar con mayor atención, como el observador de los cuadros de Bruegel, pero con la problemática sustancial del teatro que, a diferencia de la pintura, de la literatura, es un arte que acontece en vivo y no permite volver a mirar, volver atrás.

Las obras de Lauwers, desde la poética teatral performática de un artista visual, integran, como antes mencionamos, la reproducción y la producción (Lauwers 2015c), y apelan a un espectador capaz de constituirse en productor a su vez, capaz de seguir



creando desde su percepción activa del espectáculo. Dicha propuesta está en consonancia con la de los pintores flamencos que, según las investigaciones de Kepler sobre el ojo humano, conciben la visión del receptor como mecanismo productor que representa, que construye representación, y no como mero reproductor de imágenes. De allí que en la pintura flamenca, la imagen no determine “la posición del espectador en un punto de vista”, sino que este resulta descentralizado, y el espectador decida qué mirar (Del Estal 2010: 46).

En *The blind poet*, el teatro cita a la pintura, dialoga con ella explícitamente al referir a Bruegel en relación con la infancia de Lauwers. Y se apropia de la pintura para configurar una puesta altamente plástica y visual organizada por la forma del retrato, para ficcionalizar el pasado, la vida. El observador de la pintura flamenca, como el espectador de las puestas de Lauwers, es generador de una perspectiva, elige qué mirar, desde dónde, y es allí cuando deviene en productor de sentidos respecto de la obra, cuando interviene la representación, para representarla a su vez.

#### 4. El *entre*

Para concluir, consideramos especialmente el espacio donde se produce la migración, donde permean los componentes, ese lugar otro que se genera al menos entre dos elementos: la frontera, que denominamos “entre” (Fobbio 2014). El espacio de las hendiduras del montaje, el espacio donde acontece la creación al decir del dramaturgo y director argentino Alejandro Tantanian (2010) y que lo sitúa en el hueco vacío entre el dedo de Adán y el de Dios en el fresco de Miguel Ángel.

Lauwers dice buscar un “balance” entre el no-centro y el centro en sus puestas, y es allí, en ese espacio de “balance”, ese entre, donde la frontera fisurada permite que se produzcan migraciones. Eduardo Del Estal define al borde como “lugar de transacciones”: “el límite es un tercero que no puede ser excluido” (2010: 210). Spregelburd se interesa por la reflexión sobre la frontera y la trabaja en sus obras, postulando que

El “estar entre” de la frontera es –tal vez– el gran tema de este siglo: la integración de los opuestos, la síntesis que se da en la piel que divide un concepto del otro, la máquina de significación (como la llama Eduardo del Estal) que se motoriza cuando un objeto, un concepto, se enfrenta con su final y con el comienzo de uno nuevo. En sus palabras poéticas, la frontera no está hecha de materiales diferentes a los objetos que separa y que son inconciliables, sino que está hecha “por un pliegue del propio material”. A mí me ha inquietado siempre esa idea de pensar la otredad como un “pliegue de lo mismo (Spregelburd en Gallina 2013: 228).

Desde nuestra perspectiva, el entre es el espacio liminal donde se producen encuentros y tensiones, y lo concebimos como un lugar otro, de “pasaje”, de migración, pero también como tercer lugar que dice de los componentes que en él se vinculan, y donde se ponen a funcionar diversos procedimientos de escritura dramaturgica. Al considerar el entre, reconocemos que Lauwers crea situado en las fronteras y promueve filtraciones, fisuras entre teatro y pintura; teatro y performance; teatro y danza, y música; teatro y narrativa; monólogo y diálogo; lo individual y lo colectivo; nosotros, ustedes y ellos...



En *The blind poet*, la diversidad europea es tematizada mediante genealogías del exilio, desde la dicotomía que constituye a las identidades ¿de las figuras dramaturgicas? ¿actores/actrices? ¿de los espectadores? y en imágenes que perduran en el público, después de finalizada la función: nombrar el dolor con maquillaje de clown; describir la violencia, abusando de otro; desfilar en carroza, saludando y sonriendo, sobre un caballo embalsamado.

La Historia, así con mayúsculas, aparece fragmentada y enlazada a su vez; cada retrato monologal compone una interacción mayor: entre los personajes, entre estos y el público, por supuesto, y dice de la interacción en el contexto europeo y mundial actual. Historias que coinciden, que se cruzan generando los entres donde se produce la tensión, el encuentro de los cuerpos, de las voces, del pasado, del presente.

La Historia es revisada y cuestionada desde la ironía que roza el discurso efectista: “Needcompany y siete nacionalidades diferentes./ Es importante que seamos tan internacionales y tolerantes./ Eso nos da un rol modélico, y mucha gente viene a vernos” (Lauwers 2015a). La Historia traducida desde el montaje, desde la mirada plural de quien cose las partes de un todo espectacular, sin arriesgar sentencias éticas ni ideológicas, porque sobre los cuerpos en escena están las costuras a la vista, las heridas latentes y será en la mirada, en el cuerpo del espectador donde se produzcan –o no– el dictamen, la conclusión, la transformación.

## Bibliografía

- Albérès, R.-M. *Metamorfosis de la novela*. Madrid: Taurus 1971.
- Abirached, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE 1994.
- Aisemberg, A. y Libonati, A. «La dramaturgia emergente en Buenos Aires (1990-2000)» en: Pellettieri, O. (ed.) *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna 2000, 77-88.
- Arfuch, L. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2002.
- Arfuch, L. 2005. «Problemáticas de la identidad» en Arfuch, L. (compil.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros 2005.
- Arfuch, L. «(Auto)biografía, memoria e historia», *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Nº 1 (marzo 2014), 68-81.
- Arpes, M. «La reinención del teatro en la dramaturgia argentina actual», *Revista Semiosis Ilimitada*, Nº 1. Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia 2002, 124-134.
- Del Estal, E. *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel 2010.
- Didi-Huberman, G. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos 2015.
- Fobbio, L. *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*, tesis doctoral. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba 2013. Inédita.

- Fobbio, L. «Olga Orozco y la renovación del monólogo dramático argentino», conferencia, en «Homenaje a Olga Orozco a noventa años de su nacimiento». Córdoba: Cátedra de Literatura Argentina III, Esc. de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC 2010. Inédita.
- Fobbio, L. «El paisaje del entre en la dramaturgia de Alejandro Tantanian», investigación Posdoctoral CONICET. Córdoba: Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba 2014.
- Gallina, A. «Presentación» en Dubatti, J. (compil.) *Panorama teatral: Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: InterZona 2013, 221-228.
- Hall, S. «The Question of Cultural Identity» en: Stuart, H., Held, D. y McGrew, T. (eds.), *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Polity Press 1992, 273-316.
- Hall, S. y Du Gay, P. (comps.). «Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?», *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu 2003, 13-39.
- Lauwers, J. *Sad Face / Happy Face. Una trilogía sobre la humanidad*, trad. de Micaela Van Muylem. Córdoba: Papeles Teatrales, FFyH, UNC 2014.
- Lauwers, J. *The blind poet*, registro de puesta, función del 24 de septiembre de 2015. Buenos Aires: Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) 2015a.
- Lauwers, J. «Jan Lauwers: “Aún soy un artista visual”», entrevista realizada por Ivanna Soto, *Revista de Cultura Ñ* (18 de septiembre de 2015). Buenos Aires: Clarín 2015b. Recuperado de: [http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Jan\\_Lauwers-artista-visual\\_0\\_1433856634.html](http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/Jan_Lauwers-artista-visual_0_1433856634.html)
- Lauwers, J. *Conferencia* en Festival Internacional de Buenos Aires. Buenos Aires: Teatro Colón, FIBA 2015c.
- Luna Málaga, N. *Hacia una comprensión global de la multiplicidad en la obra de Pieter Bruegel*. San Miguel: Escuela de Posgrado, Pontificia Universidad Católica del Perú 2015. Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6278>
- Mouffe, C. «Por una política de la identidad nómada», *Revista Debate Feminista*, Año 7, Vol. 14. Octubre. S/L. 1996.
- Mouffe, C. *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2007.
- Musitano, A. (dir.) y L. Fobbio (codir.). 2014-2015. “Teatro, poesía y formas dramáticas que descentran y traducen la política y el pensamiento”, proyecto de investigación, categoría A. Córdoba: CIFFyH, SECyT, UNC.
- Orozco, O. *Yo somos tú*, en *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Ed. Celtia 1984.
- Pavis, P. *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós 1998.
- Pensotti, M. *El pasado es un animal grotesco*. Buenos Aires: Gayo 2010.
- Sanchis Sinisterra, J. *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México D.F.: Paso de gato 2012, 9-20.
- Santillán, J. «El poeta ciego: una experiencia integral», *Clarín*, 26 de septiembre (2015). Buenos Aires. Recuperado de: [http://www.clarin.com/extrashow/teatro/Jan\\_Lauwers-El\\_poeta\\_ciego-Needcompany\\_0\\_1438056234.html](http://www.clarin.com/extrashow/teatro/Jan_Lauwers-El_poeta_ciego-Needcompany_0_1438056234.html)

Spregelburd, R. «El ocaso del significado», *TEDxBuenos Aires*. Buenos Aires: 8 de abril de 2010.

Tantanian, A. «Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas», entrevista de Fobbio L. en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, n. 11, julio. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires 2010.

*The blind poet*. «Programa de mano». Buenos Aires: Festival Internacional de Buenos Aires 2015.

Todorov, T. 2013. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Todorov, T. 2006. *Elogio del individuo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Trastoy, B. «Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática», *Revista Brasileira de Estudos da presença*, v. 2, n. 1. Porto Alegre, jan/jun 2012, 231-248. Recuperado de: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25484/18223>

Trastoy, B. *El teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación 2002.

Van Muylem, M. «La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos» en revista *Mutatis Mutandis*, revista internacional de Filosofía, v. 6, n. 2. Chile, 2013, 330-347