

Dramaturgia de acción en el Teatro La Luna: escrituras díscolas en la configuración de una escena performática en *Animando Añicos*

FWALA-LO MARIN

*Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Investigaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” /
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
fwalalo.marin@unc.edu.ar*

<https://orcid.org/0000-0002-2675-1932>

ROSARIO VILLARREAL

*Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes
rosario.villarreal@mi.unc.edu.ar*

<https://orcid.org/0009-0002-3943-1492>

Recibido: 3 de abril de 2026 – Aceptado: 14 de mayo de 2026.

DOI:

Resumen: Este artículo analiza los procedimientos compositivos de la obra *Animando Añicos* (1992) del Teatro La Luna con el fin de reconstruir la dramaturgia de acción en el teatro argentino de posdictadura. La investigación utiliza una metodología de arqueología del proceso creativo basada en materiales del Archivo Teatro La Luna —como registros VHS, bitácoras y bocetos— y entrevistas con las directoras Mónica Carbone y Graciela Albarenque. El estudio identifica un proceso de seis etapas que prioriza la performatividad sobre el texto dramático tradicional. Se examinan las “escrituras díscolas” (registros de acciones e intenciones) producidas durante el entrenamiento psicofísico, en tensión con fragmentos de Beckett y Jorge Díaz. Los hallazgos muestran que la obra se nutrió de estímulos biopolíticos de Barrio Güemes, empleando objetos de desecho como motores de la escena. Se concluye que esta experimentación permitió elaborar traumas de la dictadura mediante una estética no realista en la cual “animar añicos” constituye una metáfora ética y política de reconstrucción de la memoria colectiva.

Palabras clave: Dramaturgia; Teatro Contemporáneo; Experimentación; Teatro Argentino; Posdictadura.

Action Dramaturgy at Teatro La Luna: Unruly Writing Practices in the Configuration of a Performative Scene in *Animando Añicos*

Abstract: This work analyzes the compositional procedures of the play *Animando Añicos* (1992) by Teatro La Luna, with the aim of reconstructing the dramaturgy of the action in the Post-Dictatorship Argentine Theatre. The research employs a creative process archaeology methodology, based on materials from the Teatro La Luna Archive —including VHS recorders, notebooks and sketches— and interviews with Mónica Carbone and Graciela Albarenque. The study identifies a

six-stage process that prioritizes the performativity over the traditional dramatic text. It examines the “wayward writing” (manuscripts of actions and intentions) produced during the psychophysical training, in dialogue with Samuel Beckett and Jorge Diaz’s fragments of texts. The findings show that the play was shaped by biopolitical stimuli of the Güemes neighbourhood, using discarded objects as engines of the scene. It concludes that experimentation made it possible to work through the dictatorship trauma through a no-realistic aesthetic, in which animating shattered fragments constitute an ethical and political metaphor for the reconstruction of collective memory.

Keywords: Dramaturgy; Contemporary Theatre; Experimental Practices; Argentine Theatre; Post-Dictatorship.

Este artículo tiene el propósito de analizar los procedimientos compositivos de la dramaturgia de la obra *Animando Niños* (1992) del Teatro La Luna, en pos de reconstruir una modalidad escritural específica en el marco de los teatros argentinos de posdictadura. Con este trabajo esperamos, no solo describir y analizar una serie de procedimientos escriturales de un espectáculo, desarrollado en el seno de uno de los primeros teatros independientes de la ciudad de Córdoba, sino entender cómo este particular modo de escritura construye una escena performática experimental en los primeros años de la década del 90. Este tipo de experimentación, que fue pionera en el teatro de Córdoba en ese periodo, luego se consolidó como canon (Martín, 2018; Alegret, 2017; Marin, 2024c).

Esta reconstrucción busca dar cuenta de los modos de pervivencia de la performatividad a través de los procedimientos de la que llamamos “dramaturgia de la acción”. En su *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte (2011) refrenda el valor del acontecimiento convivial como elemento distintivo de lo escénico. Si la materialidad escénica está constituida por el encuentro entre personas, en un mismo tiempo y territorio para experimentar un acontecimiento poético, entonces, su captura en cualquier soporte es imposible, tal como Brunero y Paz Sena (2025) también desarrollaron en sus conceptualizaciones sobre el Archivo del Teatro La Luna. Frente a esta supuesta *inasibilidad* de lo escénico, la práctica escritural de Mónica Carbone y Graciela Albarenque propone una dialéctica con la materia: aquí el registro no fue una consecuencia secundaria, sino una herramienta de mediación del hacer.

Un teatro, un territorio, un teatro

El Teatro La Luna es un espacio independiente fundado en 1987 por Mónica Carbone y Graciela Albarenque, tras su retorno del exilio en México y Ecuador —que fue de 1977 a 1983—. El teatro se encuentra radicado en Barrio Güemes, un sector surgido antes de 1870 como una de las primeras ampliaciones del tejido urbano sin planificación (Pereyra, 2021), configurándose originalmente como un arrabal fragmentado en sectores con identidades propias: El Abrojal, Pueblo Nuevo, La Bomba y El Infiernillo. Su génesis está ligada a una marginalidad; un territorio que albergaba a migrantes y sectores populares racializados desplazados del centro fundacional.

Particularmente, el área de Pueblo Nuevo constituyó el eje transversal de la vida social y económica. Fue allí donde, a fines de la década de 1880, se proyectó el primer complejo de casas para obreros durante la intendencia de Luis Revol (Echavarría y Pereyra, 2019). Sin embargo, la precariedad marcó el pulso de la zona y otorgó al barrio una identidad de resistencia

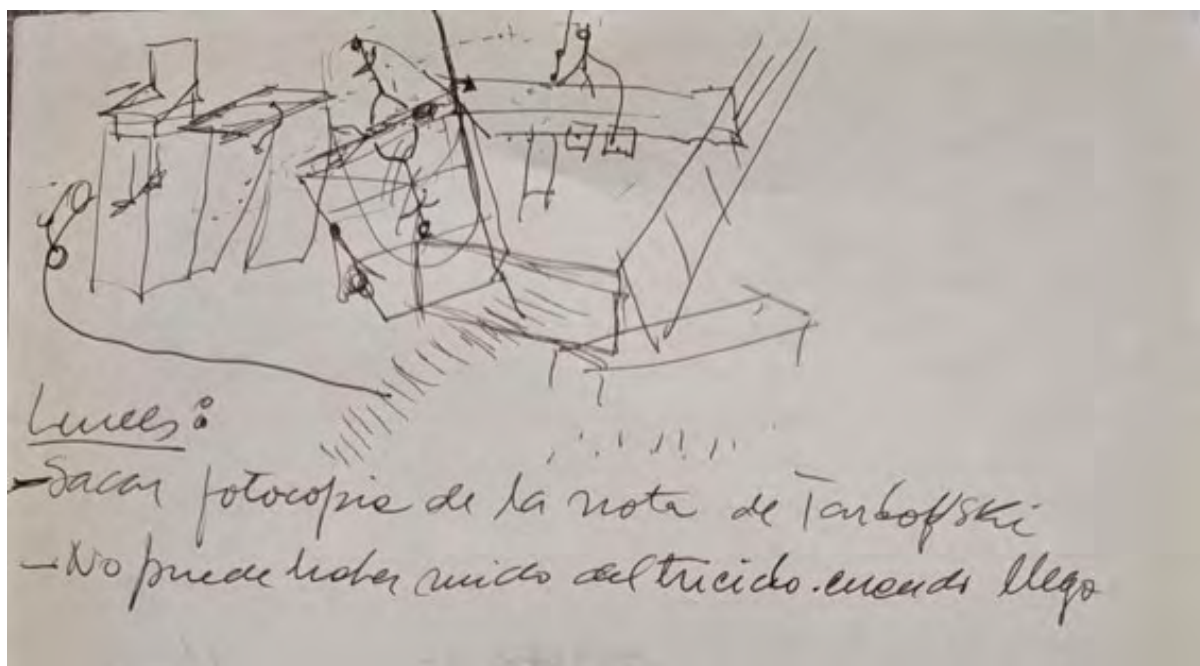


Imagen 1. Recorte de bitácora de Mónica Carbone durante el proceso de *Animando Añicos*, perteneciente al Archivo Teatro La Luna.



Imagen 2. Fotografía de difusión del espectáculo *Animando Añicos*, perteneciente al Archivo Teatro La Luna. Nótese el diálogo entre el diagrama esbozado en la bitácora de la imagen 1 y la escenografía fotografiada en esta imagen, especialmente los cuerpos en equilibrios precarios sobre las estructuras de prismas.

y bohemia. El año 1980 marcó un punto de inflexión con la creación del Paseo de las Artes, iniciando un cambio sistemático en la matriz económica donde los tradicionales anticuarios fueron progresivamente suplantados por polos gastronómicos *de diseño*, para la década de 2010. Este proceso de gentrificación ha sido, en ocasiones, violento, como el desalojo en 1996 de la parcela de El Pocito o la lucha de los artesanos contra el desalojo en la calle Marcelo T. de Alvear (Echavarría y Pereyra, 2019).

En este contexto de transformación urbana y desplazamiento de los sectores populares, la sala ha funcionado como un foco de resistencia cultural donde la práctica artística dialoga constantemente con la memoria barrial, constituyéndose como un refugio de identidad frente a las lógicas de mercado que reconfiguran el suelo urbano (Pereyra, 2021).

Desde sus inicios, la sala asumió una labor artística en diálogo con la comunidad, inscribiendo su práctica en un marco de producción cultural autogestionada. En consonancia con el proceso de recuperación democrática, su accionar se articuló con la necesidad de habitar los espacios públicos que habían sido restringidos durante la dictadura (Marin, 2024a: 167). Nuestros estudios (Yurquina y Villarreal, 2025; Marin, 2024a) apuntan a afirmar que esta voluntad de inserción territorial permitió a la sala construir una poética independiente y comunitaria, en el sentido que da Proaño Gómez (2013). En este contexto, La Luna no se limitó a ser un espacio meramente teatral, sino que se configuró como un lugar de encuentro, producción y aprendizaje, alejado de los circuitos comerciales y hegemónicos.

El carácter abierto del teatro fue, desde sus orígenes, un rasgo definitorio de su propuesta. La decisión de sus fundadoras de inaugurar una sala *con las ventanas abiertas al barrio* no solo operó como un gesto simbólico, sino también como una declaración política: el teatro debía ser permeable al territorio, permitir la circulación de miradas, sonidos y voces que trascendieran la escena.

En el período de transición democrática (1983-1989), el teatro independiente en Córdoba asumió un papel clave en la recomposición del entramado cultural, vinculando la memoria de generaciones previas con las necesidades emergentes del presente (Marin, 2024b). En otros trabajos, destacamos que estos espacios no solo posibilitaron la creación y circulación de nuevas obras, sino que también contribuyeron a la democratización del acceso a la cultura y a la consolidación de una esfera pública alternativa (Marin, 2024a). Esta labor se complejiza en un barrio atravesado por dinámicas de transformación urbana especialmente desde la década de 1990. Pereyra (2021) analiza la gentrificación como un proceso que, al tiempo que altera el paisaje físico, también desarticula la memoria colectiva, desplazando a las comunidades históricas en favor de un modelo de consumo orientado al turismo y a las lógicas del mercado.

Así, el Teatro La Luna se caracterizó por sostener un vínculo con los habitantes de la zona a través de la realización de talleres para infancias y la comunidad de vecinos, la instalación de una biblioteca abierta y la producción de obras teatrales. Estas iniciativas permitieron que personas de diferentes sectores, tanto del ámbito artístico como del entorno local, se apropien del espacio, consolidándose como un punto de encuentro y preservación de lo común. En este contexto de gentrificación y políticas de urbanización que tienden al borramiento de la identidad popular, la permanencia del teatro y la actual preservación de su archivo no son hechos fortuitos; representan un acto de radicación política en un territorio tensionado entre la reproducción del capital y la persistencia de los lazos comunitarios.

De este modo, el barrio opera como un texto social y una cantera de estímulos biopolíticos; la precariedad material y las dinámicas de solidaridad se transforman, mediante la praxis de las directoras, en hechos extra-cotidianos, vinculando la producción con las micropoéticas de la posdictadura (Dubatti, 2012; 2016). Comprender a Güemes como un palimpsesto de memorias permite dimensionar al Teatro La Luna no solo como el registro de una trayectoria escénica, sino como una práctica artística y política que se constituye hoy, en su totalidad, como una herramienta de resistencia contra la amnesia urbana.

Animando Añicos, teatro de los muertos

El estudio de teatros pasados, ni siquiera experimentados por nosotras, requiere una estrategia metodológica acorde a los teatros perdidos, es decir, aquellos teatros del pasado en los cuales “la pérdida es inseparable de la entidad ontológica del acontecimiento teatral” (Dubatti, 2014: 152). Para Jorge Dubatti (2014) de la entidad acontecimental podemos recuperar solamente informaciones fragmentarias, quedando descartada la posibilidad de capturar la complejidad del acontecimiento. Sin embargo, mediante el estudio de distintos tipos de documentos asumimos esta incompletitud que no nos impide buscar conocer y producir conocimiento sobre el arte teatral. En nuestra propuesta, se añade la complejidad del rastreo de procesos y productos dramáticos en el seno de un teatro independiente que centró su actividad en la performatividad del hecho, más que en su cristalización en escrituras para su publicación.

Frente a la volatilidad de los procesos creativos, el archivo como dispositivo ofrece una materialidad persistente. En consonancia con las investigadoras Leticia Paz Sena y Sofía Brunero (2025: 42), y siguiendo a Schneider (2011), entendemos a los documentos como restos y postulamos que lo efímero no constituye una pérdida, sino que las prácticas adquieren otros modos de permanencia inscriptos en los cuerpos y en la memoria. Estudiar estos materiales implica reconocer que, aunque el momento originario de creación es irrepetible, su rastro construye una base sólida sobre la cual reconstruir una historia y una técnica. El Archivo La Luna se configura como un testimonio vivo de esta experiencia; su tipología —fotografías, VHS, manuscritos, bitácoras y bocetos— permite trazar una arqueología del proceso creativo de *Animando...* 1992.

A partir del material resguardado en el Archivo Teatro La Luna y de las entrevistas en profundidad con sus fundadoras, es posible reconstruir la trama procedimental de *Animando Añicos*. Este proyecto, de acuerdo a la ficha técnica registrada en videos, estuvo a cargo de Graciela Albarenque y Mónica Carbone en su “puesta en escena y realización general”; los actores en el estreno y primera temporada de funciones fueron Ana Buthet, Pablo García, Ary Garbovetzky, Rafael Rodríguez, a los que luego se incorporaron Pablo Taborda, Marlene Francone, Paola Sferco, y Gabriel Goldraij; en la escenografía, Raúl Magaldi, Mónica Carbone y Graciela Albarenque; en la iluminación, Hugo Nuñez, Mónica Carbone y Graciela Albarenque; en la gráfica, Paula Combina; en la filmación, Daniela Monje y Mónica Carbone.

Para este análisis contamos con dos registros audiovisuales de ensayos de etapas intermedias del proceso, uno con una duración de 2 horas y el otro de 50 minutos, cuya fecha puede establecerse entre 1992 y 1993; dos registros audiovisual breves de 2 y 4 minutos, a modo de tráiler, de funciones del espectáculo; bitácoras de tres de los cuatro actores y de las directoras. Si bien el término bitácora suele referir a una dispersión y variedad de escritos procesuales, en este caso contamos con registros de los ensayos de las directoras, bosquejos de movimientos y objetos, gráficos que

esquematizan “la energía que movilizan” las escenas, y finalmente “recorridos” e “intenciones” de los personajes. Estos últimos escritos serán el eje del análisis, ya que son textualidades producidas alrededor de la acción escénica y en íntima relación con la dramaturgia. Las directoras propusieron a los *performers* la escritura de estos recorridos de acciones e intenciones entre la acción y el texto, lo cual produjo textualidades que configuran una modalidad dramática específica de la poética de La Luna.

La particularidad de *Animando Añicos* (1992) no solo responde a su capacidad para construir desobediencia a las estructuras dramáticas convencionales, sino también por la diversidad y cantidad de bitácoras que documentan el proceso. No deja de ser coherente con la performatividad que caracteriza esta poética, la virtual pérdida del texto definitivo y la proliferación de textos de proceso.¹ Es más, en la entrevista Carbone afirmó: “ese texto no era rígido, no estaba terminado, creo que nunca estuvo terminado” (Comunicación personal, 4 de diciembre de 2025).

A partir de nuestro análisis consideramos que *Animando Añicos* evitó articularse a partir de un texto previo estático, sino que se gestó mediante una dramaturgia de acción. Este procedimiento se sostiene en la tensión entre fragmentos textuales de autores como Jorge Díaz, Samuel Beckett y Paul Eluard y una serie de escrituras díscolas —bitácoras, recorridos e intenciones— producidas por los actores durante el proceso de entrenamiento psicofísico. La materialidad objetual de la obra y la poesía visual provienen de la deriva del barrio, que se construye capturando “postales” urbanas —el sonido de un acordeón, el tallado de la madera, los restos de materiales descartados— que luego son sometidas a una transformación escénica. En la entrevista, Graciela Albarenque recupera el modo en que las artistas asimilaban el barrio para el arte y eran, a la vez, parte de su trama:

ALBARENQUE: por un lado, el texto y por otro lado, lo que significaban estas primeras lecturas del barrio, lo que nos conmovía y nos daba. Salir a caminar por el barrio a cualquier hora, volver (...) el barrio daba miseria, dolor, alegrías. Había muchos artistas del barrio, acordeonistas, el del arpa, el bailarín de tango, el escultor. Había mucha gente. (...) Venir de otro país en esas circunstancias y radicarte en este lugar, fue como destapar un nivel de sensibilidad que estuvo parado durante un tiempo. Todo nos hablaba, todo nos decía qué hacer, o qué queríamos hacer. Creo que establecimos una comunión con el barrio en ese momento y esa comunión tratábamos de plasmarla en las obras que hacíamos.

CARBONE: El barrio nunca estuvo ausente en las obras (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025).

Para este momento inicial, además de la presencia insoslayable del barrio, tomaron otra materialidad para la gestación de la propuesta. Al consultar a las artistas sobre el material que dio origen al proyecto, su respuesta se centra en el texto, principalmente beckettiano y del dramaturgo chileno del absurdo, Jorge Díaz.

CARBONE: Algunos de los textos de Díaz, nos sirvieron. Algunos de los textos de Beckett, [también], porque nosotros ya habíamos montado acá *Desespera*, y todavía nos había quedado Beckett, nunca se fue.² Tuvimos una identificación, cuando alguien habla por vos, es tan hermoso. (...) Estábamos con Jorge Díaz, que nos rompió la cabeza.

¹ Hasta la fecha, no aparece el texto definitivo en el proceso de clasificación de la archivalia de Carbone y Albarenque. Esperamos dar con el texto definitivo o con un registro audiovisual del espectáculo en el futuro. Hasta ahora, los materiales mejor conservados y accesibles han sido los documentos de proceso.

² *Desespera* es una versión de *Esperando a Godot* estrenada en 1991 por el Teatro La Luna. Con la actuación de Pablo Taborda, Rodrigo Fierro, Ana Buthet, Rubén Ullotque, Rafael Rodríguez, Paola Sferko, Graciela Montegna, Marta Lamelas y Cecilia Pezzano. Los técnicos operadores fueron Pablo García, Maru Rosso y Mariana González. La iluminación, puesta en escena y dirección general a cargo de Graciela Albarenque y Mónica Carbone. Junto

ALBARENQUE: Nosotras empezamos con textos.

CARBONE: Con textos. Ya vamos a encontrar los primeros textos, que tienen una carga enorme (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025).

Sin embargo, la elección de textos dramáticos literarios del absurdo no fue azarosa, sino que respondió a una necesidad creativa inicial, en la cual estaba contenida la premisa de producir una obra en torno a la dictadura, las personas desaparecidas y la violencia social y política. Considerando el exilio de las artistas en el año 1977 y su explícito compromiso con los derechos humanos, antes, durante y después de la dictadura, es comprensible que el germen que dio inicio al proyecto fue la decisión de elaborar experiencias traumáticas —y colectivas— mediante el teatro. Sin embargo, su vínculo con los procesos de memoria no ha buscado representar de modos literales ni atarse a discursos sobre la dictadura que no estuvieran anclados en experiencias territoriales. *Animando Añicos* no es la excepción:

ALBARENQUE: Siempre hemos estado impregnadas, estuvimos impregnadas en el hecho de que la realidad te toca de una manera violenta y a la vez, sutil. Y a nosotras nos inspiraba, qué sé yo... por eso esas caminatas [por barrio Güemes] eran importantes, esas caminatas que hacíamos con la Mo [Mónica Carbone]... que las hacíamos para distintas cosas, porque el barrio nos llenaba de imágenes, y estas imágenes tratábamos de plasmarlas desde otro lugar, desde el lugar del teatro. Y luego nos parecía que no tenía que ser el realismo, sino una búsqueda diferente a esa (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025).

Animando Añicos desarrolló una discursividad acerca de la dictadura militar que buscó ampliar las operaciones de memoria: del relato centrado exclusivamente en las personas asesinadas por el aparato represivo, a considerar, también, el dolor y el miedo que impregnaba la vida cotidiana. Ambas aristas fueron trabajadas con este espectáculo:

ALBARENQUE: esa violencia política la estábamos viviendo también de una manera brutal en el barrio, había mucha pobreza, había mucha miseria, había mucho dolor de la gente, de los habitantes del lugar, había mucho dolor y miedo (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025).

La relación entre el barrio y la dictadura cívico militar rehuía de representaciones directas o acción dramática realista. Las artistas relataron algunos momentos del espectáculo donde la presencia de las personas desaparecidas aparecía como metáfora fulgurante y demoledora: la primera, en la presencia del agua en fuentes y trapos mojados, ahogando a los *performers*. Otro momento recuperado se configuraba con el recorrido en equilibrio precario de uno de los actores sobre un cilindro, que reescrito en los textos “intenciones” decía:

caminé seis kilómetros sobre cadáveres ... los siente como si estuviera pisándolos. Se saca el sombrero en respeto a los muertos (a la muerte) (...) rompe el hechizo que une esos objetos a recuerdos de horror. ¡Un sombrero! ¡una alianza! ¡un hueso! (...) las dudas de Fa lo atraviesan y los recuerdos no los puede detener... como una ola llegan y siembran el suelo de cadáveres (...) sabés una cosa?... Me acostumbré! (Albarenque y Carbone, 1992).³

a ellas, la escenografía estuvo a cargo de Armando Ruiz, el vestuario por Teatro La Luna, la música en vivo por Gabriela Sciepachercia, la gráfica por Enrique López, las esculturas en escena por Maggie Lucero, las fotografías de escena por Rodrigo Fierro y Ana Buthet.

³ Transcripción del texto “Intenciones de FU”, custodiado en el Archivo Teatro La Luna, cuya autoría atribuimos a las directoras del proceso, sin embargo, creemos que la escritura particular de este texto corresponde a alguno de los actores.

Este tipo de escrituras “intenciones”, correspondientes a los personajes, se realizaban como parte del proceso creativo para encontrar acciones en la dramaturgia de la escena. En ellas, se traman fragmentos a decir en escena, junto a las intenciones con las que pueden ser dichos, las acciones que movilizan esas intenciones y textos, pensamientos de los personajes, imágenes visuales para la actuación, entre otros elementos que configuran la dramaturgia de la acción. Según la entrevista, en este fragmento, los textos de Díaz operan como disparador. Entonces, la dramaturgia comenzó en un deseo y una decisión: elaborar pasados traumáticos a través de experiencias escénicas alejadas del realismo. Más adelante, profundizaremos esto.

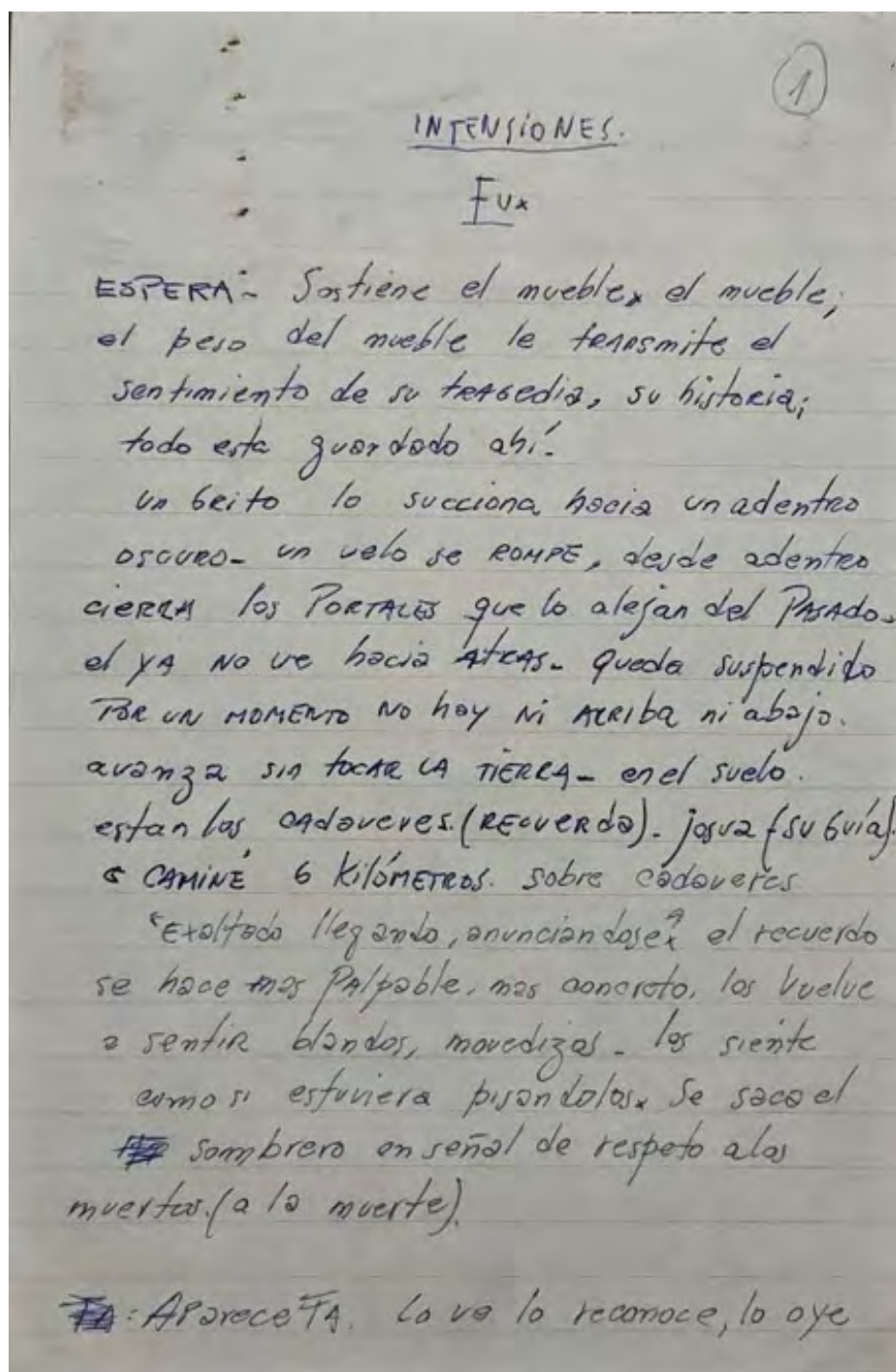


Imagen 3. Documento de proceso de Animando Añicos, extraído del Archivo Teatro La Luna

Es necesario, a esta altura, asumir una postura para el problema de la dramaturgia en términos conceptuales. Si nos remitimos a lo que José Antonio Sánchez (en Bellisco et al., 2010) propone, podemos descentrar el concepto del texto y asumir que la dramaturgia se resuelve “en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica” (2010: 19-20). En particular, en *Animando Añicos*, es posible observar un fuerte carácter performático, tanto en los registros audiovisuales de ensayos como en las modalidades escriturales que se desprenden del proceso. Este tipo de dramaturgia, que puede entenderse como dramaturgia de escena contemporánea (Paz Sena, 2026), nuevas dramaturgias (Pavis, 2016) o crisis del drama (Sarrazac, 2013). Siguiendo a Leticia Paz Sena (2026), es un trabajo que responde a varios artistas involucrados desde diferentes roles y no es exclusivo de un observador externo, por lo que entiende a las dramaturgias de escena como

exploraciones de la escritura teatral que se basan en una serie de puestas en cuestión: interrogan la autoría, la temporalidad y los materiales del trabajo creativo proponiendo una relación específica entre palabra y cuerpo. Además, estas dramaturgias convocan a dislocar las asociaciones cristalizadas en la modernidad que homologan dramaturgia y literatura, asociación de la que se desprende la concepción del texto como el elemento estable, permanente y perdurable del arte teatral (Paz Sena, 2026: 78).

Para *Animando...* las prácticas escénicas construidas en su proceso de creación estarían en sintonía con lo que Pavis propone como la “revolución copernicana de la dramaturgia y la puesta en escena” (2016, p. 88). Paz Sena (2026), en su estudio del teatro contemporáneo en Córdoba, adhiere a lo que Pavis (2016) señala, en tanto identifica una serie de prácticas escénicas que ponen en tensión los postulados de la dramaturgia clásica: procesos colaborativos donde la dramaturgia se configura como una función más, en igualdad con otras dentro de la creación; exploraciones poéticas que sitúan la actuación como productora de materiales; desplazamientos de la fábula como principio estructurador; experiencias que prescinden del texto para privilegiar la imagen y el movimiento corporal; y propuestas que reconocen a las personas espectadoras como co-creadoras, con un énfasis en el devenir del proceso más que en un programa previo y externo a la práctica (Paz Sena, 2026: 76).

De manera sintética podemos decir que la dramaturgia de *Animando Añicos*, que llamamos dramaturgia de acción, se estructura en un proceso de seis etapas, a veces superpuestas, a veces consecutivas, pero que es posible diferenciar a los fines del análisis. La primera etapa corresponde a la decisión de Carbone y Albarenque de trabajar sobre la problemática referida a la elaboración de los traumas vinculados a la dictadura militar en Argentina, especialmente a las personas desaparecidas. La segunda y la tercera etapa consistió en la recuperación de elementos del bagaje de las artistas, que fueron, por un lado, textos de dramaturgia del absurdo de Jorge Díaz y Samuel Beckett, junto a poesías de Paul Éluard; por el otro, objetos y materialidades vinculadas al territorio de barrio Güemes. Las etapas cuatro, cinco y seis tendrían un funcionamiento espiralado, ya que con el avance mínimo de una, las otras etapas se retroalimentan y viceversa. La cuarta etapa distingue el entrenamiento de las personas actoras en lo corporal y objetual bajo una dirección orientada hacia la temática escogida para la obra. La quinta etapa refiere al proceso por el cual la materialidad escénica dictaba la selección precisa de parlamentos a hilar entre los textos del repertorio general del proyecto. En simultáneo, la sexta etapa consiste en la escritura de la dramaturgia de un modo específico, ya que no podría entenderse como el registro de la escena ni como el paso de la escena al texto sino como una retroalimentación en la que la escritura contribuye a la configuración de la performatividad.⁴ Las escrituras díscolas de las que hablamos

⁴ Actualmente, numerosos proyectos escénicos configuran su dramaturgia luego del paso por la escena, es decir, aquello que queda escrito funciona como registro de lo que sucedió en el ensayo. El caso de *Animando Añicos* complejiza esta dinámica.

se componen de las bitácoras personales de los *performers* y de las directoras, de los registros de las acciones a los modos de acotaciones, de las tomas de notas de procesos actorales internos y de la recuperación de los textos que iban siendo incorporados.

Reconstrucción de la dramaturgia de la acción: restos, cuerpos y bitácoras

La fase inicial del proceso se localiza en la deriva por el Barrio Güemes. El territorio funcionaba como una fuente de estímulos biopolíticos (Foucault, 1976): la miseria y las estrategias de supervivencia operaban como una instancia de sensibilidad doliente que precedía a cualquier fijación textual. Esta búsqueda intuitiva dictaba las primeras disposiciones corporales que luego se trasladaban a la sala, donde los ensayos comenzaban con una recolección de materiales físicos: pedazos de vidrio, espejos rotos y objetos olvidados. Estos *añicos* no eran utilería, sino detonantes del movimiento y la sonoridad.

El dolor y el miedo de los habitantes del barrio se traducían en una búsqueda estética que buscaba plasmar esas imágenes territoriales desde la resistencia del cuerpo. Así, el objeto descartado, el fragmento de madera o el metal oxidado, se convertía en el interlocutor que portaba la memoria de esa realidad “violenta y sutil” (Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre



Imagen 4. Secuencia de cuatro fotogramas de un registro audiovisual de un ensayo de *Animando Añicos*, recuperado del Archivo Teatro La Luna. En el último, aparece la figura directoral de Carbone, involucrada en la escena.

de 2025). Al interactuar con estos elementos, los actores no solo manipulaban materiales, sino que establecían un vínculo ético con la precariedad: el cuidado extremo del objeto reflejaba la necesidad de resguardar una humanidad que el entorno amenazaba con borrar. Así, la materialidad del barrio operaba como el primer motor de la dramaturgia de acción, condicionando la relación de los cuerpos con el espacio.

El entrenamiento no era una preparación técnica neutra, sino que estaba ya pulsado por la carga de los objetos recolectados. Esta sensibilidad doliente guiaba la investigación de los “arcos expresivos”, asegurando que la búsqueda de la emoción no naciera de una abstracción, sino del contacto con la materia herida. De este modo, la selección de los fragmentos de Beckett o Díaz se producía solo cuando el cuerpo, tras haber transitado la miseria del objeto y la deriva del territorio, encontraba en esas palabras la única resonancia posible para nombrar el trauma. La escritura de la obra se volvía entonces una retroalimentación constante: el desecho del barrio exigía una acción, la acción liberaba una imagen interna, y esa imagen finalmente era capturada en el texto del repertorio general que mejor podía dar cuenta de la ausencia y lo roto.

La problemática de las personas desaparecidas no aparecía como un tema a representar, sino como una presencia latente que se activaba a través de la relación entre el cuerpo y los elementos. En el laboratorio, el entrenamiento permitía que lo violento y lo sutil se filtrara en las acciones más cotidianas: el acto de lavar la ropa o el uso de los diarios se convertía en un espacio de resistencia frente al horror. De acuerdo a los registros filmicos y las bitácoras, las personas *performers* fueron registrando —en sus textos “intenciones” y “recorridos”— las relaciones entre la materialidad física y el plano simbólico que se activaba para cada personaje: Hombre, Mujer, Fu y Fa. A partir de esos registros, podemos reconocer que la materialidad se volvía política en las interacciones: el diario mojado transformaba la información oficial en palabras deshechas y obligaba al actor a una lectura fragmentaria y a proferir un rezo desesperado que buscaba “piedad y futuro” mientras reptaba sobre el papel degradado (Carbone y Albarenque, s/f). La denuncia se manifestaba cuando el personaje del Hombre pegaba recortes bajo la sentencia “todo desaparece”, inscribiendo en el espacio la lógica de la desaparición forzada (Carbone y Albarenque, s/f). Se hacía cuerpo también en el uso de los “trapitos negros” pegados en las cuencas de los ojos, una ceguera impuesta que obligaba a los intérpretes a proyectar la voz desde la oscuridad (Carbone y Albarenque, s/f). Este objeto marcaba la pregunta central del proyecto: “¿Pero usted SE ANIMA A VER, NO?” interpelando directamente la responsabilidad del mirar en tiempos de terror (Carbone y Albarenque, s/f).

El entrenamiento se llevó a cabo con un proyector que transmitía fragmentos de películas: pasando los fotogramas “como las cuentas de un rosario” sobre los objetos y los cuerpos. Este tratamiento, en el que las personas actoras debían procesar lo siniestro a través del tacto, transformaba el desecho —de muebles rotos o sus fragmentos— en un acto litúrgico de memoria (Carbone y Albarenque, s/f). El agua tiene una presencia constante en las escenas y opera como viaje simbólico para conducir a la confrontación con los restos del pasado, donde la deriva de las acciones se interrumpe por la aparición de “cadáveres... restos informes, piernas”, obligando al intérprete a sacudir al muerto para asumir la realidad que el silencio oficial intentaba borrar (Carbone y Albarenque, s/f).

En este marco, la figura de Dios aparecía como un interlocutor “responsable o que tenía la única respuesta”, pero cuya relación con el Hombre estaba marcada por el temor y un reclamo sordo (Carbone y Albarenque, s/f). El entrenamiento buscaba que el actor lograra “vibrar en otras frecuencias” para salir de la “mancha” de dolor absoluto y recuperar una identidad clara



Imagen 5. Captura de fotogramas del registro audiovisual de una función de *Animando Niños*. La presencia de los cuerpos, los objetos y la luz adquieren una centralidad por fuera de una dramaticidad realista. Video perteneciente al Archivo Teatro La Luna.

capaz de integrarse en un “viaje colectivo grupal” en el que sea posible proyectar la subjetividad individual (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025). Así, la obra resolvía la tensión del trauma mediante una asunción final: mientras Fu ascendía por el agua despojándose de lo que ensucia la escena, Fa lo hacía por la conciencia, descubriendo paisajes antes nunca vistos. Esta unión del alma con el cuerpo tras el largo sueño del horror permitía que, al final, el saludo no fuera solo un cierre teatral, sino un acto de supervivencia donde los personajes lograban “levantarse de la noche” (Carbone y Albarenque, s/f).

En términos técnicos, de acuerdo a las entrevistas a Carbone y Albarenque, el entrenamiento psicofísico se iniciaba desde los pies, transitando los espacios corporales para atravesar distintos arcos expresivos. Estos arcos buscaban orientar a los actores hacia la emoción requerida por la textualidad, permitiendo que las imágenes internas se liberaran en la acción. En este laboratorio, la ética del trabajo se manifestaba en el cuidado extremo del compañero y del objeto. El riesgo de la escena exigía que el otro fuera tan resguardado como uno mismo; del mismo modo, los objetos metálicos y de madera no eran elementos descartables, sino interlocutores sensibles que requerían cuidado.

Esta rigurosidad en los ensayos se debía a la necesidad de evitar imágenes “sucias”, entendidas como aquellas donde el actor representa una emoción de manera superficial (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025). Para las directoras, esta problemática radicaba en la falta de profundidad *orgánica* de los actores, identificando cuando los movimientos se ejecutaban

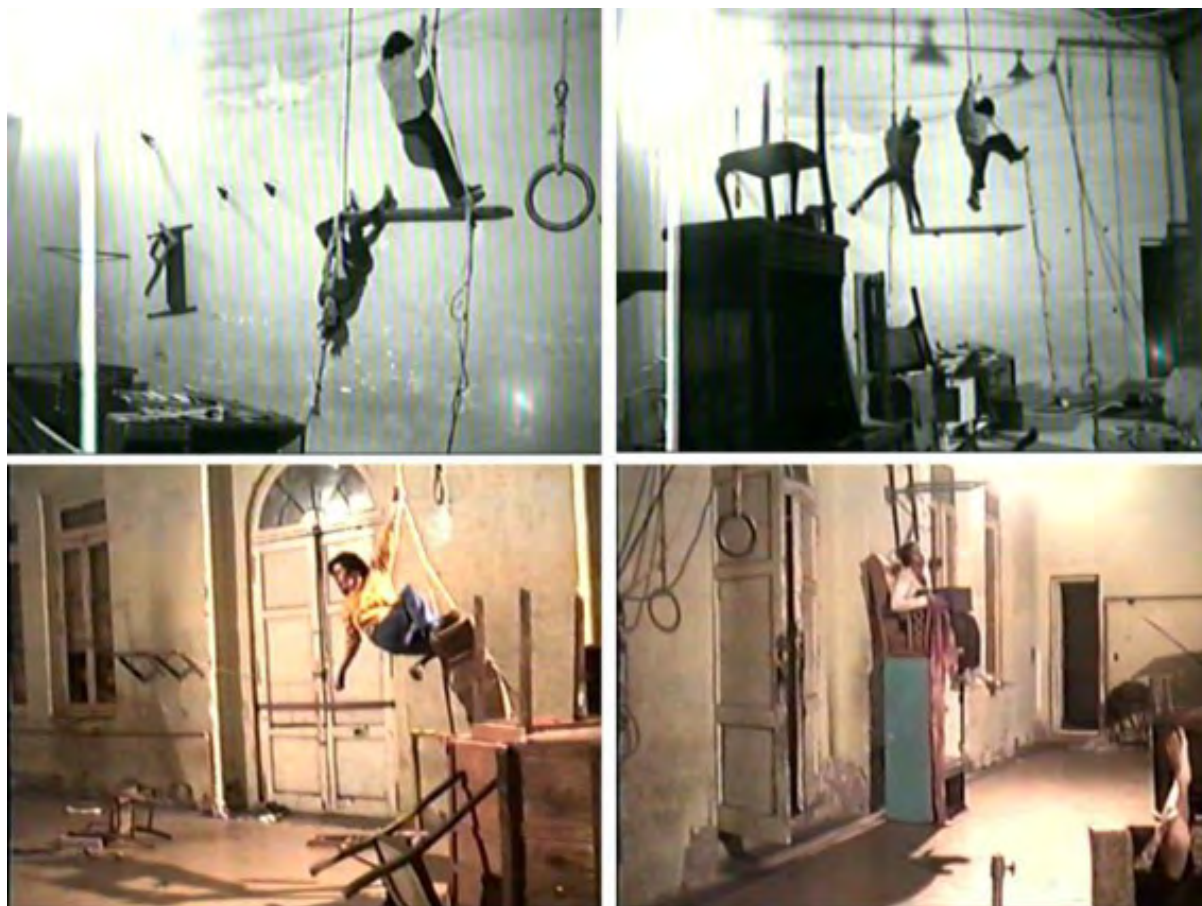


Imagen 6. Secuencia de cuatro fotogramas de registros audiovisuales de ensayos de *Animando Añicos*, recuperado del Archivo Teatro La Luna.

en bloque o quedando en la superficie de la piel, en gestos mecánicos que no lograban descender por la columna vertebral ni habitar la musculatura profunda. La consecuencia de este bloqueo era una desconexión expresiva donde solo se percibían “bocas y ojos gritando”, conduciendo a un gesto facial superficial y no una acción total (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025).

Por lo tanto, el entrenamiento buscaba que cada impulso recorriera el cuerpo hasta su última fibra, asegurando que la intención fuera clara y el volumen emocional naciera de una “conciencia del proceso” y no de un “juicio” o una “personalidad impostada” (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025). Para los actores, este compromiso con el cuerpo se traducía en una experiencia límite, un *vía crucis* de entrega absoluta y una posterior *resurrección* en la escena. La obra, lejos de ser solo un texto dramático previo, habilitaba la capacidad de los personajes para “animar lo roto” a través de “un profundo trabajo con la vida”, logrando que la palabra fuera un gran silencio y que el compromiso fuera la única verdad escénica (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025). La textualidad no precedía a la acción, sino que emergía de ella como una síntesis de estados profundos. El grito, no solo era un efecto sonoro, sino que lograba concentrar dolores hondos y lejanos; una síntesis donde el actor, en dos gritos, portaba el sufrimiento, trayendo hacia el presente un dolor que “viene de muy lejos”. El entrenamiento actoral que permitía este abordaje derivaba de un trabajo vinculado a los “chacras” o centros de energía:

ALBARENQUE: [el movimiento de los centros energéticos] quiere decir que para el adentro del actor, luego veríamos que es lo que el actor proyecta en ese momento y nos quedaremos con esa propuesta que nace de esa movilidad... porque no es moverse, es movilizarse, lo cual implica todo. Por eso decimos psicofísico, porque la cuestión de que parezca que están haciendo sus historias personales, en realidad lo que están haciendo en los entrenamientos son sus historias teatrales, acompañado por supuesto de sus vivencias y extra cotidianas y cotidianas. Y al hacer eso también les brinda más posibilidades de buscar partes y quedarte con partes de ese personaje que se va formando y te vas quedando con otra parte y vas tomando y se conforma un personaje que es el que buscábamos, que buscábamos todos. Primero lo buscábamos nosotras desde el planteo de qué es lo que íbamos a hacer y luego lo encontraban los chicos, los actores.

Este proceso permite que los actores trabajen más allá de la propia subjetividad, para poder recuperar elementos singulares de sus trayectorias vitales para ponerlos al servicio de la configuración de un otro. Como señalan las directoras, el entrenamiento supone una instancia donde el intérprete atraviesa sus “vivencias extra cotidianas y cotidianas” ya no para narrarlas, sino para extraer de ellas fragmentos que permitan conformar un personaje que es, en definitiva, una construcción colectiva y técnica (Carbone y Albarenque, comunicación personal, 4 de diciembre de 2025). Así, el personaje en *Animando Añicos* atraviesa lo que Ryngaert (2013) define como un adelgazamiento, donde la silueta del enunciador se difumina y su identidad deja de responder a un soporte psicológico central y coherente. El *performer* no busca representar un “yo” estable, sino que habita la distancia entre su propia voz y el discurso que pronuncia, convirtiéndose en el soporte de una “presencia de un ausente” o una “ausencia vuelta presente” (2013: 169).

Gracias al registro de cada ensayo que llevaron a cabo las directoras, y el trabajo de archivo para su recuperación y digitalización, es que podemos comprender la magnitud de este proceso. El ensayo se presenta como una experiencia sensorial inmersiva y un desafío físico constante. Los actores se encuentran en un estado de “movilización” permanente que se traduce en acciones crudas y riesgosas. El espacio de trabajo está saturado de materiales que dictan el movimiento, configurando una escenografía que es, al mismo tiempo, obstáculo y herramienta.

Se observa a los actores cargando muebles pesados, arreglando un ropero o interactuando con una cabina. Se puede ver a un actor subiendo desde un piano hacia lo alto de un ropero, mientras otro se ubica en un esqueleto de colchón situado dos o tres niveles más arriba. La disposición de objetos, alturas y desniveles obliga a los cuerpos a la fuerza y el equilibrio permanente. El ambiente se termina de configurar con una arquitectura sonora que sale directo del movimiento y de los objetos. El piano, los golpes secos en la madera, el ruido de las telas mojadas estrujándose o el choque del metal, se mezclan con las voces que van desde el murmullo hasta el grito. Todo esto se conjuga en el eco de un galpón inmenso, donde la acústica amplifica cada impacto y cada respiración. De este modo, la obra propone una configuración performática donde el lenguaje se desplaza hacia las fallas de la representación, inscribiendo la memoria en una presencia escénica que busca *animar* lo roto.

Hasta aquí, para el análisis de la dramaturgia de la acción nos hemos detenido en los disparadores temáticos —la violencia política y social de la dictadura y sus pervivencias en barrio Güemes—, dramáticos —los escritos del teatro absurdo de Beckett y Díaz, las poesías de Eluár—, y el abordaje actoral —una performatividad basada en un entrenamiento corporal intenso bajo el signo del compromiso físico y psicofísico—. No obstante, los procedimientos dramáticos y directoriales de montaje son claves para la dramaturgia de la acción, ya que fueron capturados durante el proceso en bitácoras y registros de distinto formato. Aunque Carbone y Albarenque, junto al grupo, ya venían elaborando una metodología de creación apalancada en textualidades previas como disparadores del entrenamiento actoral en pos de construir una dramaturgia de escena de alta



Imagen 7. Secuencia de cuatro fotogramas de registros audiovisuales de ensayos de *Animando Añicos*, recuperado del Archivo Teatro La Luna.

performatividad, en este proceso decidieron producir un gran volumen de materiales de proceso. Su objetivo era, con posterioridad al ensayo, trabajar en la observación (visionado o lectura) para pensar y diseñar las estrategias de montaje de los materiales, fragmentos y secuencias. Es por esto que contamos con ensayos filmados, bitácoras, esquemas, bocetos, escritos de intenciones y recorridos, más allá de la transcripción de parlamentos.

MARIN: Ustedes mencionaban que se iban quedando con fragmentos, ¿es ese el momento en el que aparece el trabajo de registro?

ALBARENQUE: Sí, no sé cuándo aparece el registro, pero fue muy necesario.

CARBONE: Siempre hicimos un registro, por ejemplo, en *Desespera* no disponíamos de un formato eficiente de registro, pero en *Añicos* ya teníamos la cámara, podíamos hacer el seguimiento y después con ese material que resultaba, elaborábamos una secuencia de acción a partir de lo que los actores habían generado. Ahí es cuando les poníamos palabras en la boca, que las íbamos eligiendo de acuerdo a las energías que habían movido en el entrenamiento y en las improvisaciones. (...) Para lograr esta limpieza de *Añicos* transitamos por muchísimos textos.

El proceso adquiría una dinámica pendular entre el ensayo y el escritorio. El análisis de los VHS y las bitácoras revela un método de recursividad: se filmaba cada encuentro para producir un insumo técnico que permitía la acumulación y el ajuste en la sesión siguiente. En esta etapa, los actores operaban como cronistas de su propia corporalidad. No interpretaban personajes, sino que re-accionaban al objeto y registraban en sus bitácoras los desplazamientos, los porqués y paraqués de sus acciones. Estas escrituras —partituras de intención— documentan cómo cada intérprete (Fa, Fu, el Hombre, la Mujer) particularizaba su presencia dentro del contexto general. Registros como “cambiar la tabla, mujer, agua del lavado de ropa sobre la cocina” sustituían

al guion convencional, funcionando como descripciones técnicas de la acción física. Estos cuadernos documentan *la danza de los añicos*, un estado de ánimo que no era mental, sino una predisposición física a transitar la escena desde el quejido de un piano o la aridez de un espacio sofocante.

Mónica y Graciela actuaban como montajistas en tiempo real, utilizando los VHS para identificar momentos potencialmente poéticos. No escribían diálogos; organizaban secuencias y las palabras

Recorrido del Hombre ①

Inicio: el Recorrido a Dios. Las palabras surgen de leer al revés los títulos de los diarios. Preguntas por qué, le pido present, futuro. Hay dos quiebres de dolor desesperado, el último es un desgarro que desmorona (de Mujer)

Reptando solo hasta encontrar los diarios, momentos que son palabras deshechas. Píque al reco

Preguntas de la Mujer

La respuesta sale con el arqueo del cuerpo. En la mano está la información, escrita en un diario que con ese movimiento va a quedar pegado en la cabina (exhibida)

Vuelta a la cabina

La Mujer dice algo que mejor prendes la tele, para no escucharlo, pero que no lo escuchan. Baja el volumen. Consiente a explicarle lo que sabe. Le tiran el trapo en la cara y mientras estruja la amenaza hasta caer al suelo.

Vuelve a los diarios, a releer la información deshecha y allí está todo escrito nuevamente. Por último, pega otro recorte en la cabina que dice Todo y desaparece. Se dirige a la cocina, intenta asustarlo (jugando) a la Mujer y cuando no es juego. Grita cerrándose desamparado, desolado y por esto desesperado.

Cae exhausto. gatas en la oscuridad respirando pesadamente. Cuando está cerca el pie se va alargando hasta quedar arrodillado y así abre la tela.

Ya están las imágenes (Que no siempre va tal como salen) La mayoría de las veces, están o no, ve a las mujeres rezando, al bate y a arboles muertos.

La película va pasando por las manos como las cuentas de un rosario.

"A qué hora fue exactamente?" es una reclamo a Dios,

Imagen 8. Documento de proceso de *Animando Añicos*, extraído del Archivo Teatro La Luna.

terminaron siendo un residuo de la acción. La integración de objetos recolectados en el barrio —estructuras metálicas, elásticos de colchón— consolidaban la dramaturgia. Estos útiles eran necesarios para que el texto se pusiera en movimiento. Decimos que es una dramaturgia de la acción porque el fundamento de su elaboración no reside en la palabra, sino en el entramado del texto con acciones físicas, objetos, intencionalidades y coreografías, y porque su proceso de escritura está configurado por este entramado, lejos de ser un registro posterior de los acontecimientos escénicos.

Fa y Fu. El viaje de búsqueda personal
 Fa trabaja de ajustarlo desde lo que está en el paso.
^{causando lo que soy, fuera de mi en otras}
 Fa: x después: Hace algo por mí,
antes de irte...
 Fu. Lo oyes, a los otros. todavía
 no puedo irme! ME OIS. (me entiendo)
 Fa: que le parece bien que panta - No
 puedes irte? ^{supuesto} pero por que si estas
 listo,
 Fu. que esta atado a recuerdos a personas cosas.
NO puedo irme sin mis cosas,
que no se adaptara siendo
mas leve, sin suprimientos, sin ~~trabaja~~
sin costumbres anteriores. Quiere partir
a una nueva vida a nuevos espacios sin
aligerar la carga sin dejar lo que lo
define.
 Fa. Que ya lo sabe - ~~que~~ trata de
 guiarlo con la pregunta a que
~~comprende~~ ^{Reflexione} y para que te sirva
 Fu. Para nada. Lo sé pero me
 detengo
 Fa: y no puedes irte sin ellas.
 Fu: NO x ACABAR x aceptarlas. ^(dicho a bien)
o por alejarme completamente de ellas. ^(con lo que tengo)
alejarme de ellas lo que me afecta. ^{así.}

Imagen 9. Documento de proceso de *Animando Añicos*, extraído del Archivo Teatro La Luna. Bitácora de Mónica Carbone.

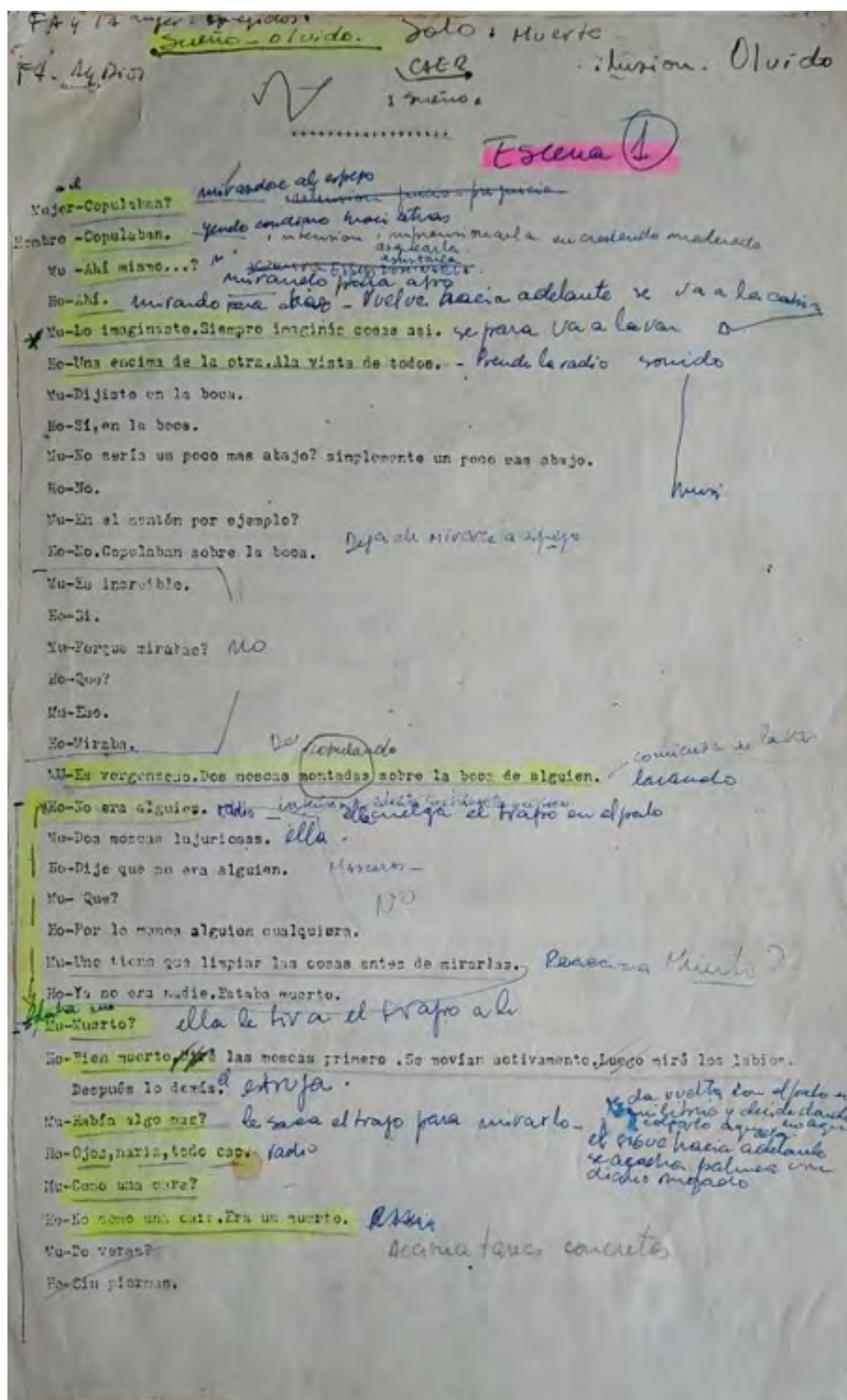


Imagen 10. Documento de proceso de *Animando Añicos*, extraído del Archivo Teatro La Luna. Es posible que este documento configure la versión del texto escrita más acabada a la que se pueda acceder, que aún se encuentra en análisis.

Palabras finales: *animar añicos del alma*

Al preguntar a Albarenque y Carbone por el sentido del título, ellas plantean que en su poética el tema del ánimo es central porque se trata de “animar añicos del alma”, en una consonancia directa con lo que venimos proponiendo sobre las estrategias de la alegría en esta generación de hacedores (Marín, 2024a: 174). Por “estrategias de la alegría” (Jacoby, 2018; Lucerna, 2012) entendemos a las prácticas del retorno democrático tendientes a la recuperación del estado de ánimo social. Mayoritariamente consisten en la liberación de los “cuerpos aterrorizados de la ciudadanía” por el terrorismo de Estado —que ordenaba mediante la dispersión del miedo “dentro y fuera de los centros clandestinos de detención” (Jacoby, 2018: 410)—. En palabras de las artistas:

ALBARENQUE: El ánimo tiene que ver con la alegría y con la posibilidad de predisponerte a...
CARBONE: entrar en el ánimo.

ALBARENQUE: Entrar en el ánimo, sí. Entrar en el ánimo es una forma de trabajar... cuando hablamos de espacio interior es como un predisponerte. ‘Predisponerte a’ pero no es mental. (...) Hay que... animarse, darse ánimo para poder seguir, con lo que sigue animando añicos. Claro, porque ¿hablamos del ánimo ya? ¿no? (*lee un fragmento de bitácora:*) ‘Algo se hizo pedazos ya. No se quebró, se hizo pelotas. Era necesario para que cambiara de forma’. (...) Animando los añicos el alma. Animando, y uno va animando despacio. Te vas animando despacio, no es que los personajes se curan, solo se animan. Y algunas cosas sanarán y otras no sanarán (Comunicación personal, 4 de diciembre de 2025).

Para las directoras, el ánimo adquiere acepciones polisémicas: por un lado, la disposición o actitud, es decir, el estado de ánimo; por otro, el coraje o el valor para hacer algo, animarse a atravesar esta obra como artistas o espectadores; y también la definición de ánimo como espíritu o alma. En esta encrucijada, “animar añicos” adquiere una dimensión ética y política profunda. La acción de dar alma, *ánima*, a los restos materiales y fragmentarios funciona como una metáfora de la reconstrucción de la memoria en la posdictadura. Las imágenes que atraviesan la obra remiten a la figura de las personas desaparecidas, transformando la escena performática en un espacio donde se intenta dar aliento a lo roto, inscribiendo el dolor de la historia en una presencia vital que resiste el desvanecimiento.

Referencias bibliográficas

- ALBARENQUE, Graciela y Mónica CARBONE, 1992, *Intenciones de FU* [Transcripción de manuscrito], Archivo Teatro La Luna, Córdoba, Argentina.
- ALEGRET, Mauro, 2017, *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés* [Tesis doctoral inédita], Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados.
- BELLISCO, Manuel, María José CIFUENTES y Amparo Écija (eds.), 2010, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación / Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation*, Murcia, Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- BRUNERO, Sofía y Leticia PAZ SENA, 2025, “Archivo Teatro La Luna: la extensión universitaria entre las artes escénicas y la archivística”, *Revista E+E: Estudios de Extensión en Humanidades* 12 (20), 39-55.
- CARBONE, Mónica y Graciela ALBARENQUE, s. f., *Bitácora de proceso de Animando Añicos* [Transcripción de manuscrito], Archivo Teatro La Luna, Córdoba, Argentina.

- DUBATTI, Jorge, 2012, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos.
- , 2014, “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino”, *Cena* 15, 1-19. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/49709>.
- , 2016, “Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa”, *El matadero* 10, 51-67.
- ECHAVARRÍA, Corina y Ailen Suyai PEREYRA, 2019, “Barrio Güemes y relatos oficiales sobre la (re)estructuración de su territorio”, en Mariana Giordano et alii, *Memorias y patrimonios: relatos oficiales y disputas subalternas*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, pp. 99-123.
- FOUCAULT, Michel, 1976, *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- JACOBY, Roberto, 2018, *El deseo nace del derrumbe: Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos* (A. Longoni, ed), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- LUCENA, Daniela, 2012, “Estrategia de la alegría. Bailar hasta perder la forma humana”, en Blanco Lledó et alii (ed.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 111-115.
- MARIN, Fwala-lo, 2024a, “Archivos personales en el retorno democrático: políticas de archivo de hacedores teatrales de Córdoba, entre el miedo y la alegría”, *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol. 11, no. 22, 165-186. Disponible en: <https://revistas.ides.org.ar/clepsidra/es/article/view/591>.
- , 2024b, “Brechas de igualdad en el teatro independiente argentino: la potencia del rol de la dirección”, *A Contracorriente: Una Revista De Estudios Latinoamericanos*, vol. 21, no. 3, 186-204. Disponible en: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2262>.
- , 2024c, *Pensar la dirección teatral. Concepciones y procedimientos en prácticas contemporáneas*, Artez Blai.
- MARTÍN, Daniela, 2018, *Teatros de la experiencia: Variaciones escénicas cordobesas* [Tesis doctoral], Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15250>.
- PAVIS, Patrice, 2016, *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México, Paso de Gato.
- PAZ SENA, Leticia, 2026, *Configuraciones poéticas y políticas en reescrituras de dramaturgias de escena contemporáneas en Córdoba* [Tesis doctoral], Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- PEREYRA, Ailen Suyai, 2021, *La (re)producción del capital y el impacto en el suelo urbano: El caso Barrio Güemes, Córdoba (Argentina)*. Direito da Faculdade de Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, vol. 13.
- PROAÑO GOMEZ, Lola, 2013, *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*, Buenos Aires, Biblos.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, 2013, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México, Paso de Gato.
- YURQUINA, Paulette Alicia y Rosario VILLARREAL, 2025, *Lo que La Luna guarda. Cruces entre archivología y artes escénicas para la organización afectiva de la memoria situada*, XXVIII Jornadas de Investigación en Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes.