

Imagen de portada: Xilografía de Pompeyo Audvert / (1900-1976)

DEPARTAMENTO  
DE TEATRO  
FACULTAD  
DE ARTE

# EL PELDAÑO

Cuaderno de Teatología  
Num.24 - 2025

ISSN 30087562

**EL PELDAÑO - CUADERNO DE TEATROLOGÍA, ES UNA PUBLICACIÓN ACADÉMICA CUYO OBJETIVO ES DIFUNDIR REFLEXIONES ACERCA DE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA DEL HECHO TEATRAL, ABORDANDO ASPECTOS PEDAGÓGICOS, ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS.**



## **EQUIPO EDITORIAL**

### *Coordinación Editorial (Responsable Científico)*

Luz García - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.  
Tandil. Buenos Aires. Argentina

Luz Hojsgaard - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.  
Tandil. Buenos Aires. Argentina

Belén Errendasoro - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.  
Tandil. Buenos Aires. Argentina

### *Comité Académico*

Raul Albanece. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Entre Ríos. Argentina

Ana Cristina López Villegas. Instituto Educativo Las Palmas. Antioquia. Colombia

Daniel Ariza . Universidad Nacional de Caldas. Manizales. Colombia

Jorge Dubatti. Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires. Argentina

Mauricio Kartun. Dramaturgo. Trabajador independiente. Buenos Aires. Argentina



**UNICEN**  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO  
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

# ÍNDICE



**Editorial.....** 4

## Artículos

- □ Micaela Moreno Magliano, Salem de Oliveira Talem
- REFLEXIONES EN CONVERGENCIA DESDE LAS PRÁCTICAS (2021-2024).....5-18

□ María Eugenia Bifaretti

MONTAR Y COREOGRAFIAR EL ARCHIVO ESCÉNICO. UN POSIBLE ABORDAJE A LAS COLECCIONES PERSONALES DE LAURA VALENCIA..... 19-28

□ Alba Lunari -

EL MÉTODO ACLARA CIERTAS DUDAS: PROCESOS DE TRABAJO COLECTIVO Y SUBJETIVIDAD DEL INVESTIGADOR/A EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES. .... 29-40

□ Verónica Ana Eva Rodríguez

VOLVER A CASA. SEMINARIO DE TEATRO SOBRE LA TÉCNICA DE LA FUERZA AUSENTE, DICTADO POR POMPEYO AUDIVERT. UNA RESEÑA DE LO VIVENCIADO. .... 41-46

## Entrevista

□ Luz García

UNA PULSIÓN DE OTREDAD EN TIEMPOS DE EXTINCIÓN. ENTREVISTA A POMPEYO AUDIVERT. .... 47-55

## Dramaturgia

□ Diego Anselmi

AGUA CORRIENTE ..... 56-63

## Editorial

Queridas lectoras, queridos lectores: Nos alegra darles la bienvenida a una nueva edición de El Peldaño, una publicación que continúa creciendo gracias al esfuerzo compartido de quienes la hacemos posible y al acompañamiento de una comunidad comprometida con el arte escénico. Este número reúne una serie de artículos y producciones que dialogan con distintas experiencias, lenguajes y modos de pensar el teatro y las artes en general. Agradecemos profundamente a la Facultad de Arte y, en particular, al Departamento de Teatro por su constante apoyo, así como a quienes han compartido sus investigaciones, procesos y creaciones, y al equipo editorial que trabajó con dedicación para hacer posible esta entrega. Abrimos esta edición con Reflexiones en convergencia desde las Prácticas (2021–2024), un trabajo de Micaela Moreno Magliano y Talma Salem de Olivera que recupera experiencias formativas y escénicas atravesadas por el tiempo y el cuerpo en movimiento. Alba Lunari propone una mirada crítica sobre los procesos colectivos en la investigación en artes, interrogando la subjetividad del investigador y la construcción metodológica. Verónica Eva Rodríguez comparte una reseña sensible del seminario de teatro dictado por Pompeyo Audivert, centrado en la técnica de la fuerza ausente, mientras que María Eugenia Bifaretti se adentra en las posibilidades de montar y coreografiar el archivo escénico a partir de las colecciones personales de Laura Valencia. En la sección de entrevistas, Luz García conversa con Pompeyo Audivert en Una pulsión de otredad en tiempos de extinción, donde el actor y director reflexiona sobre el teatro como una fuerza capaz de interpelar nuestra identidad individual y colectiva. Cerramos con Agua corriente, texto dramático de Diego Anselmi, que nos invita a habitar otras voces desde la escritura. Desde este espacio reafirmamos nuestro compromiso con una universidad pública, gratuita y de calidad. Es en este modelo educativo donde se gestan investigaciones, producciones artísticas y debates que permiten el surgimiento de proyectos como El Peldaño. Una universidad que garantiza el acceso al conocimiento y al arte como derechos, y no como privilegios, es fundamental para el desarrollo de una sociedad crítica, creativa y plural. Les invitamos a recorrer estas páginas con la curiosidad y la apertura que el teatro siempre reclama. Que este número despierte nuevas preguntas, nutra sus búsquedas y fortalezca el vínculo que compartimos con esta forma de arte vital. Equipo de Coordinación Editorial



## REFLEXIONES EN CONVERGENCIA DESDE LAS PRÁCTICAS (2021-2024) <sup>1</sup>

### Micaela Moreno Magliano

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

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

<https://orcid.org/0000-0003-4178-246X>

### Talma Salem de Oliveira

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

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

<https://orcid.org/0000-0001-7194-1383>

### Resumen:

Este escrito presenta reflexiones desarrolladas entre 2021 y 2024 por el equipo de investigación Desde las Prácticas durante dos proyectos radicados en el CePIA-UNC (Centro de Producción e Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba). En dichos proyectos desarrollamos un dispositivo de intercambio entre diferentes prácticas de investigación-creación atendiendo a modos diversos de socializarlos y ponerlos en cuestión. En esta instancia destacamos aspectos convergentes del trabajo desarrollado e insistimos en los aportes de la singularidad de las prácticas artísticas a las problemáticas metodológicas de la investigación en artes sin por ello establecer universalismos o procedimientos genéricos para la aplicación en los procesos de investigación académicos.

**Palabras claves:** investigación en artes; metodología; prácticas artísticas.

### *REFLECTIONS IN CONVERGENCE FROM PRACTICES (2021 - 2024)*

**Abstract:** This paper presents reflections developed between 2021 and 2024 by the research group Desde las Prácticas during two projects based at CePIA-UNC (Center for Production and Research in Arts of the National University of Córdoba). In these projects we developed a platform for exchange between different research-creation practices, attending to different ways of socializing and questioning them. In this instance we highlight convergent aspects of the work developed and insist on the contributions of the singularity of artistic practices to the methodological problems of research in the arts without establishing universalisms or generic procedures for application in academic research processes.

**Keywords:** research in art; methodology; artistic practices.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: Moreno Magliano, Micaela y Salem de Oliveira, Talma. (2025). Reflexiones en convergencia desde las prácticas (2021-2024). *El Peldaño – Cuaderno de Teatología*. Enero-Julio 2025, n24, 5-18.

<https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1477/version/1336>

Sección: Artículos. Recepción: 20/05/2025. Aceptación final: 16/06/2025.

## Introducción

En el presente escrito compartimos aspectos convergentes del trabajo desarrollado entre 2021 y 2024 por el equipo de investigación Desde las Prácticas durante la realización de dos proyectos radicados en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (CePIA-UNC). El primero, nombrado *Desde la Práctica. Aportes metodológicos para la investigación en danza (2021-2022)*<sup>2</sup> en el cual nos focalizamos en el campo de la danza contemporánea entendida como "un modo de producción artística interesado en discutirse a sí mismo" (Macedo, 2016, p. 8) y en el que podemos encontrar una densidad heterogénea y diversa de experimentaciones y reflexiones metodológicas que puede nutrir investigaciones artísticas realizadas en el campo académico. El segundo *Desde las Prácticas. Conceptos-metodológicos como principios coreográficos de la investigación (2023-2024)*<sup>3</sup> en el que trabajamos con la noción expandida de coreografía (Moraes, 2019; Lepecki, 2012; Hewit, 2005) para pensar los modos de investigación desde una perspectiva coreográfica.

Desde las Prácticas se conforma como una plataforma de intercambio entre artistas-investigadoras dedicada a las cuestiones metodológicas de la investigación en artes (sin obviar cuestiones ontológicas y epistemológicas). Asumiendo la complejidad de los procesos artísticos y la potencia creativa de las construcciones académicas, allí nos focalizamos en los aportes de las prácticas artísticas para la realización de investigaciones académicas que no escinden teoría y práctica participando así de las reflexiones acerca del conocimiento producido por artistas-investigadoras. Nos referimos a prácticas artísticas al entender que, el conocimiento situado en ellas no se agota en la obra y su presentación sino que está contenido en todo el proceso artístico (Sánchez y Pérez Royo, 2010).

Nos motiva crear marcos de validación y conformar espacios de intercambio sobre estudios desde prácticas artísticas situadas en el entorno académico universitario en nuestros contextos. Por esta razón en el desarrollo de los proyectos mencionados trabajamos a partir de la identificación de puntos interseccionales entre nuestras prácticas de investigación-creación y el desarrollo de distintas maneras de socializarlos y ponerlos en cuestión. Nos detenemos en la indagación acerca de cómo las prácticas artísticas contribuyen al desarrollo de metodologías de investigación en artes y de qué manera atender a las necesidades metodológicas específicas de los objetos de estas investigaciones. A partir de las singularidades de cada práctica atendemos a la auto-reflexividad de los proyectos, su sistematización y modos de comunicación.

En lo que sigue, damos inicio con una breve introducción a lo que nombramos como investigación en artes presentando también las referencias teóricas con las cuales dialogamos. Luego nos adentramos en el desarrollo conformado por descripciones de los proyectos y las prácticas entrelazadas con las reflexiones que de allí se desprenden, destacando aspectos convergentes que hallamos en el intercambio entre el trabajo con los proyectos y las prácticas

---

<sup>2</sup> *Desde la práctica. Aportes metodológicos para investigación en Danza*. Proyecto de investigación CePIABIERTO 2021/2022 (Dirección: Micaela Moreno Magliano y Talma Salem. Integrantes: Cecilia Priotto y Florencia Stalldecker. Consultora externa: Victoria Pérez Royo. Colaboradora invitada: Janaina Carrer).

[cepia.artes.unc.edu.ar/desde-la-practica-aportes-metodologicos-para-la-investigacion-en-danza](http://cepia.artes.unc.edu.ar/desde-la-practica-aportes-metodologicos-para-la-investigacion-en-danza)

<sup>3</sup> *Desde las Prácticas. Conceptos-metodológicos como principios coreográficos de la investigación*. Proyecto de investigación CePIABIERTO 2023/2024 (Dirección: Micaela Moreno Magliano y Talma Salem de Oliveira. Consultora: Janaina Carrer. Responsable de producción, comunicación y técnica: Micaela Moreno Magliano. Integrantes: Lucrecia Requena, Roxana Soledad Martín).

[cepia.artes.unc.edu.ar/desde-las-practicas-conceptos-metodologicos-como-principios-coreograficos-de-la-investigacion](http://cepia.artes.unc.edu.ar/desde-las-practicas-conceptos-metodologicos-como-principios-coreograficos-de-la-investigacion)

llevadas a cabo entre 2021 y 2024. Para finalizar destacamos los modos de comunicación que abordamos en estos años del proyecto y realizamos una síntesis de cuestiones claves aquí presentadas indicando los próximos pasos a seguir.

### Investigación en artes

En el campo académico la discusión en torno a la investigación en artes es abordada por diversas personas y desde diferentes perspectivas que contribuyen al desarrollo del debate en el campo académico. Henk Borgdorff (2010), por ejemplo, identifica tres categorías fundamentales de la investigación en artes: investigación "sobre las artes", orientada a un análisis teórico de la práctica artística; investigación "para las artes", que se enfoca en el desarrollo de herramientas aplicables al arte; e investigación "en artes" que se lleva a cabo desde la práctica misma, integrando a los artistas como agentes clave (pp. 29-30). Siguiendo al autor, como toda investigación académica, la investigación en artes implica situarse con una intención de investigación en un contexto específico en el cual formular preguntas, emplear metodologías adecuadas y coherentes, fomentar una perspectiva crítica, generar acceso a la producción de pensamiento en/sobre/a través de la práctica documentando y difundiendo los procesos y resultados con la comunidad artística/académica así como con el público ampliado (pp. 31-33). Asimismo Borgdorff sostiene que la creación artística implica un conocimiento tácito que puede ser articulado a través de la experimentación y que la investigación en artes no separa al sujeto del objeto de estudio, ya que la teoría y la práctica están intrínsecamente conectadas: "(...) la experimentación práctica es un elemento esencial. Por lo tanto, la respuesta a la cuestión de la metodología es, brevemente, que el diseño de la investigación incorpora la experimentación y participación en la práctica y la interpretación de esta práctica" (p. 40).

A su vez la investigadora Ybelice Briceño Linares (2022) alerta que el cuestionamiento de la separación entre teoría y práctica no es algo aislado, sino que hace parte de un conjunto de separaciones que conforman lo que conocemos como modelos positivistas occidentales de producción de conocimiento que fueron y son continuamente cuestionados en el campo de las ciencias humanas (p. 7). Según la autora, a diferencia de estos modelos que fundamentan la objetividad científica en la neutralidad, la universalidad y la reproducibilidad, la investigación en artes toma otro rumbo, alejándose de la idea de una objetividad universal. Por esta razón defiende la elaboración de criterios específicos para evaluar la investigación en artes. En la misma línea de pensamiento, José Antonio Sánchez y Victoria Pérez Royo (2010) enfatizan que establecer parámetros adecuados al contexto artístico no significa una renuncia total a la objetividad, sino que se trata de un diálogo crítico entre academia y arte que se desplaza de los universalismos. Además Sánchez y Pérez Royo subrayan que el valor de la investigación artística radica en la capacidad de ir más allá de la obra para generar conocimientos significativos. Una visión en sintonía con lo planteado por diferentes personas investigadoras de nuestra región, como por ejemplo el investigador Jorge Dubatti (2020), que destacan cómo el pensamiento artístico se desarrolla en diversos espacios y situaciones, no siempre dentro de marcos académicos.

Asimismo observamos en la última década, importantes eventos y publicaciones latinoamericanas que promueven un acercamiento situado y crítico a la investigación artística. Entre ellas destacamos las compilaciones *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena* organizada por Dubatti (2020), *Desbordes. Debates y metodologías críticas de la investigación* organizada por Briceño Linares (2022), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* coordinada por Hang y Muñoz

(2019), la serie de videos de divulgación *REV(B)ELADOS. Producir en investigar en artes*<sup>4</sup> (2018) realizada por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, el ciclo *Diálogos sobre creación e investigación artística* organizado por la Universidad de Chile (2020)<sup>5</sup>, entre otras.

Además, asumiendo la necesidad de comprender los modos de comunicación de la investigación en artes, el trabajo desarrollado durante la realización de los proyectos aquí referenciados estuvo nutrido por lo realizado en el *Observatorio de Investigación en Danza*<sup>6</sup> (UPC Investiga); un proyecto radicado en la Universidad Provincial de Córdoba en el cual llevamos a cabo una (re)colección de investigaciones en artes producidas en el marco de carreras de posgrado en diferentes universidades. De las tesis consultadas observamos la concepción de la investigación como una dimensión de la práctica artística, y no algo que se distingue de ella (Sánchez y Pérez Royo, 2010), también destacamos una coherencia entre su estructura y el proceso de investigación, encontrando que desarrollan una organización reticular<sup>7</sup>. Un aspecto que resuena con lo planteado por la docente Marijke Hoogenboom (2010), quien aboga por la necesidad de que los procesos de sistematización y comunicación atiendan a las especificidades de cada investigación artística y no se encierren en lo preestablecido, permitiendo una comunicación más efectiva del conocimiento generado.

En este sentido, comprendemos que la investigación en artes es un campo prolífico de discusiones y reflexiones acerca de los modos en que se organiza y se comunica el pensamiento artístico en su vínculo con el mundo.

### Plataforma de intercambio

Como ya enunciamos, los proyectos de nuestro equipo están pensados como un marco para reflexiones metodológicas en el campo de la investigación en artes. El periodo de investigación entre 2021 y 2023 se divide en dos etapas que corresponden a las dos radicaciones mencionadas en el CePIA-UNC. Siendo la primera, un intercambio entre investigaciones (de doctorado, maestría y grado) en el que nos focalizamos en comprender aportes teóricos-metodológicos a la investigación en artes desde prácticas contemporáneas en danza y la segunda, un detenimiento en los conceptos-metodológicos como principios coreográficos de la investigación.

En esta investigación los encuentros de trabajo promueven el intercambio a través de cinco ejes de acción: reconocer, interrogar, desestabilizar, reiniciar y acompañar. Dichos ejes están direccionados a mapear los principales aspectos de cada proyecto, formular preguntas que

<sup>4</sup> *REV(B)ELADOS. Producir e investigar en Artes*. Disponible en el canal de Youtube de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. [www.youtube.com/playlist?list=PLP3g5FT3RMYDL9X7rkCeFMDtJL53G\\_s4d](http://www.youtube.com/playlist?list=PLP3g5FT3RMYDL9X7rkCeFMDtJL53G_s4d)

<sup>5</sup> *Diálogos sobre creación e investigación artística*. Disponible en el canal de Youtube de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. [www.youtube.com/user/ArtesUChile/videos](http://www.youtube.com/user/ArtesUChile/videos)

<sup>6</sup> *Observatorio de Investigación en Danza* (UPC Investiga) es un proyecto desprendido de Desde las Prácticas, (Dirección: Micaela Moreno Magliano y Talma Salem. Integrantes: Fwala-lo Marin, Agustina Cocha, Camila Constanza Reyes, Carolina Tarantino e Irina Hayipanteli). En este observatorio recuperamos trabajos académicos-artísticos (de doctorados y maestrías) que aportan a las investigaciones en prácticas contemporáneas de danza y se conforma como un marco de observación para reflexionar sobre los procesos de investigación en artes que implican una reflexividad sobre el propio hacer artístico.

<sup>7</sup>Entre ellas, por ejemplo, la tesis doctoral *Dis.Autonomía: Una conceptáfora para prácticas de re.existencia y co.elaboración* de Janaina Carrer (2021) en la cual cada persona hace su propia ruta de lectura navegando por los capítulos organizados como "islas-libros". Tesis doctoral (UCLM). Disponible en: [cargocollective.com/janainacarrer/Dis-Autonomia/DIS-AUTONOMIA-UNA-CONCEPTAFORA-PARA-PRAC-TICAS-DE-RE-EXISTENCIA-Y-CO](http://cargocollective.com/janainacarrer/Dis-Autonomia/DIS-AUTONOMIA-UNA-CONCEPTAFORA-PARA-PRAC-TICAS-DE-RE-EXISTENCIA-Y-CO)

interpelen a estos, desplazar las certezas de la investigación y ofrecer marcos de contención para el acompañamiento de su desarrollo. Un modo de trabajo colaborativo que fomenta distintas formas de interacción entre los proyectos y artistas-investigadoras.



*Prácticas de lo inacabado: la materia 2021. Foto: Verónica Maggi.*

A su vez las prácticas realizadas incluyen formatos de relato heterogéneos, preguntas generativas, vivencias compartidas de los modos de trabajo y materialidades de cada proyecto, escritura intervenida, entre otras. A partir de ello, cada acción proporciona diferentes tipos de interferencias y aperturas al trabajo, y del trabajo.

Encontramos que durante la primera etapa, entre 2021 y 2022

realizar un recorte metodológico sobre el proyecto de cada integrante para compartirlo con el equipo de investigación, promueve en cada artista-investigadora una auto-desestabilización y los intercambios que se generan desde allí informan sobre lo investigado y los modos de trabajo de forma transversal, no solamente sobre el proyecto compartido. Así cada proyecto contamina, inspira y abre posibilidades a los demás. (Moreno Magliano y Salem, 2024, p. 66)

Como aspectos relevados de la intersección entre las investigaciones compartidas encontramos, por un lado, la disposición de un marco de experimentación en el que se establece un primer contacto, unas primeras formas de relacionarse con los materiales que lo componen, más que un proceso de consecuciones lógicas.

En estos modos de relación encontramos que se va constituyendo la investigación de forma

singular una vez que la subjetividad de quien investiga interpela y es a la vez interpelada por el proceso. Destacamos este aspecto, en tanto esta implicación sucede cuando la investigación logra atravesar a la persona hacedora ya que sin la implicación e interpelación mutua no habría investigación posible. Sin ser esto una exclusividad de este modo de investigación, lo que sí señalamos es que se trabaja para que este aspecto tenga un marco de visibilidad y validación. A la vez, como los procesos artísticos no son individuales (como suelen ser las investigaciones en las carreras de posgrado), esta implicación e interpelación no refiere solamente a las materias investigadas y la persona que propone la investigación, sino también a todas las otras personas que componen el proceso de creación-investigación y que no tienen en principio la responsabilidad o compromiso de consecución de una tesis en el marco académico.

Por otro lado, también observamos que la experimentación pasa por ciertos estados de deriva, desarrollándose una experimentación que no persigue una formulación final siendo a veces percibida como improductiva. Este hacer improductivo es lo que permite que el material se dirija hacia lugares inesperados, desplegándose así nuevos potenciales para la investigación. Este proceso revela, a la mirada entrenada de la persona artista-investigadora lo que se está investigando y lo profundiza. Así, la experiencia se configura en una relación indisoluble entre investigación y experimentación. Además identificamos la necesidad de hacer aparecer, en el proceso de escritura, el carácter rizomático así como la causalidad múltiple y dinámica que implican los procesos de investigación-artística. A su vez, las estrategias metodológicas que recuperamos en antecedentes y en nuestros proyectos aparecen más como una provocación a otras investigaciones que como una forma cerrada, un proceso acabado, o un método a seguir.

En este sentido es que identificamos con frecuencia el uso de conceptos-metodológicos, que guían las prácticas y dan la contención necesaria para la experimentación en todas las dimensiones de la investigación incluyendo la escritura y la forma de presentación del trabajo.

Por ejemplo, en el trabajo *Cuerpo-Instalación: Aportes teóricos y metodológicos para investigaciones en artes desde el pensamiento coreográfico de Vera Sala*<sup>8</sup> de Talma Salem que propone habitar y actualizar las problemáticas del *cuerpo-instalación*, de la artista brasileña Vera Sala a través de la propia práctica, observamos un abordaje en el cual la investigación es desarrollada a través del cruce entre conceptos-metodológicos presentes en el trabajo de Vera Sala y en el campo artístico. Aquí la cualidad espiralada del pensamiento coreográfico de Vera Sala emerge en la investigación como un modo de desarrollo en el que tanto la noción *cuerpo-instalación* de Vera Sala como la práctica artística de Talma se ven recíprocamente transformadas.

Por su parte Cecilia Priotto en *Manualidades afectivas de creación en danza*<sup>9</sup> se propone la puesta en práctica de oficios manuales como estrategia para suspender la labor de los cuerpos en la sala de ensayo, allí desarrolla situaciones de exploración y trabajo con materiales que luego decantan en listados de impresiones, aspectos, modos y preguntas. Esas condiciones

<sup>8</sup> Colaboraciones: Plataforma de Creación Preludio: Gal Sanhuesa, Lucía Disalvo, Mariana Saur Palmieri, Mariano Pantera y, Mariana Saur Palmieri, Melanie Passardi, Roxana Martin, Sabrina Lescano, Micaela Moreno Magliano, Eugenia González Mussano, Indira Montoya, Yuri Pinheiro. Vinculación: Tesis Doctorado en Artes (UNC). Dirección Ariela Battán Horenstein y Victoria Pérez Royo. 2025. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/items/a2867cc4-c4df-4562-83a6-5384bc3a71a>.

<sup>9</sup> Colaboraciones: Belén Ghioldi, Roberto Delgado y Florencia Stalldecker. Vinculación: *Manualidades afectivas de creación en danza. La repetición en la producción de ejercicios de movimiento con resonancias técnicas, funcionales y sensitivas en la práctica de creación de danza contemporánea*. Tesis de Maestría en Teatro. Mención Dirección Escénica. Facultad de Artes (UNICEN). Dirección: Gabriela Pérez Cubas. 2024.

observadas de los materiales, las imágenes conformadas y conversadas en ese proceso son luego *arrastradas* hacia otro territorio. Y es en estos procesos de arrastre y experiencia donde se provocan los corrimientos que intensifican soportes hacia/para la composición escénica.

Por otro lado, en *Prácticas de lo inacabado: La materia*<sup>10</sup> Micaela Moreno Magliano se propone *re-obrar lo obrado* en otras corporalidades, esto es trabajar a partir de referencias a obras y prácticas anteriores en un marco de común encuentro (en este caso, la materia). Aquí podemos observar un interés en lo que está alrededor del trabajo, en lo que no se sabe sino solo cuando está siendo. Así la obra no se concibe como objeto acabado en sí mismo sino como marco de investigación, como un proceso para observar cómo se están dando las relaciones. De este modo el proceso creativo tiene lugar como una excusa, como un *hacer la cosa que no es la cosa*, una posibilidad para observar dimensiones presentes en la opacidad de la práctica.

Por último, Florencia Stalldecker al trabajar en *Escritura y coreografía. En cuadernos de danza contemporánea de Córdoba*<sup>11</sup> con los cuadernos de los coreógrafos argentinos Viviana Fernández y Walter Cammertoni observa qué características ontológicas atribuidas al movimiento danzado pueden reconocerse en el acto de escribir danzas. Vemos allí cómo desarrolla una posibilidad de abordaje coreográfico de los materiales ya que ella no se limita a la observación y análisis de lo escrito en los cuadernos de los artistas. Sino que se detiene y profundiza en la materialidad de los cuadernos, su forma, color, texturas, peso, los modos cómo están organizados, la estructura de anotaciones etc.

En base a lo desarrollado lo que recuperamos como singularidad de cada investigación y que a la vez identificamos como transversal en todas ellas es:

1. El uso de conceptos-metodológicos.
2. El arrastres entre territorios (de conceptos, prácticas, materialidades, etc.).
3. La práctica como excusa, como rodeo.
4. Un abordaje coreográfico de la investigación.

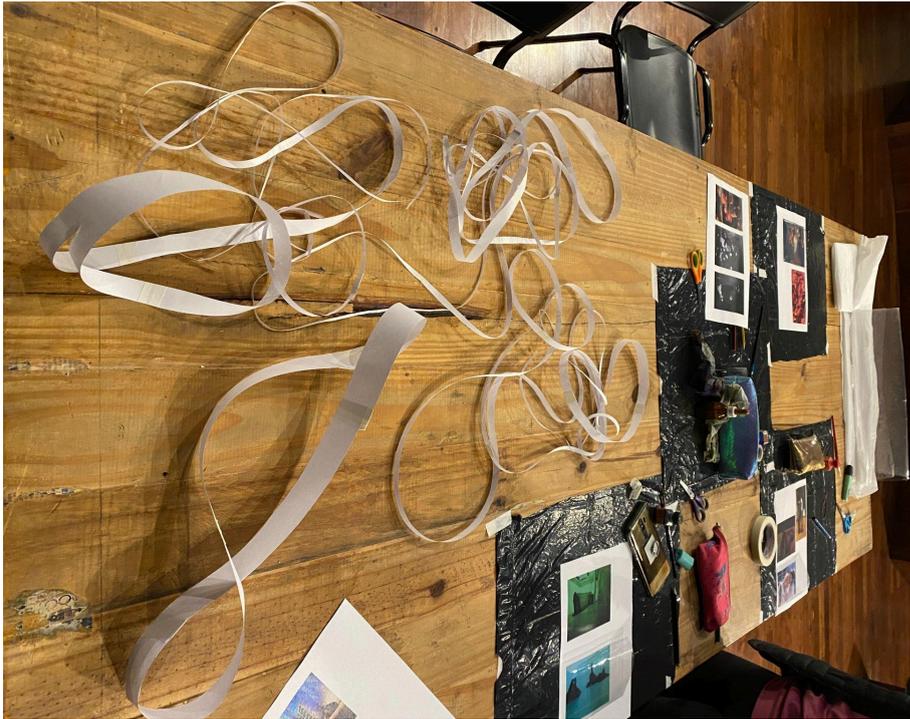
### ***Conceptos-metodológicos como principios coreográficos de la investigación***

A partir del 2023, junto a un cambio de equipo, tiene lugar también un cambio de las propuestas de investigación que integran el proyecto. En la primera etapa todas ellas se encuentran en un momento avanzado, mientras que en esta segunda etapa existe una mayor diferencia en los momentos del proceso de investigación. Nos dedicamos entonces a identificar las diferencias que emergen y operativizamos en prácticas una indagación de la instancia “inicial” de trabajo. Recuperamos los modos de intercambio: reconocer - interrogar - desestabilizar - reiniciar - acompañar; y nos detenemos en el segundo, interrogar. Además nos focalizamos en profundizar en el uso de conceptos-metodológicos y el abordaje coreográfico de la investigación.

---

<sup>10</sup> Colaboraciones: Irina Hayipanteli, Talma Salem y Victoria Rosso, Verónica Maggi, César Bustos, Charly Demdemian, Mariana Saur Palmieri. Vinculación: Investigación artística y Doctorado en Artes (UNC).

<sup>11</sup> Vinculaciones: Viviana Fernández, Walter Cammertoni, Laura Fobbio y Jimena Garrido. Vinculación: *Escritura y coreografía en cuadernos de danzas contemporáneas en Córdoba*. Trabajo Final Lic. en Letras Modernas. Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Dirección: Laura Fobbio y Jimena Inés Garrido. 2022.



*Registro de práctica propuesta por Talma Salem 2024.*

Este planteo requiere una comprensión expandida de la noción de coreografía en la cual esta no refiere a la escritura de la danza o un conjunto de movimientos sino más bien a “(...) una función estructurante, un agenciador sistémico de elementos que se interconectan y se afectan recíprocamente” (Moraes, 2019, p. 374). A partir de ello es posible pensar prácticas sociales, arquitectura, urbanismo, políticas públicas, etc., haciendo de lo coreográfico un campo de cruces. Es así como adentramos en la coreografía como marco específico de trabajo, tomándola como un concepto expandido que posibilita observar principios organizativos más allá del campo de la danza (Hewitt, 2005; Lepecki, 2012; Moraes, 2019). Así, pensar a la investigación desde un abordaje coreográfico puede colaborar con abordajes historiográficos, sociológicos, estéticos, etc., entendiendo también que la tricotomía investigación “en-sobre-para” las artes planteada por Borgdorff (2010) no implica una exclusión entre ellas.

Ahora bien, según Mieke Bal (2005) “los conceptos son las herramientas de la intersubjetividad” en tanto constituyen un punto en común. Son complejos e insuficientes y contienen una dimensión del hacer, “hacen”. “Nos ofrecen teorías en miniatura” (p. 29) y precisan ser definidos y clarificados. No son estables, nunca son descriptivos a la vez que son programáticos y normativos y no son siempre utilizados de la misma manera. En tanto no son solo herramientas, “plantean problemas” (p. 38). Así, trabajar con conceptos-metodológicos implica trabajar con el planteamiento de problemas en el modo de investigar. Reparar allí nos lleva, en primera instancia, a detenernos en la cuestión acerca de cuándo un término o noción se constituye en un *concepto-metodológico* de investigación. Esto nos lleva a comprender, en el marco de las investigaciones que nos convocan, a los conceptos-metodológicos como conceptos que contienen en sí un hacer y cuyo desarrollo comprende problemáticas que son conceptuales y metodológicas a la vez, configurándose como un motor de la investigación.

En una segunda instancia, nos detenemos en observar cuándo estos conceptos-metodológicos se instituyen como *principios coreográficos* de la investigación. Y observamos también el tránsito que ocurre entre ellos dependiendo del momento de la investigación. Producto de este

trabajo encontramos que un principio coreográfico en la investigación refiere a aquellos elementos que conforman la base fundamental que moviliza, organiza relaciones y participa en los procesos de subjetivación en ella. De este modo no sería la *consigna*, el *programa*, la *situación*, una *operación* dramaturgica, sino lo que emerge en su ejecución. Tampoco se trata entonces de la aplicación propositiva de nociones, sino de su aparición como principio en el desarrollo de la investigación. En otras palabras, el concepto cuando opera como principio coreográfico de la investigación no precede a la práctica, sino que emerge de ella.

A su vez, los conceptos-metodológicos cuando son inducidos como procedimiento de investigación pueden trabajar para objetivos específicos operando por momentos como principios coreográficos de la investigación. Esto se observa, sobre todo en los inicios de una investigación ya que los conceptos-metodológicos favorecen la producción de marcos de experimentación y en diferentes instancias pueden servir para iniciar el proceso de investigación, o desarrollar la escritura, etc.

Por eso nos dedicamos entonces a buscar conceptos-metodológicos coherentes a los distintos momentos de cada investigación e indagar cuándo se transforman en principios coreográficos. Para ello observamos el tránsito entre conceptos-metodológico y principios coreográficos.

Por ejemplo, en el trabajo de Salem la noción *espiralar* que identificamos como principio coreográfico de su tesis no conforma la propuesta metodológica inicial de la investigación sino que emerge en el proceso. Esta noción presente en el trabajo de Vera Sala, a través de las prácticas de la artista-investigadora, va infiltrándose en la investigación, organizando los materiales y el avance de la misma. Mientras que, *lo inacabado* en el trabajo de Moreno Magliano, define la temporalidad de la investigación, los materiales que la conforman y organiza las relaciones entre ellos a la vez que se constituye como una herramienta metodológica inicial. Así, lo inacabado opera tanto como un principio coreográfico como un concepto-metodológico.

En este sentido, siguiendo a Pérez Royo (2013), entendemos que el despliegue de las singularidades de cada proyecto y su puesta en intercambio lleva a la continuidad de estos y a evidenciar sus marcos de trabajo. En este proceso se establece la construcción de un objeto dinámico que se da a existir en la práctica. Como venimos desarrollando, es este espacio de singularidad el que nos interesa. El lugar donde nos detenemos a trabajar.

Asimismo, en el trabajo con las nociones de conceptos-metodológicos y principios coreográficos, proponemos desplazamientos de aspectos del tema a la metodología o convocamos una cualidad de este en el proceso de escritura. Cuestiones estimuladas ampliamente durante el trabajo junto a Janaina Carrer quien viene hace varios años reflexionando y trabajando sobre estos desplazamientos en las metodologías de investigación en artes (Carrer, 2022) y nos acompaña como consultora del proyecto en la segunda radicación. Aquí ya no tratamos de indagar en las investigaciones individuales de cada participante sino que nos focalizamos en crear prácticas de encuentro para profundizar en estas dos nociones que nos ocupan. De este modo las prácticas no precisan ser fieles a la investigación desarrollada por la persona, sino que parten de dicha investigación para la realización de ejercicios especulativos que colaboran al mencionado proceso de profundización. Aquí las nociones presentes de las investigaciones son insumo para experimentaciones que indagan en los conceptos-metodológicos y su existencia como principios coreográficos.

Por ejemplo, durante la residencia coordinada por Carrer, en las indagaciones preliminares sobre el tacto en la práctica artística de Roxana Martín aparecen distintas imágenes/texturas

entre las cuales se destacan las escamas. En este marco, el diseño de una práctica a partir de esta imagen-textura convoca a detenerse en lo que emerge a partir de ella a propósito del tiempo, la conjunción y superposición de las diferentes dimensiones de la práctica dando lugar a la posibilidad de escamar como posible modo de trabajo singular a desarrollar.

Otro ejemplo, es la investigación doctoral de Lucrecia Requena en la cual las prácticas de relato biográfico en el campo de la performance art son una clave importante. En experimentaciones llevadas a cabo en el equipo, una de las cuestiones que encontramos es que el relato, como noción, desplazado a la metodología, podría operar como concepto-metodológico contaminando el modo de investigación. De esta forma, en este proceso, podría volverse necesario detenerse en cuestiones conceptuales y metodológicas del relato elaborando prácticas de trabajo a partir de ello para que, en este hacer, emerjan aspectos que informen sobre el tema de investigación en sí. Es decir, un trabajo propositivo sobre la reciprocidad entre la conceptualización teórica y metodológica. Por otro lado, en tanto principio coreográfico este aspecto observado podría, por ejemplo, implicar que todas las dimensiones de la investigación estuviesen organizadas como un relato biográfico.

Así, en la línea de trabajo en prácticas especulativas propuestas, desarrollamos discusiones sobre los trabajos de investigación particulares para indagar y consensuar acerca de cuáles serían los potenciales conceptos-metodológicos de la investigación debatida y cómo podría/n operar como principio/s coreográfico/s. Esta experiencia de ejercicio especulativo nos impele a definir qué estamos entendiendo por conceptos-metodológicos y principios coreográficos.

### Compartir la investigación desde la práctica



*Ocupación Desde la Práctica 2022. Foto: Mariana Saur Palmieri.*

Durante estos años tuvimos diferentes actividades y formas de compartir el trabajo de investigación, de abrir lo que hacemos. Entre ellas realizamos conferencias, ponencias, performances, exposiciones, jornadas de encuentro, residencias, etc.

Lo que observamos en estas instancias es una insistencia de no separación entre forma y

contenido movilizadora por la búsqueda de coherencia entre el trabajo conceptual y los modos de comunicar la investigación. Un ejemplo de relevancia al respecto de ello es la realización de la *Ocupación Desde La Práctica*<sup>12</sup> en la cual movilizamos nociones importantes de los trabajos que ganan dimensión material y estética en la sala. Un marco de experimentación y apertura para socializar las prácticas de investigación como experiencia estética y vice-versa.

En ella el público puede acompañar el trabajo de las artistas-investigadoras a través de las diferentes actividades que componen su programación en un trabajo de investigación instalativo compuesto de una instalación performativa<sup>13</sup>, una performance duracional<sup>14</sup>, una instalación en devenir<sup>15</sup>, propuestas de espacio de estudio abierto y un conversatorio<sup>16</sup>.

La ocupación instala un tiempo distinto de convivencia entre los materiales que habilita su contemplación, aproximarse a ellos con calma, dejarse interpelar, conversar sobre el proceso tanto con personas colaboradoras como desconocidas. Este modo de comunicación de la investigación basado en la práctica, pone los materiales a prueba en la relación con el público. Asimismo, esta forma de socialización se define por los conceptos-metodológicos de las propias investigaciones a la vez que se configura como un marco de reflexión sobre ellos.

Aunado a esto en la ocupación pudimos identificar en la práctica el entrelazamiento forma-contenido y experimentación estética-conceptualizaciones teóricas. Encontramos una resonancia aquí con lo planteado por Hoogenboom (2010) al afirmar que “imponer un formato o un medio a un artista significa fracasar en el reto de reconocer el potencial de su trabajo y descuidar la oportunidad de introducir la imaginación en la educación artística” (p. 111). Esta experiencia se vuelve fundamental para comprobar que se puede llegar a resultados relevantes y pertinentes para la investigación cuando se atiende a las necesidades de la práctica artística, sin necesariamente encajar en modelos tradicionales o preestablecidos en el campo académico.

---

<sup>12</sup> Realización del 6 al 16 de junio de 2022 en sala de visuales del Centro de Producción e Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, CePIA/UNC.

<sup>13</sup> *Re-activación #1: Paisaje* / Creación, performance y producción: Talma Salem / Acompañamiento curatorial: Indira Montoya / Colaboración: Yuri Pinheiro, Gal Sanhueza, Lucía Disalvo, Mariana Saur Palmieri, Mariano Pantera y Plataforma de Creación Preludio / Producción y comunicación: Mariana Saur Palmieri / Apoyo técnico: Melanie Passardi / Articulación: Desde La Práctica (CePIABIERTO 2020/21) / Acompañan: Prácticas Compartidas (PlataformaVA, La casa de las bestias y La mirada vegetal) / Creación realizada con el apoyo de la Beca a la Creación FNA 2021 / Instalación performativa a partir de la reactivación de archivos de un video-instalación creado en colaboración con el fotógrafo brasileño Yuri Pinheiro.

<sup>14</sup> *Prácticas de lo inacabado: La materia* / Dirección y concepto: Micaela Moreno Magliano / Performance: Irina Hayipanteli, Talma Salem y Victoria Rosso / Fotografía: Verónica Maggi / Iluminación: César Bustos / Trabajo sonoro: Charly Demdemian / Diseño y Gestión de proyecto: Micaela Moreno Magliano / Producción: Mariana Saur Palmieri y Micaela Moreno Magliano / Comunicación: Mariana Saur Palmieri / Colaboración en producción y concepto: Talma Salem / Co-producción: La casa de las bestias en el marco de Prácticas Compartidas / Articulación: Desde La Práctica (CePIABIERTO 2020/21) / Acompañan: Prácticas Compartidas (PlataformaVA, La casa de las bestias y La mirada vegetal) / Inicio gracias al apoyo de Balao. Programa de residencias artísticas 2019 - Ecuador / Proyecto ganador del Fondo Estímulo a la Danza Contemporánea 2020/21 - Municipalidad de Córdoba.

<sup>15</sup> *Huellas de la materia en proceso*. Instalación en devenir, transformada diariamente por la práctica performativa del proceso de creación-investigación de *Prácticas de lo inacabado: La materia* (Moreno Magliano).

<sup>16</sup> Conversatorio *Artistas en la academia y la investigación en artes*. Desarrollo: 8 de junio de 16hs a 18hs.



*Ocupación Desde la Práctica 2022. Foto: Mariana Saur Palmieri.*

### **Consideraciones finales**

El proceso desarrollado en el equipo por las diferentes artistas investigadoras que lo transitan durante estos años permite por un lado, debatir, reconocer y experimentar estrategias metodológicas que den cuenta del carácter dinámico y heterogéneo de las investigaciones en artes y por otro funcionar como un lugar de movilización y cruces entre investigaciones que no coinciden en su temática o marco teórico pero que tienen en común el hecho de ser realizadas por artistas en el ámbito académico. En este desarrollo, quedan entonces explícitos algunos lineamientos básicos.

Por un lado emerge en este proceso

la necesidad de habitar un marco de experimentación que no sigue los pasos de los modelos de las ciencias humanas aunque no sea siempre posible y demande un diálogo con ellos. Los procesos metodológicos aparecen aquí más como una provocación a otras investigaciones que como una forma cerrada. En este sentido es que identificamos con frecuencia el uso de conceptos-metodológicos, que guían las prácticas y dan la contención necesaria para la experimentación en todas las dimensiones de la investigación incluyendo la escritura y la forma de presentación del trabajo”. (Moreno Magliano y Salem, p. 66)

Asimismo, como hemos presentado anteriormente, en la primera etapa, la presencia de conceptos-metodológicos en las prácticas que integran las investigaciones y su cruce con el pensamiento coreográfico informa sobre la posibilidad de un abordaje coreográfico de la investigación. Este trabajo basado en la noción de coreografía expandida (en tanto modo de organización que excede su dimensión estética) colabora a comprender cómo las estructuras de pensamiento producidas en el hacer artístico pueden infiltrarse en y organizar las investigaciones.

Esta apuesta busca reconocer y validar en el ámbito académico, es decir, para la investigación en artes, formas de investigar, sistematizar y comunicar presentes en el hacer artístico. En este

sentido, encontramos que en la investigación-artística en el marco académico los espacios de experimentación teórica-práctica ocurren como espacios de validación y entendimiento de este tipo de investigaciones contribuyendo al acceso a antecedentes en la región, a la comprensión del aporte de las prácticas artísticas a la investigación académica y a la validación de los procedimientos de investigación que emergen de las prácticas.

El detenimiento en la comprensión de los conceptos-metodológicos en la segunda etapa permite entender a estos como punto crucial de entrelazamiento entre teoría y práctica a la vez que permite diferenciarlos de lo que identificamos como principios coreográficos. Destacamos aquí una forma de dialogar con la teoría que no preexiste a la práctica. Esto es, mirar la propia práctica artística y proponer a partir de ella las herramientas metodológicas de la investigación sin subsumir la práctica a la teoría.

La hipótesis que seguimos indagando es que los conceptos-metodológicos como principios coreográficos atraviesan conceptual y formalmente todas las dimensiones de la investigación pudiendo establecer, entre otras, tensiones con respecto a los modos preestablecidos de escritura, comunicación y presentación de los trabajos de investigación. Por esta razón, en este momento nos focalizamos en los modos de escritura en la investigación en artes a través de un nuevo proyecto radicado<sup>17</sup> en el CePIA-UNC.



*Encuentro entre Artistas Investigadoras 2023<sup>18</sup>. Foto: Ilze Petroni.*

<sup>17</sup> *Modos de escritura en la investigación en artes Desde las Prácticas*. Proyecto de investigación CePIABIERTO 2024/2025 (Dirección: Micaela Moreno Magliano. Co-Dirección: Talma Salem de Oliveira. Responsable de producción, técnica y comunicación: Lucrecia Requena. Integrantes: Roxana Soledad Martín, Janaina Carrer, María Soledad Sánchez Goldar, Ana Paula Castro Merlo, Delfina Costi, Ana Sol Fernández Portal, María José Galarza, Camila Constanza Reyes y María Victoria, Silvestre. Consultora externa: Diana Delgado Ureña). [cepia.artes.unc.edu.ar/modos-de-escritura-en-la-investigacion-en-artes-desde-las-practicas](http://cepia.artes.unc.edu.ar/modos-de-escritura-en-la-investigacion-en-artes-desde-las-practicas)

<sup>18</sup> "Encuentro de Artistas Investigadoras". Propone: Desde las Prácticas. Conceptos-metodológicos como principios coreográficos de la investigación (CePIABIERTO). Co-organiza: Escenas de Igualdad y Movilidades de Archivo en Prácticas del Teatro contemporáneo de Córdoba (CePIABIERTO). Acompaña: Observatorio de investigación en danza (UPC Investiga). Investigadora invitada: Janaina Carrer (Brasil/Chile). Realización: 1 de noviembre de 2023. CePIA/UNC. [cepia.artes.unc.edu.ar/2023/10/11/encuentro-de-artistas-investigadoras/](http://cepia.artes.unc.edu.ar/2023/10/11/encuentro-de-artistas-investigadoras/)

### Referencias:

- Bal, M. 2005. Conceptos viajeros en las humanidades. En *Estudios Visuales*. N° 3. pp.62-78.
- Borgdorff, Hnk. 2010. El debate sobre la investigación en las artes. En *Cairon. Revista de estudios de danza*, Número 13. Servicios de publicación. Universidad de Alcalá. p. 25-46.
- Briceño Linares, Y. 2022. Prólogo. *Desbordes. Debates y metodologías críticas en investigación*. UArtes Ediciones. pp. 5-12
- Carrer, J. 2022. Dis.autonomía: una conceptáfora y sus desplazamientos en una investigación en artes. En Briceño (Org) *Desbordes. Debates y metodologías críticas en investigación*. UArtes Ediciones. pp. 79-103.
- CePIA. [Centro de Producción e Investigación en Artes] (11 abril, 2022). Dis.autonomía: Reflexiones metodológicas de una investigación en artes [Conferencia Virtual por Janaina Carrer]. Youtube. Organiza Desde la Práctica: aportes metodológicos para la investigación en danza" (CePIABIERTO 2021). [www.youtube.com/watch?v=pfC73geFd7E](http://www.youtube.com/watch?v=pfC73geFd7E)
- Dubatti, J. (Coord. y Ed.). 2020. *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
- Hang, B. y Muñoz, A. (Comps.). 2019. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.
- Hoogenboom, M. (2010). Si la investigación artística es la respuesta, ¿cuál es la pregunta? En *Cairon: Revista de estudios de danza*. N° 13. Servicios de publicación. Universidad de Alcalá. pp. 103-113.
- Lepecki, A. 2012. "Coreopolítica e coreopolicia". En *Revista ILHA*, v.13, n1, p.41-60.
- Macedo, V. 2016. *Pulsão da obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança*. ECA-USP.
- Moraes, J. 2019 (marzo-abril). O conceito de coreografia em transformação. En *Urdimento*, V.1, N°34, pp.362-377.
- Moreno Magliano, M. y Salem de Oliveira, T. 2024. Desde la práctica. Aportes metodológicos para la investigación en danza. En *Trayectos CePIA 2021/2022. Reflexiones de investigación y producción artística: Proyectos 2021-2022 | Foro | Celebración 20 años*. Córdoba: EdFA - Editorial de la Facultad de Artes. UNC. pp. 65-67.
- Hewitt, A. 2005. Introduction: Social Choreography And The Aesthetic Continuum. En *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, pp.1-36.
- Pérez Royo, V. 2013. Estéticas de la apropiación y la traducción. Experiencias de investigación artística en artes escénicas y de acción. En *Efímera Revista*. Vol 4. N° 5. pp. 6-11.
- Sánchez, J. A. y Pérez Royo, V. 2010. La investigación en artes escénicas. En *Cairon. Revista de estudios de danza*. N° 13. Servicios de publicación. Universidad de Alcalá. pp. 5-15.

## MONTAR Y COREOGRAFIAR EL ARCHIVO ESCÉNICO. UN POSIBLE ABORDAJE A LAS COLECCIONES PERSONALES DE LAURA VALENCIA.<sup>1</sup>

**María Eugenia Bifaretti**

CONICET/IsAE-IHAAA.

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

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

<https://orcid.org/0009-0000-2538-642X>

### Resumen:

Las colecciones personales de la artista escénica Laura Valencia están conformadas por fotografías, libretos, afiches, objetos escénicos, vestuarios, entre otros materiales que testimonian las obras que ha realizado entre 1990 y 2021 en La Plata, Buenos Aires. A partir de los encuentros con la artista y el despliegue de estos materiales, reflexiono sobre las maneras en que podemos organizar estas colecciones atendiendo a su dimensión afectiva. Para esto reviso la noción de *resto* en relación a las perspectivas afines al *giro afectivo*, el concepto de montaje y de acceso coreográfico al archivo.

**Palabras clave:** afectos; archivo personal; artista escénica; resto.

### *MOUNTING AND CHOREOGRAPHING THE STAGE ARCHIVE. A POSSIBLE APPROACH TO LAURA VALENCIAS'S PERSONAL COLLECTIONS*

**Abstract:** The personal collections of the performing artist Laura Valencia are made up for photographs, scripts, posters, scenic objects, costumes, among other materials that testify the plays she had made between 1990 and 2021 in La Plata, Buenos Aires. Based on my encounters with the artist and the deployment of these materials, I consider the ways we can organize these collections attending their affective dimension. To do this, I review the notion of *remain* in relation to the perspectives of the *affective turn*, the concept of montage and choreographic access to the archive.

**Keywords:** affections; personal archive; performing artist; remain.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: Bifaretti, María Eugenia. (2025). Montar y coreografiar el archivo escénico. Un posible abordaje a las colecciones personales de Laura Valencia. *El Peldaño – Cuaderno de Teatrología*. Enero-Julio 2025, n24, 19-28.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1466/1255>

Sección: Artículos. Recepción: 31/03/2025. Aceptación final: 16/06/2025.

Al comenzar a desmadejar las colecciones personales de Laura Valencia<sup>2</sup> —conformadas por materiales de obras que en las que participó como directora, bailarina y actriz entre 1990 y 2021—, con el propósito de situar a éstas junto a sus dimensiones corporales y afectivas como fuentes válidas para la construcción de la historia del teatro independiente platense<sup>3</sup>, se volvió evidente que, para poder hacer hablar esas colecciones y poner por delante la voz de Laura, su experiencia singular, no sólo era necesario generar espacios de contacto entre los materiales y la artista sino también pensar la organización de este archivo personal, una posible configuración que se corresponda con las particularidades de las colecciones y que respete su principio de procedencia, su estructura y orden original (Pené, 2021), principios rectores de la archivística.

Me acerqué a estos conjuntos con la premisa de que conforman un archivo personal, entendiendo que éste se trata de un conjunto de documentos generados o reunidos por una persona a lo largo de su vida, que está construido de manera artificial y subjetiva (Pené, 2021). Asimismo, de un archivo escénico, que está caracterizado por la heterogeneidad, el fragmento, la pérdida y por el intento, en cierta manera fallido, de resguardar acontecimientos teatrales que una vez sucedidos irremisiblemente se pierden (Dubatti, 2014).

Los materiales que constituyen este archivo escénico se tratan de *restos* materiales que funcionan como documentos testimoniales, como “lo que queda después de la destrucción, lo que permite seguir haciendo y pensando (como una forma del quehacer político) cuando ya casi no queda nada” (Taccetta, 2020, p.29), los fragmentos de la experiencia que sobreviven luego de que el acontecimiento teatral ha ocurrido. A su vez, estos restos son *afectivos* porque están atravesados por los afectos: al ponerlos en circulación, al generar ese acercamiento entre la artista y los objetos se abre la posibilidad, como postula Sara Ahmed (2015), de atender a los sentimientos que emergen en ese contacto íntimo entre ellos.

De acuerdo a esto, a partir de lo surgido en los acercamientos a los materiales junto con Laura, al desplegarlos, entrar en contacto con ellos y reflexionar sobre su carácter sensible, propongo atender aquí a sus particularidades e imaginar un posible montaje —en tanto operación de un conocimiento histórico no lineal, de temporalidades múltiples (Didi-Huberman, 2012)—, una *coreografía de archivo* —siguiendo las ideas de un acceso coreográfico al archivo (Lepecki, 2010) en relación a las posibles maneras de archivar e historizar las prácticas escénicas, corporales—, para poder interpretar y organizar los materiales presentes en las colecciones de Valencia, contribuyendo a la constante actualización de las mismas para sus usos en el porvenir.

### Las colecciones

En los primeros encuentros con Laura y sus materiales fui revisando algunos interrogantes iniciales tales como ¿qué decidió archivar Laura?, ¿por qué y de qué maneras lo atesora?, ¿existe algún ordenamiento o deseo de orden?. En una de las primeras conversaciones, cuando le pregunté qué materiales conservaba de sus obras escénicas me comentó que guarda, desde principios de 1990, una cantidad inmensa de cosas de diversos tipos y formatos: registros fotográficos y audiovisuales (en papel, video y formatos digitales), afiches, programas de

<sup>2</sup> Laura Valencia (La Plata, 1963) es artista transdisciplinar, docente, directora de obras de teatro y danza.

<sup>3</sup> Este escrito se enmarca en mi trabajo como becaria doctoral CONICET, titulado *Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: archivos personales, afectos y formas documentales*, dirigido por el Dr. Gustavo Radice.

mano, flyers, carpetas de proyectos, notas y gacetillas en diarios, objetos escénicos, vestuarios, pelucas y hasta mechones de pelo de una de sus performances: “tengo registro de todo (...) Todo todo todo lo guardo. No hago nada con eso, pero lo guardo” (L. Valencia, comunicación personal, 6 de marzo de 2023).

Estos restos, testimonios de los acontecimientos escénicos sucedidos, no están reunidos en un mismo domicilio sino que se encuentran dispersos: algunos en cajas en su propio hogar, otros en la sala del Galpón de La Grieta —espacio donde trabaja desde 2008—, otros se encuentran perdidos. A pesar de la dispersión, la artista ha ido agrupando los restos conformando diferentes conjuntos, sin un deseo claro de qué hacer con ellos sino por un lado por tratarse de registros de las obras, como es el caso de las fotografías y los audiovisuales, y por otro lado, por una decisión política y afectiva que la lleva a reutilizar los objetos escénicos en distintas obras en lugar de fabricar o comprar nuevos.

Ante esta inmensidad decidimos empezar por los objetos escénicos utilizados en sus obras, ya que este es uno de los conjuntos de materiales con los que Laura ha estado trabajando en uno de sus últimos proyectos, *TODO. La imposibilidad de vaciar* (2019) y *TODO. Performance* (2021), donde empezó a desenrollar su propia historia y a pensar en la totalidad de estos objetos como una colección. Para empezar a relevar la colección pactamos algunos encuentros en el Galpón de La Grieta, donde habitan, detrás del amplio telón negro al fondo de la sala, la mayoría de estos objetos.

Durante estos encuentros, al desplegar los más de cuarenta objetos, comenzamos a armar un inventario mientras conversábamos sobre la historia de cada uno, lo que dio lugar a empezar a entrever otras posibles formas de organizarlos. Al ponerse en contacto con algunos objetos, la artista nombraba otros que no se encontraban allí sino que estaban guardados en su propia casa, en la casa de algún amigo o directamente se habían extraviado; aún así decidimos incluir aquellos objetos perdidos en la colección para dar cuenta de la extensión de la misma. De esta manera, a partir del contacto con los materiales Laura indicaba con mayor o menor certeza esos datos de inventario al mismo tiempo que, en este contacto como ejercicio de memoria y como revelador de afectos, relataba su propia experiencia, algunos recuerdos sobre las obras, las personas que trabajaron en ellas y sobre los objetos mismos.

Luego de los encuentros en la sala empezamos a reunirnos en el domicilio de Laura en Tolosa para revisar las dos cajas donde guarda *papeles* y fotografías sobre las obras. El primer conjunto, atesorado en una caja de cartón amarilla floreada, contiene por un lado los documentos en papel que rodearon a las más de treinta obras de danza, teatro y danza-teatro donde participó como directora, dramaturga y/o actriz desde 1990: programas de mano y afiches, textos dramáticos, carpetas de proyectos, recortes de diarios (notas y gacetillas de prensa), programas de festivales donde participó junto a las obras. Por otro lado, certificados de estudios de la artista y volantes de invitación a eventos realizados en espacios donde la artista trabajó como directora, docente y gestora —La rosa de Cobre (entre 1989 y 1995), La Fabriquera (entre 1995 y 2008), La Grieta (desde 2008). El segundo conjunto, las fotografías, ocupa una caja rosa que guarda alrededor de doscientas fotos en papel de diversos tamaños, algunos negativos y tiras de prueba. Algunas de ellas presentan cierto deterioro, propio del tiempo y condiciones de guardado no adecuadas.

Aunque los restos estaban agrupados por su materialidad o formato, al interior de estos conjuntos no había un orden pensado. A medida que fuimos encontrándonos para revisarlos, Laura se mostró entusiasmada en generar un orden que le permitiera dimensionar y hacer uso de su propio acervo. Entonces, dada la cantidad y diversidad de los restos documentales, con el fin de relevarlos le propuse una primera forma de inventariarlos según su formato. Así,

siguiendo el orden original de la artista y su preferencia por la idea de colección, clasificamos los restos en tres colecciones: Colección de objetos, Colección de fotografías, Colección de papeles [Fig. 1] y en series tituladas como las obras y los espacios en donde trabajó, lo que permite generar cruces entre colecciones teniendo como eje no sólo el tipo de resto sino los acontecimientos escénicos y los eventos que testimonia.



*Colección de papeles. Foto: Martín Salina, 2023.*

### **Restos afectivos**

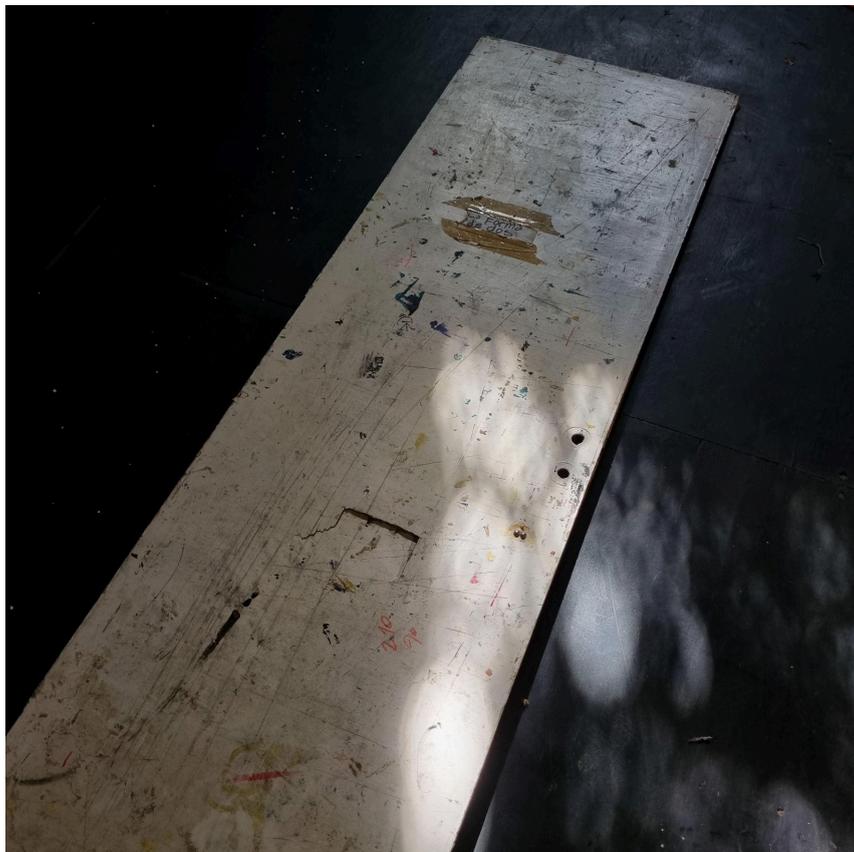
Cuando Laura piensa en el deseo de colección o la acción de coleccionar, se remonta a su infancia, al gesto de su madre de limpiar y guardar los residuos, un compromiso con el reciclaje que ella heredaría. Luego, con el tiempo, empezó a notar cierta predilección por este acto, a acumular, a crear pequeñas colecciones, con mayor o menor conciencia, objetos, registros, huellas relacionadas o no a su quehacer artístico. En este sentido, pensando en todo lo que atesora, ella se pregunta acerca de los límites, “¿cuál es el material de la vida, cuál es el material del arte?” (L. Valencia, comunicación personal, 2 de mayo de 2023). En la montaña de zapatos de la colección de objetos, hay zapatos usados en obras pero también de ella cuando solía usar tacos, de una amiga muerta, otros encontrados: lo artístico y lo personal aparecen inevitablemente mezclados, agrupados por sus formas o materiales, en principio, pero también, en relación al cariño que Laura les tiene, por las intensidades afectivas que los atraviesan. De este modo, si bien aquella primera clasificación que llevamos a cabo nos es útil para tener un relevamiento más preciso de los materiales, lo que creo que resulta significativo es el vínculo emocional de la artista con sus colecciones: la dimensión afectiva que signa y dota de existencia al archivo.

De acuerdo a la propuesta del *giro afectivo* en los estudios sociales, “la reivindicación del papel de la dimensión afectiva en la vida pública y en los modos en que nos aproximamos al pasado” implica, entre otras cosas, dar cuenta de esta dimensión “en términos tales que refieran tanto al cuerpo como a la mente, involucrando razón y pasiones” (Macón y Solana, 2015, p.16) y a su vez socavando estas dicotomías. Siguiendo esto, Ahmed sugiere que los

afectos no residen en los sujetos ni los en objetos, sean de existencia material o imaginarios, sino que son producidos como efectos de la circulación de los mismos, es decir que las emociones “se mueven a través del movimiento o circulación de los objetos, que se vuelven ‘pegajosos’, o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social” (2015, p.35). Al entrar en contacto con los restos, Laura empieza a establecer relaciones entre temporalidades, espacios, obras y personas a partir de la evocación sensible de sus experiencias. Los afectos aparecen entonces como articuladores de experiencia, como conectores entre ideas, valores y objetos, que se revelan en esos contactos íntimos.

Podemos decir entonces que no estamos simplemente ante restos que quedaron de los acontecimientos escénicos sino que se tratan de restos afectivos, signados por este vínculo sentimental que existe entre Laura y ellos. Restos que son afectados y a la vez afectan, entendiendo que la afectividad no remite sólo al deseo de conectarse, de sentir y tocar a quienes habitaron otro tiempo, en este caso, una obra o una persona que ya no está presente, sino también a la capacidad de ser afectado físicamente por un otro del pasado (Macón y Solana, 2015, p.25). En uno de los encuentros en La Grieta, Laura comentaba acerca de uno de los objetos [Fig. 2]:

Esta es una puerta que usábamos en *La forma de dos*, que la usábamos un montón. Yo sacaba pelo, y después fuego, con un magiclick que se encendía. Y Franco la revoleaba parado en el medio así y todo el público hacía así [se cubre la cara] y todos nos moríamos de miedo. Osea estaba paradito y la hacía girar. Hacía *aaaaah*. Eso está para verlo. Era el *hit* de la obra. (L. Valencia, comunicación personal, 6 de marzo de 2023).



*Puerta usada en La forma de dos (2012). Foto: M. Eugenia Bifaretti, 2023.*

A partir de estos acercamientos a los objetos, podemos entrever aquellas intensidades afectivas que surgen en el contacto con los restos y cómo Laura implica su cuerpo allí para evocar recuerdos, ya sea tocando y usando los materiales, recreando acciones e imágenes. Algo que se acerca a aquel modo de conexión táctil con el pasado, una manera de usar “al cuerpo como herramienta para figurar o performar el encuentro del pasado en el presente” (Macón y Solana, 2015, p.25), y de reivindicar aquel apego emocional de Laura hacia sus materiales: “esta red la amo, es de *Mar de Fondo* (...) creo que la conseguí en Mar del Plata, se la debo haber pedido a un pescador” (L. Valencia, comunicación personal, 6 de marzo de 2023) [Fig. 3].



*Red usada en Mar de Fondo (2007) y TODO. Performance (2021).*  
Foto: M. Eugenia Bifaretti, 2023.

Entonces, además de tener en cuenta qué hay en estos conjuntos, aquello que desee invocar Laura de su propio pasado a partir de su cercanía con los restos será lo que nos dará pistas acerca de las posibles maneras de organizarlos para su lectura, teniendo en cuenta que éstos no son elementos fijos sino que más bien se trata de “algo móvil, inestable, cambiante, que adquiere significación en el acto mismo de la enunciación y la archivación” (Taccetta, 2020, p. 41). Es decir que es en aquel contacto corporal entre la artista y los materiales que atesora donde emergen tanto los afectos como el relato de su experiencia singular, y con esto, el significado que da cuenta del valor y el lugar que ocupa dentro de las colecciones cada resto.

Al considerar los materiales como restos afectivos se habilitan otras preguntas acerca de qué se puede tornar archivable en las colecciones de la artista, así como en otros archivos escénicos: ¿cómo pueden formar parte de las colecciones los materiales que evoca Laura al recordar y que ya no están materialmente presentes?. Y si nos proponemos imaginar otras formas de hacer uso de estas colecciones que vayan un poco más allá de aquella primera clasificación, ¿de qué maneras podemos organizar estos restos afectivos para proponer modos de lectura afines a su potencia sensible?

### Imaginar, montar, coreografiar los restos

Montar, desmontar, imaginar, coreografiar, cartografiar son algunas de las acciones que proponen ciertos autorxs para pensar otros modos de acceder al pasado, de construir la historia y pensar cómo leemos los archivos. Si deseamos situar al cuerpo como lugar privilegiado desde y hacia donde historizar y archivar, estas ideas, en tanto atienden al tiempo, a lo corporal y a los afectos, resultan valiosas para poder ensayar una manera de leer las colecciones de Laura, vinculada a otras configuraciones que se han pensado como alternativas a sistemas de organización de datos más rígidos<sup>4</sup>.

Por un lado, el acto de montar nos invita a detenernos en la temporalidad de estos conjuntos. Revisando la arqueología material benjaminiana, Georges Didi-Huberman sostiene que para abordar el problema de la construcción de historicidad, el montaje y la imaginación aparecen como dos procedimientos necesarios y riesgosos a la vez. De acuerdo al autor, “intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas” (Didi-Huberman, 2012, p.20). Así, la acción de imaginar conexiones entre los restos y montarlos, lleva a pensar en una temporalidad singular. Al estar atravesada por los afectos que emergen, esta no seguirá ya un orden cronológico, ligado a fechas precisas sino que más bien, al estar guiada por la memoria de la artista, con sus apegos y sus olvidos, presentará un orden anacrónico, móvil, inestable. Según Didi-Huberman, el montaje “hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto” (2012, p.21). En este sentido, si bien los materiales de estas colecciones comparten un origen que los reúne, esto no quiere decir que sus tiempos sean necesariamente homogéneos: en ellas convivirán los tiempos de cada objeto, de cada registro fotográfico o audiovisual, los tiempos del cuerpo de Laura, de otras personas que hayan participado en aquellos acontecimientos escénicos o, como en mi caso, en el acto de visitar los materiales.

De este modo, pensar en otras temporalidades nos hace volver la mirada al *giro afectivo*, en tanto “hablar de historias afectivas conduce a hablar de temporalidades queer, formas de organizar el tiempo que se evaden de la cronología tanto del historicismo como de las grandes narrativas progresistas” (Macón y Solana, 2015, p.25). Es decir que estos modos de acercarnos al pasado y de organizar el archivo en relación a su dimensión afectiva implica pensar en temporalidades particulares que escapan al tiempo lineal y se acercan más al tiempo subjetivo, fluctuante, intermitente de las emociones.

Por otro lado, la acción de *coreografiar* nos convoca a ubicar al cuerpo y sus posibilidades de afectar y ser afectado como ejes centrales para imaginar modos de leer estos restos. Al pensar en el deseo de archivo y en las recreaciones en danza, André Lepecki propone lo coreográfico como un modo de acceso al archivo en tanto cuerpo: “en su precariedad constitutiva, sus puntos ciegos de percepción (...) lapsos de memoria (...) furias y pasiones, el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la (mala) gestión del ‘pasado’” (2013, p.65). Así, cuando el autor se pregunta, desde un enfoque foucaultiano, cómo entrar a este archivo si éste no se trata

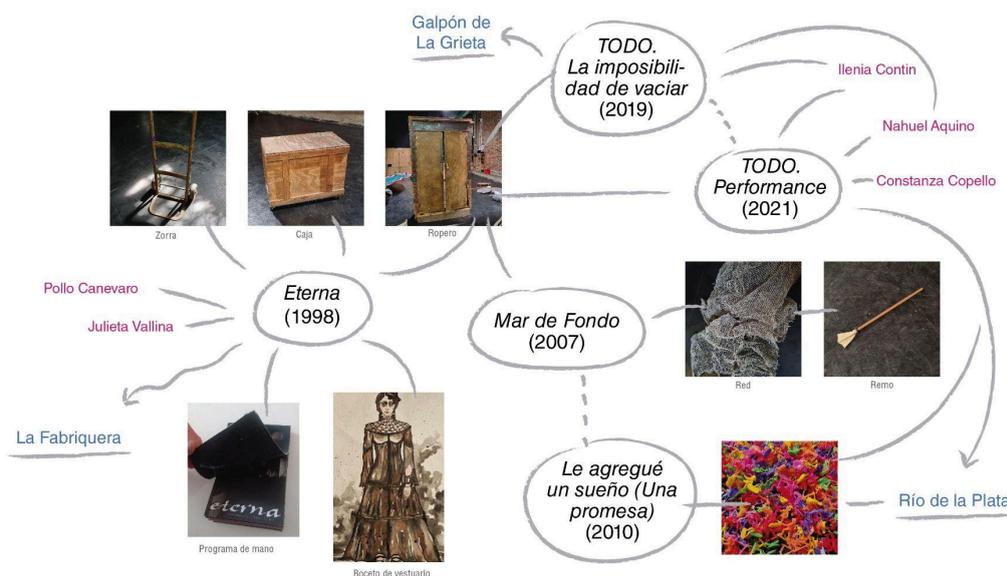
---

<sup>4</sup> Pienso como referencias posibles las constelaciones históricas de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, los esquemas de metadatos en los fondos de arte contemporáneo o en casos puntuales, como el Archivo de la Memoria Trans y el trabajo desarrollado por la artista Graciela Carnevale junto a investigadoras de Red Conceptualismos del Sur en torno a su archivo personal.

de un lugar o un almacén sino más bien de un sistema, propone que esto sólo puede hacerse coreográficamente: “pues si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa. Y sus acciones tienen lugar ante todo mediante la delimitación de zonas de temporalidad y ritmos de presencia, tal como debe hacer la coreografía” (Lepecki, 2013, p.70). Pensar al archivo como coreografía, teniendo en cuenta que ésta, en tanto una forma de organizar movimientos permite a quien baila volverse y retornar sobre sus pasos, lleva a la idea de una escritura de esas acciones, una suerte de guía o cartografía de movimientos que sugiere un recorrido no unívoco por el archivo.

Esto se vincula a lo que propone Taccetta al retomar la noción de mapa afectivo de Cecilia Macón: “el mapa hace hincapié en una superficie donde se inscriben las relaciones entre presente y pasado, y en los vínculos afectivos que se establecen entre las representaciones artísticas y las vivencias recordadas” (2020, p.92). La acción de mapear o cartografiar también da lugar a atender a aquellos vínculos de afecto entre la artista y los restos, así como en la idea de un archivo configurado por experiencias singulares, abierto a actualizarse, a ser interpretado y reinterpretado.

Estos primeros acercamientos a aquellas nociones nos permiten empezar a pensar en un posible *montaje-coreografía* para abordar la lectura de las colecciones. Al intentar traducir esto a una escritura o cartografía, podríamos pensar en una red donde los restos afectivos aparecen como puntos que se conectan con las referencias que Laura nombra al contactarse con éstos, aquellos otros elementos que no tienen una existencia material en las colecciones: las obras, las personas, los espacios. Entendiendo que las obras de Laura son el origen de las colecciones, es decir, el motivo por las que éstas existen, uno de los posibles recorridos podría sugerir los acontecimientos escénicos como núcleos o puntos de partida desde donde se conectan los materiales [Fig. 4]. Así, este *montaje-coreografía*, resulta una herramienta posible para poder leer el archivo personal de Laura desde una mirada más cercana a sus poéticas y a las dimensiones afectivas que trazan sus colecciones.



*Posible montaje-coreografía del archivo personal de Laura Valencia. Foto: M Eugenia Bifaretti, 2025.*

### Algunas conclusiones

Esta propuesta es sólo una de las tantas posibilidades para poder organizar, leer y entrar en contacto con las colecciones de Laura Valencia a partir de las intensidades afectivas que las atraviesan, afines a el entendimiento del archivo como una zona de contacto, un repositorio a ser reinterpretado y actualizado, un cuerpo que siente, un territorio a ser disputado.

Habiendo compartido el recorrido que hicimos hasta ahora junto a Laura, reflexionado sobre la particularidad de sus materiales en tanto restos afectivos e imaginado maneras de disponerlos para posibles lecturas, puedo afirmar que la clasificación de cada archivo, más que responder a fórmulas y teorías dadas de antemano, exigen que atendamos, con paciencia y sensibilidad, a la particularidad de cada conjunto —y, si tenemos la fortuna de trabajar junto con la artista, que prestemos oídos a sus deseos y pensemos en conjunto.

Como dice Javier Guerrero, “todos los archivos se parecen, pero en realidad son disímiles; se espejan, aunque son radicalmente desemejantes” (2022, p.21), y añade que desde ahí podemos escapar a las lógicas productivistas en nuestras prácticas de archivo: en esa incapacidad de sistematizar las experiencias de sentido que aparecen cuando tocamos cada material, cada resto, cuando nos dejamos afectar por ellos.

Así, al pensar en otros archivos de artistas escénicas —actrices, directoras, bailarinas— con sus desafíos e interrogantes, creo necesario destacar la potencia de los restos documentales para continuar produciendo sentidos al ser puestos en circulación, al ser convocados a reactuar, ya sea para volver a actuar lo ya acontecido o para performear algo nuevo. En el caso del archivo personal de Laura Valencia, imaginar una coreografía de archivo no sólo se trata de ensayar maneras sensibles de acercarnos al pasado de los acontecimientos escénicos sino también de danzar junto a los fragmentos que quedaron de ellos. Aunque esas obras pasadas y algunas de las personas que participaron ya no están acá, los afectos permiten que el cuerpo vibre y se conecte con ellas desde un presente de tiempos cruzados. De esta manera, vemos cómo la artista pone el cuerpo en las colecciones, se encuentra con sus materiales y fantasmas atravesada por la emoción y es desde allí que cuenta su propia historia, desde un ahora temporalmente múltiple, un presente que baila con el pasado pero que no deja de moverse hacia el futuro.

### Referencias:

- Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dubatti, J. (2014) *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Didi-Huberman, G. (2012) *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- Guerrero, J. (2022) *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Metales pesados.
- Lepecki, A. (2013) El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En I. De Naverán y A. Écija (Eds.) *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Artea.
- Macón, C. y Solana, M. (Eds.) (2015) *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Título.



Sección: Artículos. *Montar y coreografiar el archivo escénico. Un posible abordaje a las colecciones personales de Laura Valencia.* María Eugenia Bifaretti.

Pené, M. (2021) En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura. En G. Goldchluk, G. y M. Pené (Comps.) *Palabras de archivo*. Universidad Nacional del Litoral CRLA Archivos. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1491/pm.1491.pdf>

Taccetta, N. (2020) Resto y archivo: la arqueología como resistencia. En *ArtCultura*, 22, (40), 28-47.



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

**Alba Lunari**

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

[alunari@unvm.edu.ar](mailto: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.

---

<sup>1</sup> 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 curiosxs<sup>2</sup>, 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

<sup>2</sup> 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 sustento el trabajo sobre los modos de organizar las tareas artísticas. Ambas son deudas 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 ecologista<sup>3</sup>, históricamente su pertenencia a los

<sup>3</sup> 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.

Sección: Artículos. *Volver a casa. Seminario de teatro sobre la técnica de la fuerza ausente, dictado por Pompeyo Audivert. Una reseña de lo vivenciado. Reflexiones en convergencia desde las prácticas (2021-2024).* Verónica Ana Eva Rodríguez.

## **VOLVER A CASA. SEMINARIO DE TEATRO SOBRE LA TÉCNICA DE LA FUERZA AUSENTE, DICTADO POR POMPEYO AUDIVERT. UNA RESEÑA DE LO VIVENCIADO. <sup>1</sup>**

**Verónica Ana Eva Rodríguez**

Teatrista Independiente en la Cooperativa de Trabajo Artístico Recooparte LTDA.

Facultad de Arte, UNICEN.

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

### **Resumen:**

En la siguiente reseña intento transmitir la experiencia vivenciada en “Volver a Casa”, el Seminario de Teatro sobre la técnica de la fuerza ausente, dictado por Pompeyo Audivert. Fui espectadora de la obra “Habitación Macbeth” y luego participante del seminario, propuesta que me permitió entrar en contacto con el largo recorrido de búsqueda de este maestro: las máquinas teatrales, el procedimiento escénico creado, desarrollado y en desarrollo en el Estudio de Teatro “El Cuervo” desde su fundación, en 1988.

**Palabras claves:** actuación; entrenamiento; máquinas teatrales; teatro.

*RETURNING HOME. THEATER SEMINAR ON THE TECHNIQUE OF ABSENT FORCE, GIVEN BY POMPEYO AUDIVERT. A REVIEW OF EXPERIENCE.*

**Abstract:** The purpose of this review is to share my experience throughout “Volver a casa”, a theater seminar on the absent force technique imparted by Pompeyo Audivert. By being part of the audience and then attending the seminar, I was able to make contact with a long searching process of this teacher: the theater machines, the theatrical procedure which was created, developed and continues to develop within the drama studio and theater hall “El Cuervo” since its creation in 1988.

**Keywords:** performance; training ; theater machine; theater.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: Rodríguez, Verónica Ana Eva. (2025). Volver a casa. Seminario de teatro sobre la técnica de la fuerza ausente, dictado por Pompeyo Audivert. Una reseña de lo vivenciado. *El Peldaño – Cuaderno de Teatrología*. Enero-Julio 2025, n24, 41-46. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1473/version/1332>Sección: Artículo. Recepción: 20/05/2025. Aceptación final: 26/06/2025.



**Sección: Artículos. *Volver a casa. Seminario de teatro sobre la técnica de la fuerza ausente, dictado por Pompeyo Audivert. Una reseña de lo vivenciado. Reflexiones en convergencia desde las prácticas (2021-2024).* Verónica Ana Eva Rodríguez.**

Hace unos años fui espectadora de “Habitación Macbeth” (versión para un actor) de Pompeyo Audivert, sobre Macbeth de W. Shakespeare. Ese año la temporada se realizaba en el Centro Cultural de la Cooperación. La sala estaba llena y yo también, colmada de expectativas y llena de bolsos que no me entraban entre las butacas, pues de ahí ya me iría a Retiro para emprender el regreso a Tandil, luego de una nutrida visita y recorrida por salas teatrales de capital.

Lo que sucedió esa noche quedó impregnado en mi experiencia y fue difícil poner en palabras durante bastante tiempo alguna cuestión sobre lo vivido, la sensación de estar frente a lo inefable. Salí del Teatro, llegué a Retiro a tiempo, pero de todos modos algo de mí seguía flotando en algún otro sitio, lejano, en algún otro tiempo, en algún páramo de la existencia.

Teatralmente, me sentí testigo de algo descomunal. Todo aquello que *puede* un actor, que *puede* un cuerpo, que *puede* el teatro se me revelaba en esa presencia arrolladora de seres shakesperianos que encendían en su hacer asuntos mucho más misteriosos que los de la ya inquietante trama argumental. Estaba conmovida en mi fuero interno, porque ese acontecimiento es el que siempre espero como espectadora.

También como actriz, porque sentí una cercanía afectiva y poética con esa máquina teatral que se desenvolvía y se desencajaba en la *Sala Solidaridad*, puesto que, en mi formación, uno de mis maestros, logró imprimir en mí la curiosidad (desde muy joven) por aquellas actrices, actores, maestros, maestras y directores que se dedicaron y dedican su vida a un teatro que se presente al mundo como una rasgadura poética, un teatro con “un motivo pugnante y secreto vinculado a la sospecha existencial”, en términos del propio Pompeyo Audivert (2019, p. 33).

Luego de ver Macbeth, seguí durante años atenta a las entrevistas que le fueron haciendo al actor y director en diferentes medios radiales y televisivos, tratando de comprender esa sensación de haber asistido a un encuentro totalmente empapado de ritual metafísico, en el sentido de haber presenciado ese estado de inspiración, de actuación, esa fuerza presencial que trasciende la escena, que toca fibras secretas y enciende una llama en el espectador. Así, pude comprender que todo era consecuente con lo que se expresaba ya en el programa de mano de la obra, ya en las entrevistas y en toda la búsqueda poética, de los procedimientos técnicos y metodológicos que se desarrollan en el Estudio El Cuervo desde su fundación.

Entonces, hacia fines del 2024 se presenta la posibilidad de inscribirme para participar en uno de los seminarios que ofrece el Estudio: “Volver a Casa”. Seminario de Teatro sobre la técnica de la fuerza ausente, dictado por Pompeyo Audivert para alumnos con experiencia. Unos meses después, en febrero de 2025, llegué al estudio y me agradecí.

Me agradecí la búsqueda minuciosa entre baúles y ferias de un ropaje que alojara por esas horas aquello que empezaría a emerger en mí gracias a la búsqueda que se proponía en el seminario. También las horas dedicadas a fluir en los textos sugeridos para el entrenamiento. Sensorialmente comprendí que estaba en el lugar correcto. Estaba en Casa.



Sección: Artículos. *Volver a casa. Seminario de teatro sobre la técnica de la fuerza ausente, dictado por Pompeyo Audivert. Una reseña de lo vivenciado. Reflexiones en convergencia desde las prácticas (2021-2024).* Verónica Ana Eva Rodríguez.

Antes de ingresar al estudio, uno tiene una primera invitación, un momento para despojarse. Luego se ingresa al espacio de la práctica. El piso alfombrado, las luces tenues, una música, un sonido, casi monocorde, algunos objetos/artefactos, espejos, un mapa desharrapado. Allí comienza dentro de mí una *sospecha*. Todo lo que no pertenece a *esto* empiezo a dejarlo de lado, busco un lugar donde devenir con esta propuesta, con este espacio, con estos sonidos, con estos colores.



*Práctica en el mítico estudio El Cuervo. Verónica Rodríguez. Archivo personal.*

Pompeyo Audivert inicia el seminario proponiendo una práctica corporal, un convite, una intensa jornada que permite ponerse apenas en contacto con un largo recorrido de búsqueda: las máquinas teatrales, el procedimiento escénico creado, desarrollado y en desarrollo en el Estudio desde 1988.

Comprender el arribo hacia esta técnica implica sumergirse no sólo en el entrenamiento que Audivert ofrece sino también en la trayectoria de experimentación que fue desarrollando, pensando y reflexionando en torno a cuestiones primigenias.

Según el maestro, el teatro es un mecanismo formal que debe entenderse más allá de las máscaras con las cuales se cubre y más allá de los temas aparentes que se pretenden presentar. Para Audivert (2019) el teatro es una “operación ritual vinculada a la identidad poética”, siendo los actores el borde de esa operación que se completa con el espectador, testigo que la activa, “una razón sorda y secreta vinculada a la estructura metafísica del acto teatral anima la escena máquina” (p. 53). Es decir que la escena antes de tener su texto, su tema, sus circunstancias, ya significa en sí misma como mecanismo, ya es expresión de un nivel metafísico.

Entonces en el estudio “El Cuervo” se crean las máquinas teatrales para poner de manifiesto esa estructura metafísica y entrar en relación con ella. La máquina, según Audivert (2019) “es un mecanismo técnico teatral, unas reglas de juego que los actores asumen como asunto dramático y como forma de producción de la escena [...] y es también una política artística” (p.53). Desde mi percepción, el modo en que inicia el seminario ya da cuenta, en sus sutilezas, de un modo “otro” de adentrarse en la práctica teatral.

Comienza la exploración, unas 45 personas que procedemos de distintos puntos del país, indagamos juntos, la lentitud que se nos sugiere, un tiempo diferente, una respiración profunda y una compleja trama de indicaciones propias de un entrenamiento fuertemente investigado.

Audivert evoca: “El cuerpo como una antena que trae a uno extrañas significaciones” y sugiere “no cerrar unidades de sentido y dejarnos habitar por la máquina que *sabe* estar en el teatro”. Por supuesto que esta búsqueda implica un largo camino, pero cierto es que, en esas cuatro horas del primer día de práctica, todos y todas comenzamos a experimentar esta posibilidad de ser habitados, por lo que cada uno fue engendrando a través de una serie de procedimientos que el maestro fue procurando.

Es imprescindible comprender que desde la óptica del teatro de la fuerza ausente “el teatro no es relato ni ficción. Es revelación, instante, crisis, des-ocultación, rasgadura, patencia, presencia acrecentada [...]” (Audivert, 2019. p.43). La práctica que pudimos experimentar se trató de descubrir esa presencia, una dimensión teatral que existe mucho antes de los textos. De allí la pregunta que se desprendió fue ¿Cuál es la fuente de nuestra máquina teatral?

Dice el actor y autor (2019):

“Más allá de los lenguajes y de las obras con que se enmascara [...] podemos decir que ese mecanismo formal que llamamos teatro es, más allá de las máscaras con que se invisibiliza, una operación ritual vinculada a la identidad poética [...] esta experiencia ritual que suspende el tiempo, la presencia, el espacio, está en permanente relación con el nivel histórico, pero no es de allí, sino que utiliza a dicho nivel para manifestarse y expresarse. [...] el teatro es la estructura –soporte de una dinámica ritual poético-metafísica que, a su vez, es expresión de una zona dorsal de la identidad individual y colectiva que así se representa” (p.52)

*Sección: Artículos. Volver a casa. Seminario de teatro sobre la técnica de la fuerza ausente, dictado por Pompeyo Audivert. Una reseña de lo vivenciado. Reflexiones en convergencia desde las prácticas (2021-2024). Verónica Ana Eva Rodríguez.*

En este sentido, mientras intentábamos comprometidamente esa composición a otra escala, “detenidos, respirando... con una máscara”, mientras el tiempo, el espacio y la presencia adquirían otra valencia, aparecían poco a poco los otros asuntos, los asuntos del cuerpo. Y es el cuerpo en su campo de excitación, el que le da lugar a la palabra. Empezamos a balbucear desde el universo de Olga Orozco. Poetiza dedicada toda su vida a la preocupación por “el encierro que produce la realidad” y comprometida con sus temas vitales: “ampliar las posibilidades del yo, del tiempo y la memoria”. Pareciera que Orozco y la máquina teatral se emparentan, se llevan bien, se hablan.

Entonces Audivert nos interpela en la identidad significativa y temática de nuestro oficio ¿Qué buscamos? ¿Qué oficio es el nuestro? ¿Erigir espejos? ¿O romperlos? ¿O erigirlos para romperlos? Las preguntas, sugestivas, aparecen y desaparecen en la voz y reflexiones de un maestro que se sabe, ha dedicado su vida a estas cuestiones. Las preguntas quedan resonando, son motivadoras de nuestras propias reflexiones para “confirmar o polemizar con algunas ideas que circulan en el Estudio y que lo particularizan” tal sugiere Nara Mansur (2019, p. 9) en el prólogo del libro “El piedrazo en el espejo” de Pompeyo Audivert.

Luego de este primer encuentro me volví a Tandil, dispuesta a entrenar durante toda la semana lo trabajado, para poder volver el sábado siguiente al encuentro con esta singular búsqueda y profundizar en ese nivel.

En el segundo encuentro nos sumergimos más a fondo en los aspectos vistos anteriormente y se desarrollaron improvisaciones, construcciones colectivas, escenas en simultaneidad, pero también en focos que aparecían y menguaban generando contrapuntos a través de una práctica respetuosa y grupal. En estas improvisaciones todos y todas debíamos ser conscientes de estar inscribiéndonos en dichas escenas y componiendo en simultáneo. En la jornada, por momentos, se producía un fulgor, y en la simultaneidad se podía asistir a ese “escándalo teatral de base” que propone el autor.

En este encuentro, hacia el final tuve la dicha de formar parte de una última práctica de improvisación junto con dos actrices, en la cual Audivert (dentro de la escena) iba interviniendo, hablándole no ya a nosotras (las actrices) sino a esas máquinas teatrales que comenzaban a suscitarse. De pronto el universo de Orozco se fundió con Antígona y todo fue una fiesta de celebración y cierre.

Para terminar, Audivert invita a realizar algunas reflexiones finales: “Uno ve la obra, pero por detrás ve otras cosas. Uno se emociona con ese más allá que se cuenta, ese más allá es Casa”.

Con esas resonancias me retiré por las callecitas angostas del barrio donde se emplaza el estudio, sabiendo un poco más de aquello que *me* sucedió cuando fui espectadora de “Habitación Macbeth” aquello que se manifiesta en el intento de arrojar un piedrazo en el espejo. “El piedrazo que rompe la promesa unidimensional del reflejo, dejando que el espejo revele sus valencias secretas, sus misterios y su profundidad abismal [...]” (extracto del programa de mano de la obra).

*Sección: Artículos. Volver a casa. Seminario de teatro sobre la técnica de la fuerza ausente, dictado por Pompeyo Audivert. Una reseña de lo vivenciado. Reflexiones en convergencia desde las prácticas (2021-2024). Verónica Ana Eva Rodríguez.*

Como espectadora, pero ahora también como actriz pude abrir la puerta de esta poética política que es el Teatro de la Fuerza Ausente. Todo actor y actriz merece esta experiencia porque tal como afirma el actor y director del Teatro El Cuervo, Andrés Mangone (2019):

“La técnica democratiza el poder de la actuación; quien se entrega a una técnica regresa a su quicio original de producción, a la inspiración y su caudal creativo. En definitiva, entregados rítmica y pasionalmente a los mecanismos y acuerdos formales de procedimientos, estamos en condiciones para el ritual escénico [...] nos abocamos a la conquista de escenas reveladoras sobre Nosotros mismos mediante simples consignas de agitación político-artísticas (p.31)

Es imprescindible comprender que el frente histórico en el cual Audivert comienza su búsqueda estuvo impregnado del horror de los cuerpos disciplinados a fuerza de represión y exterminio de la última dictadura militar en Argentina. El arte, entonces, para muchos teatristas debía ser no solo un lugar de resistencia sino “una contraofensiva revitalizante de las fuerzas originarias [...] el intento apasionado de los sobrevivientes de abrir un camino distinto, de expresar artísticamente fuerzas revolucionarias que habían sido sublimadas de tal modo que se habían vuelto poética pura, la fuerza ausente” (Audivert, 2019, p.144).

Entonces, conocer el teatro de Audivert resulta una experiencia necesaria, enciende el deseo de búsqueda, activa la pregunta de cómo adentrarnos colectivamente en procesos creativos que nos permitan generar prácticas poéticas y políticas que pongan bajo sospecha este frente histórico. En este contexto de incertidumbre, acercarse al teatro de Pompeyo Audivert permite también pensar una actuación vinculada al misterio, a las preguntas de la existencia. Un teatro que revitaliza, que vuelve a los saberes del cuerpo, que invita a la búsqueda de lo singular por sobre lo individual, que se reafirma en lo colectivo, y que agita la necesidad de reencontrarse con los motivos originarios y comunitarios de nuestra actividad.

### **Bibliografía:**

Audivert, P. (2019) El piedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente. Editorial Libretto

Orozco, O. (1998) Destino. Canal Encuentro.

<https://www.youtube.com/watch?v=lOb2oZx-saU>. Dirección Marcelo Iacarino.

Programa de mano “Habitación Macbeth” (versión para un actor) de Pompeyo Audivert, sobre Macbeth de W. Shakespeare. Centro Cultural de la Cooperación.



## UNA PULSIÓN DE OTREDAD EN TIEMPOS DE EXTINCIÓN. ENTREVISTA A POMPEYO AUDIVERT. <sup>1</sup>

*"El teatro es una fuerza que pone en tela de juicio nuestra identidad individual y colectiva en un mundo dominado por una ficción histórica unidimensional"*  
P. Audivert

### María Luz García

Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires,  
Argentina  
[contactoluzgarcia@gmail.com](mailto:contactoluzgarcia@gmail.com)

### Resumen:

En esta entrevista, Pompeyo Audivert reflexiona sobre su concepción del teatro como experiencia vital, su metodología pedagógica y el proceso creativo detrás de Habitación Macbeth, el unipersonal que permanece en cartel desde 2021, multipremiado y con un sostenido reconocimiento de crítica y público. A lo largo del diálogo, comparte anécdotas de la función, menciona a figuras que admira dentro y fuera del ámbito teatral, y expone su mirada crítica sobre la actualidad cultural. La conversación revela no sólo el pensamiento de un artista singular, sino también la potencia de una práctica escénica que busca intervenir en lo real desde una zona metafísica.

**Palabras clave:** actuación; dramaturgia; pedagogía; teatro.

### *UNA PULSIÓN DE OTREDAD EN TIEMPOS DE EXTINCIÓN. ENTREVISTA A POMPEYO AUDIVERT.*

**Abstract:** In this interview, Pompeyo Audivert reflects on his conception of theater as a vital and metaphysical experience, his pedagogical methodology, and the creative process behind Habitación Macbeth, a one-person show that has remained in repertoire since 2021, earning multiple awards and sustained recognition from critics and audiences. Throughout the dialogue, he shares anecdotes about the performance, mentions figures he admires both within and beyond the theatrical field, and offers a critical perspective on the current cultural landscape. The conversation reveals not only the vision of a singular artist but also the power of a theatrical practice that seeks to intervene in reality from a metaphysical dimension.

**Keywords:** acting; playwriting; pedagogy; theatre.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: García, M. Luz (2025). Una pulsión de otredad en tiempos de extinción. Entrevista a Pompeyo Audivert. *El Peldaño – Cuaderno de Teatrología*. Enero-Julio 2025, n24, 47-55. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/articulo/view/1454>. Sección: Entrevistas. Recepción: 30/03/2025. Aceptación final: 16/06/2025.

## Habitar la escena

Pompeyo Audivert es un referente indiscutido del teatro argentino contemporáneo, con más de tres décadas de trayectoria como actor, director, dramaturgo y docente. Desde 1989 dirige el Teatro Estudio El Cuervo, un espacio de creación, formación y experimentación escénica en Buenos Aires, donde también dicta clases. Su labor pedagógica se extiende a seminarios y talleres que ofrece en distintas provincias argentinas y en el extranjero, donde comparte su visión del teatro como una práctica profunda, vital y transformadora.

A lo largo de su carrera, ha trabajado como actor en producciones emblemáticas como *Postales argentinas* y *Hamlet o la guerra de los teatros*, bajo dirección de Ricardo Bartís; *Esperando a Godot*, dirigida por Leonor Manso; *El Rey Lear* de Shakespeare y *La hija del aire* de Calderón de la Barca, ambas bajo la dirección de Jorge Lavelli. Como director y dramaturgo, ha abordado clásicos del repertorio argentino con versiones propias como *Muñeca* (Discépolo), *Trastorno* (basada en *El pasado* de Florencio Sánchez) y *La farsa de los ausentes*, inspirada en textos de Roberto Arlt.

En 2025 repuso *Edipo en Ezeiza*, obra escrita y dirigida por él, una comedia metafísica que, en palabras del autor, funciona como “una burla al teatro de living” y expone en clave absurda la fractura del sujeto político.

A lo largo de su recorrido artístico, Audivert ha recibido múltiples distinciones, entre ellas el Premio ACE, el Premio Trinidad Guevara, el Premio Teatro del Mundo, y fue nombrado Visitante Ilustre por la ciudad de Rosario en 2024.

En 2021, en plena pandemia, Audivert dio vida a *Habitación Macbeth*, un unipersonal que reinterpreta la tragedia de Shakespeare desde una perspectiva íntima y corporal. Escrito, dirigido y protagonizado por él, el espectáculo lo desafía a encarnar siete personajes en escena, desplegando un trabajo actoral e interpretativo de enorme exigencia física y simbólica. La obra, que ya supera las 400 funciones y ha sido ovacionada por más de 130.000 espectadores, continúa presentándose con éxito en Buenos Aires, en el interior del país y en el extranjero, consolidándose como un hito del teatro argentino contemporáneo.

En esta entrevista, nos sumergimos en su universo creativo: desde la gestación de *Habitación Macbeth* en la soledad pandémica hasta su visión del teatro como un acto de transformación, pasando por su método pedagógico en El Cuervo y su forma de habitar la escena.

**¿Para qué el teatro hoy, en los términos de la realidad que estamos viviendo? ¿Por qué hacer teatro ahora? No solo vos: ¿por qué haríamos teatro ahora?**

Bueno, yo siento que, ante todo, el teatro es una pulsión de otredad. Tanto quienes lo hacemos como quienes lo ven —artistas y espectadores— estamos movilizados por esa pulsión. Una fuerza que también tiene que ver con poner en tela de juicio nuestra identidad, tanto individual como colectiva.

En ese sentido, el teatro comporta, como suelo decir, una especie de pedrazo en el espejo del frente histórico. Es decir, el teatro va, de algún modo, en contra de la ficción histórica dominante. Intenta romperla, quebrar ese relato, y dar con una zona dorsal de la identidad, con

una dimensión misteriosa y metafísica de la que, de alguna manera, hemos sido exiliados por el nivel histórico y su compulsión ficcional, unidimensional.

Entonces, ¿para qué hacer teatro hoy? Para lo mismo de siempre, tal vez con más urgencia que nunca. Porque hoy la ficción dominante se ha vuelto peligrosa, descerebrada, y amenaza con fagocitar el mundo.

Estamos en un borde de extinción provocado precisamente por esa ficción. Por eso el teatro —y el arte en general, pero el teatro en particular— se vuelve fundamental como fuerza de choque ante ese embate ficcional del capitalismo.

Ese borde de extinción tiene que ver con una homogeneización del relato, eso que yo llamo el Frente Histórico. Está ligado al contenido de lo que se cuenta, a la situación geopolítica global, al capitalismo en su fase imperialista. Tiene que ver con las nuevas metodologías y tecnologías de dominación de la subjetividad que ese poder ha erigido: dispositivos que hoy nos alcanzan a través del telefonito, de la computadora, de las redes —TikTok, Instagram, Facebook—, que actúan como formas de unidimensionalización, de alienación de la realidad. Está muy a la vista.

Hoy el modelo capitalista se ha universalizado. No hay duda. Incluso en países que se autodenominan socialistas, este modelo ya está presente, aunque con otras características, quizás menos abominables. Pero sigue siendo lo mismo. Y en su escalada, sigue siendo un peligro para la humanidad.

**Hoy todo parece suceder y olvidarse muy rápido. ¿Cómo pensás el tiempo del teatro frente a esta lógica vertiginosa de la virtualidad?**

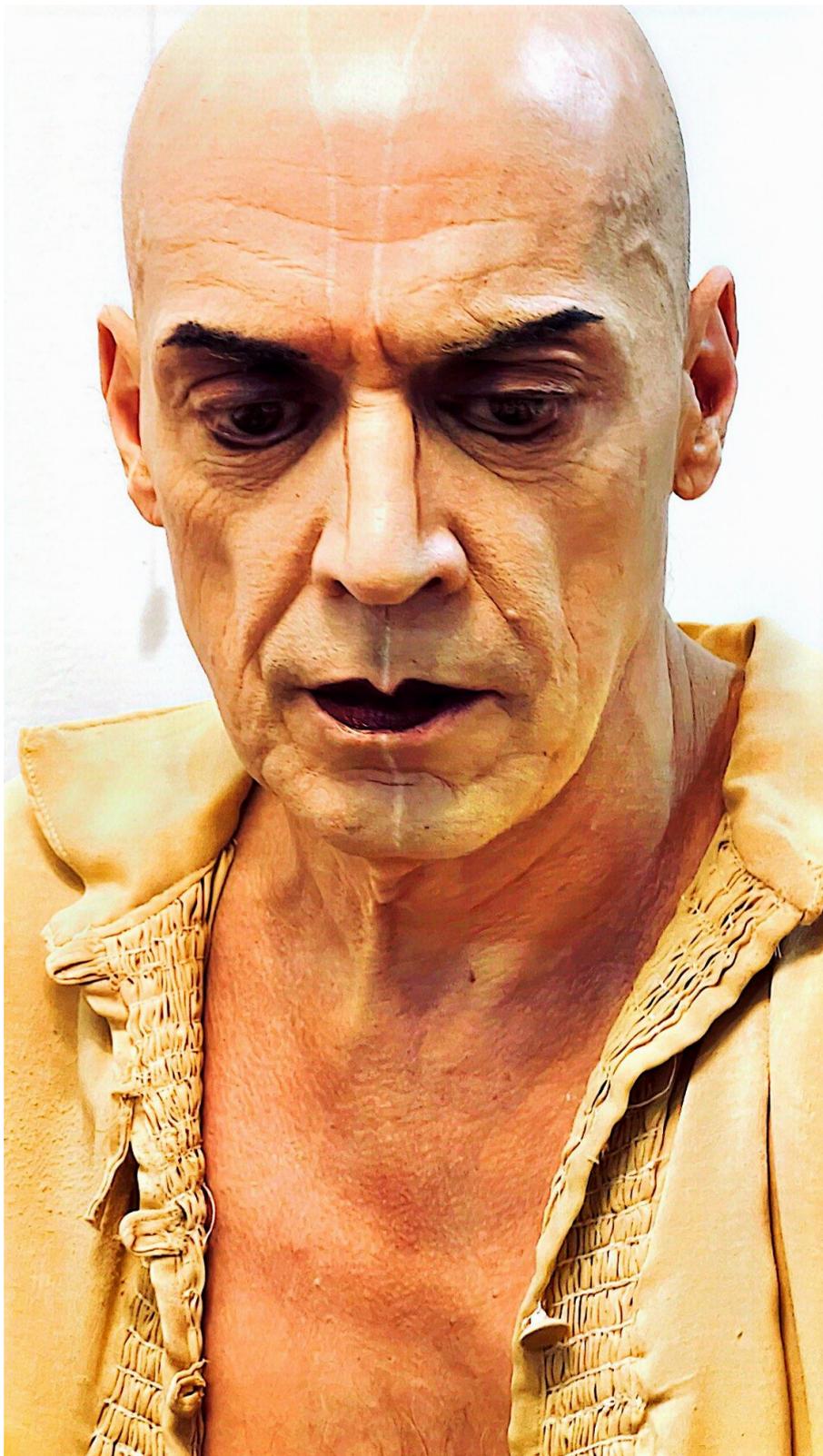
Claro, lo efímero está tanto en el arte, en el teatro, como en las dinámicas de consumo y de información del Frente Histórico. Pero son dos formas muy distintas de lo efímero.

Una, la del arte, es expresión de una naturaleza poética que se manifiesta así, evadiendo cualquier tipo de anclaje, clasificación o estabilización, porque ese intento de fijarla pondría en riesgo su ser, que es lo poético. A la vez, esa forma efímera es conectiva: relaciona todo con todo. En las formas de producción poética hay hiperconectividad, pero también un núcleo que queda siempre aludido, una fuente inasible, una suerte de centro o red que restablece permanentemente la patencia de la presencia.

Lo poético, en su modo efímero, conecta con esa dimensión: la de la presencia. Pero ya no como una experiencia individual, sino colectiva, y por lo tanto también inasible.

En cambio, lo efímero en el nivel histórico tiene otro signo: es degradación, es olvido. Es una dinámica que se devora a sí misma, una zona casi epiléptica. Mientras que lo poético es un pulso —sagrado y profano a la vez— que conecta lo territorial con lo des-territorial. Ese pulso poético es el que hace vibrar la presencia, y en ese sentido se convierte en el punto de encaje, en la fuente. Eso es lo central.

Por eso el arte es peligroso para el poder: porque revela la naturaleza de las cosas. Y de esa naturaleza estamos siendo sistemáticamente exiliados por la dinámica misma del poder.



*Pompeyo Audivert. Habitación Macbeth. Foto: Luz García.*

**¿El teatro sirve para conectar con otros planos existenciales?**

Absolutamente. Es la máquina por excelencia para esa conexión, para el restablecimiento de la dimensión metafísica de la presencia. Una dimensión que es multidimensional, inaprensible, que no puede estabilizarse en una versión ni explicarse del todo.

El teatro nos permite un atisbo de nosotros mismos en esa latitud de ver sin ojos, de ser a otra escala, de sospechar —ya— haber sido, de intuirnos inscriptos, como diría el poeta Ramponi, en un vertiginoso reverbero espiral, atrapados por su ombligo de furor giratorio, en el eje de inercia de un sinfín implacable.

Eso es lo que el teatro nos permite. Básicamente, es la máquina artística por excelencia que atisba en esas latitudes.

**Si el teatro —como decís— es ese “pedrazo en el espejo” que confronta fuerzas profundas, algunas que incluso pueden dar miedo o parecer sobrenaturales, como las que inspiraron *Macbeth* y otras obras, ¿cómo pensás esa relación con el miedo o la angustia? ¿Hay algo de enfrentar la muerte o el límite en el acto de crear y representar teatro?**

Para mí es más una extraña angustia existencial que miedo. La siento momentos antes de la función, en las patas, en las bambalinas. Es una zozobra ligada a la conciencia de que voy a suspender mi identidad histórica —con muchas ganas y mucho gusto— y pasar a una especie de clandestinidad, esa operación artesanal y previa donde hago ese deslinde. Esa suspensión me produce una angustia inevitable, un extrañamiento pariente de la muerte. Pero es algo que hago gozosamente, no es una angustia que me retraiga. A veces, muy pocas veces, no la siento y la función también sale bien; no depende de esa angustia que todo salga bien. Creo que esa angustia habla de una debilidad aún de mi ser histórico. Cuando pueda cruzar esa frontera sin ella, habré avanzado un paso más en mi tarea y en mi oficio.

**Siguiendo con esas fuerzas sobrenaturales que mencionaste en *Macbeth* y en el proceso creativo, pero que también palpitan en tu vida cotidiana, ¿cómo conectás con ellas? ¿Hay una relación con la intuición o algún otro tipo de conexión?**

Tengo una antena siempre puesta en esa zona. Recibo noticias de esas fuerzas a través de ciertas sincronicidades que ocurren en mi vida, en la medida en que me mantengo alineado y no me engancha con mecanismos neuróticos de mi identidad histórica, tratando de estar en el aquí y ahora. Creo que de eso depende también que la obra salga bien. Por eso, soy muy militante en ese sentido. En mi vida cotidiana, y también cuidándome con buena alimentación y gimnasia, empiezan a aparecer esas sincronicidades, cosas mágicas que me llaman la atención y que adjudico a esas fuerzas. Antes de dormir, tengo un ritual y pensamiento hacia esa zona a la que siento que voy a ir, y también en relación a mis deseos y proyectos. Tengo conexión con el sol de la mañana y la tarde, sobre todo cuando estoy en Mar del Sur. Mi hijo menor, que tiene ocho años, es también un aliento existencial relacionado con esas fuerzas sobrenaturales. En los niños, esas fuerzas están plenamente vivas, porque también son una dimensión de alegría y luz. No son como en *Macbeth*, donde esa dimensión oscura da vuelta al personaje, convirtiéndolo en criminal. En la obra me preocupé por cómo se trata esa fuerza sobrenatural, que tuerce el destino hacia la oscuridad de un ser aparentemente noble. La forma de producción de *Habitación Macbeth* es justamente lo contrario: el cuerpo habitado es una señal de las vibraciones luminosas que puede tener la existencia en la presencia corporal, con

todas sus posibilidades. Una obra que habla de esa fuerza sobrenatural oscura, pero que al mismo tiempo habla de su faz luminosa. Son dos formas de hablar de esa sobrenaturaleza, que no existen una sin la otra.

**Y además, *Habitación Macbeth* fue concebida en Mar del Sur, en plena naturaleza y aislamiento por la pandemia. ¿Sentís que esas fuerzas luminosas que mencionás te rodeaban durante ese proceso creativo?**

Sí, sí, asumo que sí. Durante la escritura y adaptación sentí claramente esas presencias. Era como si algo me impulsara a escribir. Sentí la venia de fuerzas sobrenaturales, que Shakespeare me estaba asistiendo. La escritura avanzaba muy bien y me sentía muy inspirado. Era como hacer una reescritura, y me gustaba eso. Me sentía que estaba en una buena sintonía, sin dudas.

**¿Te llevó mucho tiempo adaptarla a la versión para un solo actor, o fue algo rápido?**

Sí, me llevó bastante tiempo, pero porque primero hice una versión para muchos actores. Después, cuando llegué a Mar del Sur, pasé a la versión para un solo actor y ahí me llevó, digamos, unos tres meses.

**Quería preguntarte por tu rol docente, que imagino sigue siendo una experiencia de ida y vuelta constante, donde también hay aprendizaje para vos. ¿Cómo está hoy el Estudio El Cuervo? ¿Qué estás investigando y cómo lo sentís en este momento?**

El estudio, todos los años, va produciendo un avance. Que por un lado es escandaloso, y por otro no, porque es el avance de la misma política formal que ya vengo trabajando hace mucho tiempo, y que va lentamente encontrando formas más simples, audaces y precisas de trasladarse a otros cuerpos, de transmitirse. A la vez que todo se simplifica, todo se complejiza, porque empieza a depender también del compromiso del alumno en relación con esa tarea. Y ahí veo que no todos están en condiciones de asumir ese compromiso. Me refiero a que la clase no termine en el momento en que se da, sino que sus asuntos queden latiendo en esos cuerpos, que luego van a meterse en ese Frente Histórico degenerado. Que pueda seguir siendo un pensamiento, una investigación, un estudio, una reflexión sobre la propia identidad, sobre la tarea, sobre un texto que hay que estudiar, sobre una memorización. Esa militancia de la posición por fuera de la clase la veo debilitada en la gente, en los alumnos de hoy. Me acuerdo que en los noventa era más intenso eso. Hoy son menos los que están en condiciones de asumir esa militancia vital de la actividad por fuera del momento en que la actividad se da. Yo, cuando no actúo, sigo pensando en la actuación como un nivel, no solamente en la obra que hago, sino también en el hecho mismo de la tarea, de la teatralidad. Es algo que me desvela. Y ese pensamiento hace que, cuando uno vuelve a la tarea, la tarea ya esté medio encendida previamente en uno. Es fundamental. O sea que, por un lado, el estudio empieza a encontrar formas más sintéticas de su pedagogía, además de novedades conceptuales en su política formal. Y por otro, me encuentro con las dificultades que el Frente Histórico, a través de los alumnos, desemboca en mi casa.



*Teatro Estudio El Cuervo. Foto: Luz García.*

**Un poco como hablábamos al principio sobre el capitalismo y el celular, parece que hoy todo funciona como por espasmos: me engancho, corto, vuelvo, reinicio. ¿Sentís que pasa eso también en la clase?**

Claro, se nota, porque finalmente el tipo que había logrado algo la vez pasada, cuando vuelve es como si no hubiera tenido esa clase. Entonces tendríamos que hacer una especie de conservatorio y que venga todos los días.

**Hay algo generacional, ¿no? Todos estamos atravesados por este frente histórico que vos nombrás, por el capitalismo, el celular. Pero quienes venimos de lo analógico todavía tenemos cierto resguardo, cierta memoria previa. En cambio, las generaciones que nacieron con internet muchas veces no tienen ese pasado como una referencia cercana. Y al mismo tiempo noto en ellos una hipersensibilidad. ¿Cómo ves eso? ¿Lo notás también en tu experiencia?**

Y sí, igual lo que hacemos nosotros no permite que eso se filtre. Una vez que empieza la clase, ya la clase tiene una dinámica muy absorbente. Es una tarea muy concreta que arrastra el cuerpo y el alma de la persona hacia algo muy preciso. No hay forma de escapar. Y en eso siento que hemos avanzado muy bien, que hemos diseñado una máquina teatral donde el cuerpo no tiene escapatoria, donde las condiciones físicas compositivas están radicalizadas. Entonces eso —la liviandad generacional, la falta de referencia histórica— no se ve mucho dentro de la clase. Se ve por afuera, cuando se les pide algo, un compromiso con algo. Y ahí sí se nota: la liviandad, o procesos que se interrumpen siendo que estaban en un muy buen momento. Y uno dice: “¡Qué pena! Una persona que tenía muy buenas condiciones, que interrumpe la tarea porque sí. No sé qué le habrá agarrado...”. Y otras personas que no, que parecía que no tenían ninguna condición, que siguen, siguen, siguen, militan... como una constancia que, a fuerza de trabajo y práctica, logra sobreponerse a alguna dificultad personal, a la falta de talento o a lo que sea.

**Cambiando un poco de tema, ¿a quiénes admiras, ya sea en teatro, música, cine o en otros ámbitos?**

Admiro a muchas estrellas del rock y cantantes por su música, como Bruce Springsteen, David Bowie y Joan Manuel Serrat. También admiro ciertos poetas, como Ramponi, Orozco, Molina, Juarroz, Marosa di Giorgio, Pizarnik y cantantes como Silvia Pérez Cruz. En el teatro, admiro a Mauricio Kartun, a quien considero un aliento para la teatralidad. Su dimensión artística y poética es enorme. En términos políticos, admiro a Grabois y a Kicillof.

**¿Los ves como una especie de esperanza?**

Sí, los veo como una esperanza. Además, son jóvenes, y eso aporta algo. Hay una vitalidad que otros parecen haber perdido, como si estuvieran encerrados en sus propios egos, librando una batalla que no comprendo hacia una verdad que no comparto.

**Para cerrar, ¿qué lugar tiene el humor en tu trabajo? Por ejemplo, en *Macbeth*, Clov es un alivio cómico en medio de tanta tensión. ¿Tenés alguna anécdota divertida o un momento gracioso en alguna función que recuerdes?**

Un momento gracioso que puedo contar fue en una función en Mar del Plata. En un momento las brujas desaparecen, Macbeth avanza y dice: “Se deshicieron en el aire”. Avancé, y justo el escenario terminaba ahí, y me caí sobre la primera fila, literalmente. Por suerte, esa primera fila siempre la dejamos vacía, así que no me hice nada ni lastimé a nadie. Di un salto como una langosta y seguí actuando como si nada. Después la gente me decía que creía que eso formaba parte de la obra, pero no. Para mí fue como si las brujas y Hécate —que es el público— me hubieran arrastrado con ellas. Fue muy gracioso. Hay algo de humor que a veces se manifiesta en el público, de forma más declarada o a veces implícita, pero siempre está.

**También hay algo contagioso, dependiendo de la función. Fui dos veces a verla y en una la recepción del público fue muy distinta, muy intensa en ambos casos, pero en una estábamos más risueños, más sueltos, y en la otra el aire era otro.**

Sí, pasa mucho. Es rarísimo, como cuando a veces termina la obra y no aplauden. No es que no entiendan que haya terminado, sino que quedan como shockeados. Y recién cuando viene la luz empiezan a reaccionar. Eso pasa también.

**Gracias por tu tiempo y por abrir esta ventana a tu trabajo y pensamiento. Fue realmente inspirador poder conocer más de cerca tu mirada.**



*Mapa detalle. Teatro Estudio El Cuervo. foto: Luz García*

Buenos Aires, Febrero de 2025.

## AGUA CORRIENTE.<sup>1 2</sup>

**Diego Anselmi**

Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

[diego.anselmi@gmail.com](mailto:diego.anselmi@gmail.com)

### **Resumen:**

*Agua corriente* fue escrita durante la cursada de Dramaturgia II, dictada por Ariel Barchilón, en el marco de la Especialización en Dramaturgia (UNA, 2019).

Sinopsis: Sonia es hospitalizada. En la sala de espera del lugar, se encuentran su hermana y Nahuel, expareja de Sonia. Una explosión muda cuyos fragmentos se disipan.

**Palabras clave:** drama; dramaturgia; especialización; vínculos.

### *RUNNING WATER*

**Abstract:** *Running water* was written during the Dramaturgy II course, taught by Ariel Barchilón, within the framework of the Dramaturgy Specialization (UNA, 2019).

Synopsis: Sonia is hospitalized. Her sister and Nahuel, Sonia's ex-partner, are in the waiting room. A silent explosion whose fragments dissipate.

**Keywords:** drama; dramaturgy; specialization; bonds.

---

<sup>1</sup> Para citación de este artículo: Anselmi, Diego. (2025). Agua corriente. *El Peldaño – Cuaderno de Teatrología*. Enero-Julio 2025, n24, 56-63.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1485/version/1344>. Sección: Dramaturgia. Recepción: 24/04/2025. Aceptación final: 16/06/2025.

<sup>2</sup> Obra seleccionada por la *Biblioteca de Dramaturgos de Provincias*, Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, UNICEN.

*Agua corriente*



*Sábado 2 AM. En la sala de espera de un sanatorio está acostada Paula Arroyo, vestida con ropa y zapatillas de atletismo.*

*En la fila de bancos frente a Paula, está sentado Nahuel Costa, con los codos sobre las rodillas y las manos entrelazadas como en oración, mirando un cuadro que está sobre la pared encima de Paula. Tiene en las manos las llaves del auto. Arroyo despierta sobresaltada.*

**Arroyo:** Tengo sed ¿viste algún dispenser de agua cerca?

**Costa:** (*Murmura*) ¿En el baño?

**Arroyo:** ¿Vino alguien, hay novedades? Me desmayé. ¿Cuánto dormí?

**Costa:** Es temprano.

**Arroyo:** ¿Un chicle tenés?

**Costa:** Tengo cigarrillos.

**Arroyo:** No voy a empezar ahora.

*Costa alarga sus brazos hacia arriba intentando desperezarse, camina hacia el fondo donde hay un florero sobre una mesa, lo agarra y ofrece las flores a Arroyo. Ella lo mira y se cruza de brazos. Costa esconde las flores detrás de su espalda y le ofrece el florero. Arroyo, molesta, se para y camina por la sala.*

**Arroyo:** No entiendo por qué no me llamó antes, porque es tan... cabezadura.

*Costa deja el florero en su lugar y se inclina hacia la puerta lateral derecha como intentando escuchar lo que pasa más allá.*

**Arroyo:** Se va a mejorar, lo sé. ¿Mi riñonera?

*Mira hacia el lugar donde estaba acostada y encuentra su riñonera bajo los asientos; la toma y mira la hora en su teléfono.*

**Costa:** Te fui a buscar al parque cuando estabas en lo de Sonia, estuve dando vueltas por ahí con el auto, no te encontré. No pude descifrar lo que mandaste, vi las llamadas perdidas y después no me atendías.

**Arroyo:** ¿Qué cosa no pudiste descifrar?

**Costa:** Entendí que estabas entrenando y después recibí la foto y no entendía. Decidí ir al hospital, creí que era lo mejor, pero no entendí nada.

**Arroyo:** ¿Te avisó Sonia a vos? ¿Se están viendo?

**Costa:** No, Granate me avisó. Sonia alcanzó a llamarlo y él pidió una ambulancia. Pensé ir al depto de Sonia pero estaba lejos, yo estaba cenando con mis amigos del trabajo cuando me avisó.

**Arroyo:** ¿Cuándo vienen a decirnos algo? Me muero de sed.

**Costa:** No sé, hay que esperar. No ví ningún dispenser. Increíble. ¿Querés que vaya a comprar?

**Arroyo:** No, después, no quiero estar sola si viene el médico. Me dormí diez minutos y soñé algo horrible y me despierto en esta sala vacía... Me dan ganas de dormirme de nuevo pero me da miedo volver a soñar que Sonia se pierde, o era otra. No sé de qué lado quedarme. Se le volvía la piel como transparente en el sueño, horrible. Me hablaba pero no era ella después... se ahogaba. El ahogo lo sentía yo. Estábamos cerca del mar, nosotras íbamos a Necochea de chicas con papá, cerca de Quequén. En el sueño estábamos en esa playa. Me duele todo el cuerpo. No elongué. Sonia es terca, no se deja ayudar, no es orgullosa es terca. Se volvió más para adentro. Me trata como a una extraña, no puedo creer. ¿Te das cuenta de eso vos?

**Costa:** No la veo yo, Paula. Al principio intenté. Insistí. Me pidió que la deje tranquila ¿qué querés que haga? La llamé, le escribí.

**Arroyo:** No sale casi, va al terciario y tiene unas horas en una escuela y algunos alumnos particulares. ¿Te gustaría volver con ella?

**Costa:** La quiero pero... pasó mucha agua bajo el puente, como decís. Ninguno es el mismo ¿no?

**Arroyo:** Una vez, en Necochea, me picó una aguaviva en la pierna y lloraba porque me ardía mucho. A Sonia le habían contado que cuando te picaba una había que hacer pis en la herida. Yo no quería, me parecía un asco pero me ardía mucho. Papá dijo que fuéramos abajo de unos tamariscos que crecían sobre los médanos. Sonia me llevó de la mano y trataba de consolarme. Buscamos un lugar bajo las plantas, como una cueva vegetal, ella no quería que la vieran desnuda. A la vez estaba tentada, no paraba de reírse y yo lloraba y le decía que me ardía mucho. Se reía tanto que no podía apuntar bien, me meó los pies. Con el último chorrillo le acertó a la picadura. No sé si funcionó pero me sentí aliviada, después nos fuimos a la orilla a meter los pies en el agua.

Otra vez, en la escuela, yo iba a segundo, ella tendría nueve o diez. Había una compañera, Anita, que robaba caramelos del kiosco y yo quise hacer lo mismo pero la kiosquera me agarró y me retó. Dijo que le iba a decir a la directora, Sonia me vió llorando, entonces vino y fue a decirle a la kiosquera que si le contaba a la directora le iba a decir a mi papá que era mentira. Después no pasó nada, obvio.

*Pausa.*

**Arroyo:** Qué sueño espantoso. La adoro, pero nunca fue una relación fácil. Después del secundario es como que yo pasé a ser la mayor. Como un cambio de roles, no sé. Si entraba por una puerta, ella salía por la otra. Me dí cuenta que siempre iba a tener que cuidarla. En esa época empecé a correr, empecé un día que nos peleamos por una idiotez. Para no darle un sopapo, salí corriendo y corrí hasta el río. Me quedé en la costanera hasta la noche, lloré y volví a casa caminando. Sonia dormía. La amo. Lamento lo que pasó, no me arrepiento, no sé qué pensás, siento eso. Seguramente fue un error.

*Pausa.*

**Arroyo:** Entré al sanatorio corriendo y me paró uno de seguridad. Le expliqué a media voz, vino una enfermera. Me acompañó hasta acá. Pasamos por la guardia pediátrica, había una mamá con un bebé que chillaba desesperado, me enloqueció los nervios. Los gritos de los

bebés parecen venir de algún lugar del infierno. No había agua por ningún lado. La enfermera dijo que iba a traerme pero se ve que se olvidó.

Había un desparramo de cosas en el depto, nunca lo había visto así: ropa en el piso, un bolso con ropa sobre la cama, había cacharros tirados y otras piezas de barro en el taller, hacía mucho calor allí, se ve que estaba trabajando cuando le avisó a Granate.

**Costa:** ¿Viste algo raro además del desorden?

**Arroyo:** Había ropa desparramada. Y desorden. Una pared cubierta de bocetos, me llamó la atención eso, pero no sé, hace mucho que no voy a su casa. Unos bocetos hermosos.

**Costa:** Hay que hablar con sus compañeras de trabajo.

**Arroyo:** Algo le pasó, se empastilló o no sé.

**Costa:** A Granate le dijo que no se sentía bien, le pidió que llame a un médico.

**Arroyo:** Estaba entrenando, por eso no vi sus mensajes hasta más tarde. La semana pasada habíamos quedado en cenar, pero nunca acordamos fecha, nada. Debería haberla llamado. Tengo frío.

*Costa toma su camisa de los asientos, la coloca sobre los hombros de Paula, se miran. Ella vuelve a sentarse, bebe las últimas gotas de su botellita de agua.*

**Arroyo:** Ya hice mi descargo ¿vos, algo para decir? Traté de acercarme, de mil maneras, no puedo desear por ella. ¿No vas a decir nada? ¿Tenés algo bueno para contarme? Dejá, no hables, no hables, no hables, mejor. Aquella vez también estuviste callado. Quedate callado, total... es mi hermana. No puedo quedarme callada.

*Arroyo toma la mano de Costa y la guía sobre su mejilla, luego golpea su cabeza con la mano de él.*

**Arroyo:** Me hubiera gustado hablar, saber cómo estás. Nadie supo bien qué hacer. Como sea. Lo que siguió fue la distancia, lo más saludable, lo más natural. Llamala, tenés que llamar a Sonia y si no quiere hablar, le escribís de nuevo la semana próxima. No sirve arrepentirse, pero algo hay que hacer, correr, cambiar de lugar, no sé. Cada vez que se me venía la imagen de ella entrando a la habitación, tenía que salir corriendo y corría. ¿Qué podríamos haber hecho? ¿Debería haber corrido antes de entrar en la habitación? Necesito agua.

**Costa:** Desde ese día, tomé distancia. Sonia no quería hablar. Ella tomó distancia.

*Arroyo abraza a Costa y esconde su cara sobre el pecho de él.*

**Costa:** Ya me sentí culpable todo este tiempo y lo único que conseguí es estar inmóvil. Al menos vos saliste corriendo.

**Arroyo:** ¿Me hacés un masaje? Mis cuádriceps.

**Costa:** ¿Te duelen?

*Arroyo arremanga sus calzas dejando sus muslos al descubierto, se sienta en la fila de asientos. Costa se acerca y masajea sus piernas; ella comienza a respirar más profunda y audiblemente; deja caer su cabeza y la hace girar en círculos.*

**Arroyo:** Hace tiempo que no me hacen. Despacito ahí, duele un poco, suave pero con presión. Podrías haber hablado conmigo. Fue como una explosión muda, los tres salimos despedidos en diferentes direcciones. Quiero agua y correr. Agua corriente que sea, ¿quién fue el maldito que inventó los dispensers? Quiero agua, yo encuentro mi cauce, mi causa es fluir, si me estanco me seco. Dame agua y dejame correr.

**Costa:** Te traigo agua, agua corriente. Dame la botellita.

**Arroyo:** ¿Pensás que Sonia va a mejorar?

**Costa:** Si. Dame la botella.

**Arroyo:** No, quedate.

**Costa:** Sonia va a estar bien.

*Costa camina en línea por el fondo de la sala de espera de un lado a otro.*

**Arroyo:** Pasó más de un año ¿cuánto tiempo hace falta?

**Costa:** Nadie sabe.

*Pausa.*

**Costa:** Hoy.

**Arroyo:** ¿Qué?

**Costa:** Hoy va a empezar algo nuevo.

**Arroyo:** ¿Volverías si ella quisiera?

**Costa:** No lo sé, no me parece posible. Estoy pensando ir a trabajar afuera, tengo una invitación para ir a Portugal. Varias veces le propuse irnos un tiempo, pero no le interesó. Ella está feliz con sus cacharos, sus alumnos, no podría estar lejos de vos tampoco.*Pausa.* ¿Cuándo van a decirnos qué le pasa?

**Arroyo:** Es temerosa.

**Costa:** Si me hubiera tocado estar en su lugar, seguro que hacía un desastre, me imagino rompiendo cosas, no sé. Con el tiempo las cosas pierden gravedad. Pero ella parece estar anclada ahí. Ella cerró la puerta y salió del departamento, no dijo nada, implosionó. Cerró la puerta y salió de nuestras vidas en algún sentido.

**Arroyo:** Cerró la puerta y salió de nuestras vidas sin decir nada.

*Llegan sonidos de gente conversando desde la derecha de la escena. Costa se para, camina hacia esa puerta y trata de adivinar lo que se conversa del otro lado, a través del vidrio esmerilado.*

**Costa:** Viene el médico.

*Arroyo se acerca, apoya una mano sobre el hombro de él.*

**Costa:** Se va. *(Golpea la puerta)* ¡Doctor, doctor! *(Mira por el vidrio esmerilado de la puerta)* Se fue para atrás. ¿Será el que estaba atendiendo a Sonia?

**Arroyo:** ¿Qué hora es? ¿Hace cuánto que estamos?

**Costa:** Me liquida esta espera.

**Arroyo:** No aguanto más.

**Costa:** Voy a averiguar en la recepción, no se puede pasar para allá.

**Arroyo:** Esperemos un poco más.

*Pausa.*

**Costa:** ¿Vos cómo estás? ¿Estás compitiendo?

**Arroyo:** Contra mí misma.

**Costa:** Es bastante.

**Arroyo:** ¿Te vas a ir?

**Costa:** Lo estoy pensando. En unos meses termino de pagar el departamento, luego veré. Es una propuesta interesante. Quiero empezar algo nuevo, probar. Dicen que es muy lindo Portugal. Mi amigo trabaja en una bodega, hacen buenos vinos, pagan bien. Me va a hacer bien un cambio, siento que es buen momento para eso.

**Arroyo:** ¿Nos vas a dejar? Somos como una familia ¿no?

**Costa:** Sí, son como mi familia pero no funcionamos como tal. Sabes que si me necesitan. Hay que ver como evoluciona Sonia y después veremos. Uno puede ser una bestia con sus seres queridos. Me dejé llevar.

**Arroyo:** ¿O sea que fue culpa mía?

**Costa:** Culpa no, no hay culpables. Ya está. Esa tarde rompimos algo. Traté de encontrar a Sonia, la llamé mil veces, no me atendió. No hubiera sabido qué decirle igual. Volviendo a

casa se puso a llover, no sabía a qué iba a mi casa. Choqué por mirar el teléfono, pero no lastimé a nadie más ese día, por suerte. Volví a mi casa, estuve en duermevela varios días. No sé como hiciste vos para convivir con ella después.

**Arroyo:** Me instalé en lo de Mariana hasta que pude alquilar algo. Quise seguir pagando mi parte del alquiler a Sonia, obvio que no lo aceptó.

**Costa:** Qué desastre todo. (*Pausa*). Voy a buscar una cerveza, te traigo agua.

**Arroyo:** ¡Andá a buscar ayuda, que nos digan qué le pasa a Sonia!

**Costa:** ¡Ella va a estar bien, quedate tranquila!

**Arroyo:** ¿Cómo sabés? Si no sabés nada. ¡Andá a llamar al médico, hacé algo bueno de una vez, imbécil!

*Arroyo empuja a Costa varias veces y sale por la puerta de la derecha.*

**Costa:** ¡Paula, Paula!

*Sigue con la mirada a Paula. Busca una petaca en su mochila, bebe un trago, se sienta. Dos minutos más tarde, Arroyo vuelve con lágrimas en los ojos, abraza a Costa y se queda acurrucada con él.*

**Arroyo:** Sonia va a estar bien, mañana le dan el alta.

*Costa seca con sus dedos las lágrimas de Arroyo.*

**Costa:** Voy a buscar agua.

**FIN**



**Diego Anselmi** (1976). Patafísico, formó parte de diversos grupos teatrales como actor, director y/o autor. Actualmente, integra la cátedra de Dramaturgia (UNICEN), continúa impulsando el *bosque disperso*, ensaya una nueva obra de teatro con el grupo *Lumbre* y desarrolla una investigación sobre dramaturgias no antropocéntricas.

ENERO JULIO 2025 – NÚMERO 24



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



IG: @peldanio\_teatroweb



[elpeldaniorevistateatro.blogspot.com](http://elpeldaniorevistateatro.blogspot.com)



*Responsable Editorial*

UNICEN- Pinto 399 Tandil

Pcia Bs AS - CP (7000) Tel.

24944385800// 24944385600

ISSN 3008-7562

  
EL  
PELDAÑO



**UNICEN**  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO  
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES