

EL MÉTODO ACLARA CIERTAS DUDAS: PROCESOS DE TRABAJO COLECTIVO Y SUBJETIVIDAD DEL INVESTIGADOR/A EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES ¹

Alba Lunari

Becaria Doctoral CONICET – CIT. Universidad Nacional de Villa María.

alunari@unvm.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0005-1068-7701>

Resumen:

A principios del año 2025, al ser convocada a dar un taller de escritura creativa para acompañar a un elenco en la producción de un texto que diera cuenta del proceso creativo y de montaje de la obra “*Método Bonino: Análisis en profundidad sobre el legado artístico interdisciplinario del vanguardista villamariense Jorge Bonino. EL YOYI. Actor de su propia obra*”, fui interpelada en mi rol de investigadora-artista. El siguiente escrito tiene por objetivo dar cuenta del desafío metodológico de diseñar dicho taller, los puntos clave que acordamos entre el elenco y mi rol como investigadora, y algunas provocaciones que permiten las ideas de transferencia, extensión universitaria y trabajo de campo cuando se encuentran amalgamados en una misma actividad.

Palabras clave: ética de la investigación; extensión universitaria; metodología; taller de escritura.

THE METHOD CLARIFIES CERTAIN DOUBTS: COLLECTIVE WORK PROCESSES AND SUBJECTIVITY OF THE RESEARCHER IN THE FRAMEWORK OF ARTS RESEARCH

Abstract: At the beginning of the year 2025, when I was invited to give a creative writing workshop to accompany a cast in the production of a text that would give an account of the creative and staging process of the play “*Método Bonino: Análisis en profundidad sobre el legado artístico interdisciplinario del vanguardista villamariense Jorge Bonino. THE YOYI. Actor de su propia obra*”, I was challenged in my role as researcher-artist. The following paper aims to account for the methodological challenge of designing this workshop, the key points that we agreed between the cast and my role as a researcher, and some provocations that allow the ideas of transfer, university extension and fieldwork when they are amalgamated in the same activity.

Keywords: research ethics; university extension; methodology; writing workshop.

¹ Para citación de este artículo: Lunari, Alba. (2025). El Método aclara ciertas dudas: procesos de trabajo colectivo y subjetividad del investigador/a en el marco de la investigación en artes. *El Peldaño – Cuaderno de Teatrológia*. Enero-Julio 2025, n24, 29-40.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1474/version/1333>

Sección: Artículo. Recepción: 15/05/2025. Aceptación final: 26/06/2025.

Introducción o para qué sirve la vanguardia

*“Todo lo viejo fue nuevo
y lo nuevo se hace viejo
yo mismo soy un reflejo
de algún fantasma olvidado”.*

Ramiro Pros

A fines del año 2024 Juan Pablo Amante, artista escénico multidisciplinario que habita la ciudad de Villa María, Córdoba, realizó una convocatoria abierta a trabajar la vida y obra del actor Jorge Bonino, nacido en la misma ciudad en 1935 y catapultado a la fama en la década de 1960 por el Instituto Di Tella. Figura compleja, escapista y problemática a las lógicas archivísticas, el esfuerzo que se pretendía llevar adelante era el de la reconstrucción de un *método*. Una forma de producir un hecho teatral que (no) pudiera dejar registros fijos. La propuesta convocó a una docena de artistas, investigadores y curiosxs², que terminaron conformando al elenco que lleva a cabo al día de la fecha la obra *“Método Bonino: Análisis en profundidad sobre el legado artístico interdisciplinario del vanguardista villamariense Jorge Bonino. EL YOYI. Actor de su propia obra.”*



*Parte del elenco Bonino en ensayo, año 2024.
El vestuario de color blanco en consonancia con los tonos
reconocibles de pacientes internados en instituciones psiquiátricas. Foto: M. Soledad Perez.*

A principios del año 2025, Juan me invita a dar un taller de escritura creativa para ayudarles a producir un texto que diera cuenta del proceso creativo y de montaje de la obra. Como investigadora-artista acepté sin dudar la propuesta, considerando el doble desafío de estar ubicándome en el taller como facilitadora del proceso de escritura y reflexión de otro, y siendo yo misma investigadora de los procesos de reflexión. El siguiente escrito tiene por

² Para la redacción del texto, salvo se indique lo contrario en textos citados o en referencia a grupos particulares. Se utilizará el plural neutro, utilizando la x para los artículos y pronombres y sosteniendo la e en los sustantivos que refieren a roles neutros.

objetivo dar cuenta del desafío metodológico de diseñar dicho taller, los puntos clave que acordamos entre el elenco y yo, y algunas provocaciones que permiten las ideas de transferencia de conocimientos, extensión universitaria y trabajo de campo cuando se encuentran amalgamados en una misma actividad.

Condiciones de ingreso al campo o en el principio fue Amante

En primer lugar, cabe mencionar que la propuesta de trabajar una figura histórica del campo teatral nacional no es novedosa en Villa María ni en la trayectoria artística de Juan. Se debe mencionar el trabajo realizado durante los años 2011 al 2017, llamado *Documento Local de Identidad*, en el cual se producía una serie de rescates o reconstituciones textuales de desaparecidos, nietos y perseguidos políticos, intercalados con poemas, filmaciones y/o coreografías en espacios públicos, teatros o cafés. En el mismo actuaba junto a Leticia Soria, Marina Ayala Quiroga y Oscar Bazzara. También requiere una mención el unipersonal que realiza al día de la fecha *Numeritos de Pashasho con puré de Batato*, donde Juan recorre anécdotas, textos y gestualidades desplegadas durante los procesos de modernización posdictatorial en Argentina, articulados alrededor de la figura de Batato Barea y su noción de “yo no soy actor, hago numeritos”. En este sentido, Juan Amante se incorpora a una poética más amplia de la modernización argentina, pensada por autoras como Garbatzky, I. (2012) como una “impugnación de la solemnidad y la hipocresía” y por Álvarez, L. (2019) como estrategias escénicas que funcionan a modo de “dispositivos poéticos que revisionan y rescatan el arsenal crítico disponible en el yacimiento de gestos, modos e imágenes que sedimentan en la designación lodosa del barroco local y sus pliegues camp, kitsch y cursis.” En tanto Batato revierte la condición enaltecida del archivero, “y en su lugar, ejercita modos trash de cirujeo y piratería cultural, movido por pasiones recolectoras que reenvían hacia el acumulador, el coleccionista amateur y los fans, sensibilidades practicantes del rejunte”, la figura sensible de éste es reflejo de los modos compositivos de Juan Pablo Amante, tanto en su práctica clown como en sus obras plásticas realizadas por medio de la costura, el pastiche, el tejido y la reutilización de materiales para elaborar diversos vestuarios. Álvarez da cuenta de esto por medio de una cita a Ann Cvetkovich, que puede aplicarse a la obra de Amante “[Ann] asigna espesor a esas experiencias y se inclina por una escritura de la historia donde “el archivero de la cultura queer debe proceder como un fan o coleccionista cuyo apego a los objetos es a menudo fetichista, idiosincrásico u obsesivo” (Cvetkovich, 2003, como se citó en Álvarez, 2012).” (Álvarez, 2012, p. 130)

Por lo que los procesos de activación de archivos por medio de su función escénica ya era un *modus operandi*, una propuesta poética que estaba en funcionamiento, tanto en la obra personal de Juan Amante como en la dinámica *fetichista* de la cultura queer y clown. La novedad surge de la ampliación del proyecto a partir de una convocatoria abierta que invita a diversos actores en la búsqueda de un personaje complejo y escurridizo, y el cruce de éste con su ciudad natal.



Segundo encuentro del taller realizado junto al elenco durante mayo de 2025. Foto: Alba Lunari.

Jorge Bonino o el Yoyi

Jorge Bonino nace en 1935 en la ciudad de Villa María. Miembro de una familia de importante poder económico y social de la localidad, transcurre sus primeros años educativos en las principales instituciones locales: el colegio primario José Ingenieros y José Bianco primero; y el colegio secundario Rivadavia. Cabe mencionar que, en los tiempos de su infancia, el rol preponderante que tenían estas instituciones era ya importante. El colegio Rivadavia se funda a partir de una asociación civil y cultural “los amigos del progreso”, con un significativo tinte modernizador apelando a los procesos de liberalización política de comienzos del siglo XX y es hasta el día de hoy un factor de poder influyente en el marco de los procesos de pertenencia local. Posteriormente se irá a estudiar a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba, donde se recibe y posteriormente gana un concurso como ayudante de cátedra en Paisajismo. Durante este período es que lleva a cabo su primera puesta en escena, *Popotovna Mon Amour*, que rápidamente lo vincula con el mundo del teatro de vanguardia de Buenos Aires, gracias a los vínculos que ciertos espectadores tenían con el Instituto Di Tella. Este Instituto sería central en los procesos de canonización de los criterios estéticos argentinos en diversas disciplinas (Garrido Moreno, 2007) (Pinta, 2010). No es la intención de este texto realizar un derrotero completo de la historia de vida de Jorge, ya que otros lo han realizado con mayor éxito y profundidad (Bustos y Molina, 2010), sino centrar el problema del archivo y su relación con una dinámica urbana de Villa María como movimientos narrativos (Lunari, 2023), movimientos *hacia afuera* de la trama urbana, de expulsión formativa, cuyo retorno a la ciudad puede darse en forma de narración pródiga; acompañado de un movimiento *hacia adentro* en relación a su posición agencial de actores del interior argentino, esto es, periféricos, subalternos al canon dominante tanto regional como internacional. Si la memoria archivística es siempre un discurso de poder, o al menos, es elaborado y conservado desde el poder que emana de las instituciones, entonces el archivo que disponemos es siempre incompleto (Didi-Huberman, 2007), permitiendo que se inscriba sobre quienes no logran producir o gestionar su propia memoria artística una serie de mitos, fabulaciones e invenciones. Esto produce, en muchos casos, procesos autoconscientes costosos subjetivamente a artistas locales. Estos dos movimientos, combinados con la propia dificultad de archivar el trabajo performático y/o escénico, en su condición de ejecución viva que sucede de forma única y presencial, dispone tanto a quienes realizan la obra como a quienes han participado en tanto que espectadores a un proceso de producción de conocimiento situado particular, inacabado, pero históricamente denso. En el decir de Diana Taylor, “el repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal. (...) Este requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar

allí” y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido.” (2016, 44).

Una persona, primero declarada genio, luego declarada loco, en algún momento docente. En el medio, un sinfín de narraciones sobre su vida que no tienen su voz como la protagonista. Se requiere de un método para pensar dichas coreografías. El grupo conformado empieza a explorar diversas líneas de trabajo sobre las que pueden montar el proyecto escénico. Se destacan dos puntos vitales: la obra de Bonino nunca está acabada y es siempre de carácter exploratorio, casi como si se tratara de una clase improvisada a la que invita a lxs espectadores a ser sus alumnos; y Bonino no es *solo* Jorge Bonino, sino también El Yoyi, un vecino de la ciudad que tiene inscripto en su historia de vida un núcleo no explorado sobre lo que es ser local, triunfar y volver al hogar.



El trabajo con la memoria local de la figura de Bonino permitió al elenco entrar en contacto con el archivo personal de la familia, en la foto un ensayo abierto junto con familiares, tanto en el patio del espacio Usina Cultural como en su sala central. Fotos: M. Soledad Perez.

La planificación del taller

En octubre y noviembre de 2024 llevan a cabo las primeras dos funciones de la obra. A partir de entonces, deciden volver a comenzar el proceso compositivo a partir de la reflexión sobre lo realizado. En ese momento Juan decide convocarme a realizar un taller de escritura.

En mi carácter de investigadora-artista, en tanto becaria doctoral que está realizando una investigación sobre las formas de organización colectiva de las artes escénicas de la ciudad de Villa María, el tema me resulta de principio fascinante. He realizado con anterioridad a este rol diversos talleres de escritura: grupales de exploración de la propia voz poética, grupales de corrección de escritos, grupales de práctica de la voz oral para la lectura de textos poéticos, individuales de procesos creativos. A su vez, con Juan nos unen 4 años de trabajo en conjunto

realizando encuentros de poesía oral y 6 años de amistad, por lo que él supone mis aptitudes para el rol de tallerista, asumiendo las posibilidades del vínculo tanto interpersonal como profesional.

El principal desafío del diseño del taller era la diversidad de personas que participan del elenco, el manejo de un estilo y problema escrito en conjunto y la elaboración de una base teórica y práctica que nos permitiera entendernos para debatir qué tipo de proceso querían ver reflejado en el cuerpo del texto. Es importante comprender que el elenco propiamente dicho está compuesto por una docena de personas, con diversos roles y trayectorias formativas: dentro de los roles están la producción, la técnica sonora y lumínica, la dirección, y la diversidad de funciones escénicas cumplidas. Desde las coreografías de danza, los parlamentos improvisados o escritos y la práctica coral de ejercicios de clown. De las trayectorias personales se puede determinar que el grupo está compuesto por personas de entre 20 y 50 años, de diversos niveles formativos, trabajadores formales en educación media, estudiantes de nivel universitario, trabajadores cuentapropistas, dueñxs de comercio, entre otras. Ante esto presenté una propuesta de taller que intentara dar cuenta del primer y tercer problema, obviando la construcción de un estilo y escritura conjunta, entendiendo que el carácter colectivo y performático del grupo requeriría no solo de estos encuentros sincrónicos y presenciales, sino de un proceso de transformación de las narraciones orales en memoria colectiva y práctica comunicativa comunitaria. En el decir de Silvia Rivera Cusicanqui la relación de escucha enfrenta a un mínimo de dos personas, portadoras de sus propias peculiaridades sociales e históricas. En este proceso, las personas se transforman “en un proceso largo donde acaba por surgir un *nosotros* cognoscente e intersubjetivo” (2012, 16). Este proceso no es pasivo, requiere más que la escucha y la transcripción de testimonios, si no “tener la valentía de asumir nuestros sesgos, de hacernos cargo de la lectura interpretativa que habíamos hecho a lo largo de todo el proceso, y también en el montaje.” (Ibídem).

Definé una serie de objetivos para con ellos, presenté la propuesta y nos pusimos de acuerdo. Un punto clave de este proceso fue la consideración sobre este taller en tanto que actividad de extensión universitaria, de transferencia de conocimientos o de elaboración colectiva. Bajo el supuesto de integrar este proceso dentro del marco de investigación propio y, a consideración de la gestión de recursos que se requerían para la convocatoria de invitadas externas al taller y a la ciudad, se presentó el proyecto en el formato 18 puntos, una forma de institucionalización de propuestas académicas en extensión. El taller fue pensado como una serie de encuentros intensivos, 3 encuentros de 3 horas, donde nos constituiríamos como un espacio de formación, debate y creación colectiva entre él y distintas personas involucradas en los procesos de investigación en artes. Además de mi coordinación, sume dos invitadas: la licenciada en teatro Antonela Rimoldi, actriz, realizadora, productora y técnica de teatro del corredor Calamuchita, ideadora de la obra *Pájaro Criollo, biografía ficcional de la actriz y aviadora Myriam Stenford*; y la profesora y medio oficial de albañilería Lucila Mazzini, escritora, artista visual y tallerista, cuyo trabajo se especializa en el montaje multiplataforma de obras relacionadas con el rescate del archivo personal y familiar.

El objetivo central era construir colectivamente una reflexión acerca de la práctica escénica que ha desarrollado el grupo a partir de la propuesta de Método Bonino, que se derivaban en tres objetivos específicos: a) ordenar y sistematizar el material recolectado y utilizado por el elenco para la elaboración teatral; b) conformar el diccionario de léxicos afines al elenco, llamado internamente “boninadas”; y c) elaborar un objeto impreso, pieza gráfica, plausible de ser publicada en el año 2025. Nuestra intención sería debatir diversos puntos sensibles sobre el pensamiento contemporáneo de la teatrología para vincularlos al trabajo realizado por

el colectivo, y por medio de diversas actividades buscar constituir un corpus propio que pueda dar cuenta de los procesos de creación colectiva y rescate de la memoria del teatro local contemporáneo.



Repaso técnico del elenco a semanas de su tercera función, al que acudí en rol de espectadora.
Foto: M. Soledad Perez.

Los encuentros estarían organizados de la siguiente manera:

Encuentro 1: Sobre la memoria y el archivo. En este primer encuentro se presentaría por medio de dos textos algunos debates contemporáneos sobre los usos de la memoria y el archivo para el teatro contemporáneo en la región. El resguardo de la información, con sus propuestas más rebeldes como los anti archivos y contra archivos, tienen un eco en la práctica del colectivo a partir del rescate de la figura de Bonino. La pregunta que guiaría este trabajo es *¿cómo podemos rastrear una memoria de la vanguardia entre Bonino y la contemporaneidad del Método? ¿Qué memorias rescatamos con el trabajo artístico? ¿Quién es Bonino persona, quién es el Bonino actor y qué el devenir Bonino de la obra?* Las tareas a llevar a cabo serían la lectura del texto “el archivo arde” de Didi-Huberman y el debate sobre la película documental “Un cuerpo estalló en mil pedazos” de Sappia, para, a posteriori, comenzar el proceso de “fichado” de los archivos personales generados durante la creación colectiva de la obra, así como de todo elemento resultante de la intersección de la obra y vida de Bonino y otros elementos simbólicos y culturales: libros, revistas, publicaciones, gestos, fotografía. De esta forma, daríamos cuenta de un proceso de montaje llevado a cabo por el grupo que nos permitiría *ver* de otro modo el propio trabajo, ya no como un cúmulo de elementos, sino como piezas resultantes de la difracción (Cruz, Reyes, Cornejo, 2012) que las diferencias del objeto real de la investigación artística realizada por el elenco (la persona Bonino y los pocos materiales que lo relacionan a su obra) dan respecto al resultado performático.

Encuentro 2: Sobre procesos creativos y compositivos. En el segundo encuentro, se trabajaría el tema de la escritura sobre las prácticas artísticas. Los procesos creativos tienen el desafío que ocurren en un régimen de acción que no siempre se compatibiliza con el régimen de la escritura *¿cómo escribimos lo que nos pasa por el cuerpo? ¿cómo describir esos recorridos?*

Teatro, imagen y memoria se cruzan para conformar un lenguaje ecléctico que requiere diversos niveles de registro. Antonela Rimoldi nos invitaría a pensar el proceso de conformación de su más reciente obra para pensar las formas en que se piensa nuestra actividad escénica. La tarea para este encuentro sería reflexionar en torno al texto de Diana Taylor y conversarlo en relación al proceso creativo del grupo y de Antonela. A partir del proceso de reflexión y cruzamiento de opiniones, y por medio de ejercicios lúdicos respecto a los propios repertorios performáticos que llevamos a cabo, se realizaría un proceso de señalamiento de palabras y conceptos para nuestro lexicón, usando de ejemplo el libro de García Wehbi “El periférico de Objetos” (2021) de la editorial DocumentA/escénica.

Encuentro 3: Sobre técnicas del montaje editorial. En el encuentro final, nos centraríamos en la idea de montaje, la forma del elemento que contiene el texto, la importancia de la materialidad para sostener un proceso de escritura y su posterior lectura. En este encuentro la pregunta que moviliza el trabajo colectivo sería *¿Qué decisiones de montaje permiten dar cuenta de nuestras prácticas?* A partir de este encuentro, se realizaría una planificación posterior para conformar un equipo editorial/de investigación de montaje material realizado en el taller. Para ello, la bibliografía sería el texto de Morales Morante “montaje o edición” (2009).

Interacción con el campo o el problema del amor

En uno de sus textos, Donna Haraway dice que los simios “ocupan las fronteras entre esos dos poderosos polos míticos [naturaleza y cultura]. En las fronteras, el amor y el conocimiento son fértiles en ambigüedades y grandes productores de sentidos que interesan a mucha gente”. (2021, p. 19). Además de la frontera epistémica que demarca (siempre de forma ambivalente) cultura y naturaleza, el conocimiento moderno ha establecido otras, igual de fructíferas en su práctica de catalogación y separación, en su desgarramiento del tejido social habitable y en su incurable tendencia a la ruptura epistémica entre quienes observan (con y sin permiso) y quienes son observados (como si fuese su actividad estar disponibles al escrutinio científico). Desde el punto de vista ético donde me interesa posicionar mi rol, la historia de la ciencia “aparece como una narración acerca de la historia de los medios técnicos y sociales para producir los hechos” (Haraway, 2021, p.12) y estas narraciones se construyen con otros por medio de prácticas de interpretación y testimonio.

La frontera entre trabajo y ocio en el campo de los estudios sobre la ocupación del tiempo humano, y la frontera entre ciencia y arte en los intentos de definir los tipos (y jerarquías) del conocimiento social son dos fronteras muy importantes sobre la que sustentó el trabajo sobre los modos de organizar las tareas artísticas. Ambas son deudoras de un esencialismo dualista que postula una relación jerárquica entre quien conoce y lo que es conocido. Aquello que dice Haraway sobre los primates es igual de válido cuando hablamos de artistas: los primates son “populares, importantes, maravillosamente variados y controvertidos. Y la totalidad de quienes integran el Orden de los Primates están en peligro”. A pesar de que la visión que tenemos sobre el arte y los artistas no pareciera participar de la misma narración catastrófica que recae a la naturaleza en el discurso ecologista³, históricamente su pertenencia a los

³ Cuestión fácilmente puesta en duda por el actual modelo productivo, político y tecnológico, que pone cada vez a mayores franjas de seres, humanos y no-humanos, al borde de, si no la extinción, al menos una existencia referida a los marcos normativos de una espacialidad y una organización de la vida totalitaria respecto al poder del capitalismo, llámese ésta Reservas Naturales, Zonas de Sacrificio o Estados Nación. Necesariamente pesa

órdenes definidos jerárquicamente por el debate público y los campos académicos dan cuenta de una pertenencia secundaria en el actual modelo productivo, tanto en su rol como trabajadores, como en su posición respecto al conocimiento elaborado en la propia práctica. Este debate es tan costoso para Occidente, que podemos remontarlo a la expulsión de los poetas mencionada por Platón en la República. Se hace necesaria una forma del hacer científico que dé cuenta y haga posibles modos de habitar lo social de forma común, pensando las interacciones entre amor, conocimiento y poder (Haraway, 2021).

Sostener en este artículo que la relación establecida en el proceso del taller es la de una intersubjetividad que produce conocimiento en conjunto pareciera una obviedad, mas, en tanto que el trabajo de investigación está mediado permanentemente por las reglas morales dominantes del campo donde se inscribe, este involucra un compromiso político y nos implica afectivamente (Fatyass, 2025) en espacios de desigualdad. Pensar las prácticas de artistas en tanto que conocimiento ha quedado siempre en un espacio gris del campo académico, involucrando una serie de dispositivos narratológicos que permiten su estabilización a las reglas de juego. Dentro de los debates sobre las conexiones entre investigación y artes (de/en/con) se ha desplegado un campo de disputa epistémica, por lo que la idea de *volver difractivamente* sobre las tramas de investigación es crucial, en tanto “la difracción discute la idea de identidad y explora los efectos que producen los límites y las dicotomías del conocimiento, poniendo de manifiesto los conflictos y el carácter político y productivo de nuestras inscripciones tecno científicas”(Fatyass, 2025, p. 5).

Como investigadora social no soy ajena a las formas en que la producción de conocimiento es sustentada en el desagenciamiento de los sujetos que investigo. En la misma línea que Rivera Cusicanqui sostiene (apropia) las palabras de Susan Sontag respecto a que “crear es descubrir”, de lo que se trata es producir un montaje propio, ya que allí “hay como un alambique nuestro, producto de nuestra personalidad creativa y teórica, pero también de nuestra experiencia vivida. Trabaja con materiales heterogéneos y hace combinaciones raras” (Rivera Cusicanqui, 2012, p. 17). En este proceso “se suceden aspectos subjetivos, reflexivos, teóricos, la experiencia como sujetos investigadores y creadores de una episteme. Este tipo de trabajo permite el uso de diferentes fuentes así variadas combinaciones de uso, siempre con el objeto de dilucidar un patrón, un común denominador que refleje desde el pasado una nueva lectura de sentido para el presente” (Rua, 2020, p. 165).

Una condición necesaria, si consideramos que la inscripción en el campo me compromete no solo como científica sino como sujeto relacionado emocionalmente con las personas, objetos y espacios en los que se trabaja, es entonces la constitución de una epistemología relacional, de articulación (Haraway, 2021) para producir conocimiento situado, “cuya epistemología no es la de la representación sino la epistemología cyborg de la articulación y cuya política no es la representación formal sino la de las alianzas materiales, la búsqueda de afinidades. Se desmiente así la visión del conocer como representación desinteresada y se nos invita a entenderlo como articulación parcial y difractoria de aparatos expertos, relaciones sociopolíticas y entidades no humanas” (García Selgas 2008, p.167).

El proceso por el cual se negocian las condiciones de pertenencia, sostenimiento y funcionamiento del taller, por ejemplo, no puede ser sino precario, en tanto la búsqueda de su estabilidad depende no solo del entramado institucional que las permite, sino las afinidades que hacen posible el suceso: mi posición como becaria doctoral con pertenencia al área

sobre nuestros propios hombros una visión y una narración que persiste en ubicarnos salvos del debate sobre la extinción.

específica de Artes de la Universidad Nacional de Villa María; la posición relevante de Juan Pablo Amante como artista local para negociar con la Usina Cultural como espacio de prácticas, exposición y circunstancialmente ensayos; la doble inscripción del centro cultural Usina Cultural donde realizamos la actividad como espacio universitario y municipal, patrimonio histórico y edificio de exposiciones; lxs participantes del elenco con sus múltiples implicaciones; las relaciones interpersonales establecidas entre mi persona y la de todxs los actorxs; la capacidad técnica para resolver, administrar y compartir información; la existencia minorizada de una figura cultural fabulada como es Jorge Bonino y sus relaciones familiares dentro de la ciudad; y un largo etcétera. De esta forma, se develan tensiones subyacentes, sesgos particulares y posiciones dicotómicas entre lxs diferentes participantes, en donde el propio espacio es, también, un agente contingente de la acción de investigar.



El elenco en escena sobre el escenario "Jorge Bonino", donde funciona actualmente el Espacio INCAA dentro del Centro Cultural Comunitario Leonardo Favio. Tanto el espacio escénico como el ciclo de teatro local llevan el nombre de Jorge, sin embargo su figura en el ámbito local tiene un carácter espectral. Foto: M. Soledad Perez.

Conclusiones parciales

Varias son las respuestas posibles al debate sobre la forma de vincular el trabajo de campo con el mundo social que lo sustenta. Una posible respuesta, parcial, es que la práctica científica, más que “llegar” al mundo, hace modos de vida concretos, que deben ser pensados y descolonizados. Esto puede funcionar como una clave ética que permita nuevas preguntas, tensiones y posiciones ontoepistemológicas.

La propuesta de montaje visual planteada por Rivera Cusicanqui, considerando los peligros archivísticos mencionados anteriormente, implica una práctica descolonizadora de la práctica científica. En tanto que artista, la obra de Bonino se ha perdido como tantas obras escénicas; en tanto que persona en situación de internación psiquiátrica, su voz sobre su propia

existencia se ha desautorizado, poniendo en su lugar procesos de narración externos, muchas veces codificados por las estructuras convivenciales locales. *El Método* descoloniza este proceso, reinterpretando gestos, acciones, modelos de comportamiento, parlamentos, es decir, el repertorio posible e imaginado de Bonino, sin subirlo al pedestal iconoclasta y sin desentenderse de la persona que vivió dicha experiencia.

Repertorio y montaje, acumulaciones queer de narración ficcional y hechos científicos, la posición de investigadora y los vínculos interpersonales, un conjunto problemático de acciones que implican el cuerpo en el espacio de la investigación, un espacio fronterizo, altamente productivo. La situación de frontera para artistas es, por lo tanto, epistemológica, respecto a la elaboración de conocimiento validado institucionalmente; y ontológica, en relación al tipo de sujetos que son definidos por sus prácticas. Pero también metodológica, en tanto son las prácticas mismas del conocimiento lo que ponen en tensión dichas fronteras. La propuesta central no es dar por cerrado el debate, sino exponer un espacio de diferencia productiva entre la creación científica y la creación artística. Intentar vincular de esta forma las prácticas de extensión universitaria con los procesos de investigación, para poner en duda las prácticas mismas de las instituciones del conocimiento sobre los cuerpos de quienes participan de forma secundaria de estas. Lo que se requiere es, en resumen, de alianzas materiales, búsqueda de afinidades, combinaciones raras.

Bibliografía:

- Álvarez, L. (2020). *De Batato Barea a El Banquete telemático: reinscripciones barrocas de la trinchera al living room*. Actas de las X Jornadas Internacionales/Nacionales de historia, arte y política. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Consultado en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/179656>
- Bustos G. y Molina M. (2010). “*Jorge Bonino, historización del performer cordobés J. Bonino*”. Consultado en <https://www.guillermínabustos.net/sitio/2010/10/14/jorge-bonino/>
- Cruz, M. A.; Reyes, M. J.; Cornejo, M. (2012). *Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a*. Cinta Moebio, n. 45, p. 253-274
- Didi-Huberman, G. (2007). *El archivo arde*. Filología Unlp.
- Fatyass, R. (2025) «*Detrás de niñxs, objetos y cuises: agencia e investigación en un barrio periurbano de Córdoba (Argentina)*», Etnográfica [En línea], Artículos en prepublicación, Publicado el 08 mayo 2025, consultado en <http://journals.openedition.org/etnografica/18289>
- G. Wehbi E. (2021). “*El Periferico de Objetos: un testimonio*”. Córdoba: DocumentA Escénicas.
- Garbatzky, I. (2012). *La política de la voz. Batato Barea en Lo que el viento se llevó (Buenos Aires, 1989)*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. Consultado en <https://www.aacademica.org/000-088/53>
- García Selgas, F. (2008). *Epistemología ciborg: de la representación a la articulación*. En: I. Sasaba y A. Gordo. *Cultura digital y movimientos sociales*. Madrid: Catarata, pp. 149-172.
- Garrido Moreno, A. (2007). *Centro y periferia como fenómeno sociológico en arte: el caso Di Tella*. En QUINTANA N° 6. pp. 183-197
- Haraway, D. (2021). *La persistencia de la visión*. En DOSSIER Cuadernos de filosofía 76 (enerio-junio,2°21). P. 9-26.
- Lunari, A. (2023). *Teatro entre dos vacas: acercamientos problemáticos a los estudios regionales del teatro en el caso de “Mutis por Foro”*. Heterotopías, 6(12), 1-18. Consultado en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/43634>
- Morales Morante, L. F. (2009). *Montaje o edición: Un diseño y modelo de clasificación basado en objetivos de comunicación*. Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación-, 7(14), 133-141.

Pinta, María F. (2010). *Espectáculos y Medios Audiovisuales en el Di Tella*. Tesis de doctorado en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Rivera Cusicanqui, S. (2012). *Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral?*. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, (120), 14-18.

Rúa, A. (2021). *Prácticas decoloniales: el mundo ch'ixi y la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui*. Sociales Investiga, (10). Consultado en <https://socialesinvestiga.unvm.edu.ar/ojs/index.php/socialesinvestiga/article/view/322>

Sappia, M. (Dir.) (2020). *Un cuerpo estalló en mil pedazos* [largometraje documental]. Argentina: Twins Latin Films. Consultado en <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/8206>

Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.