

## IMÁGENES ACTORALES EN ENSAYOS DE TEATRO: CRUCES POSIBLES ENTRE «ANACRONISMO» Y ACTUACIÓN ESCÉNICA

*Actoral Images in Theatre Rehearsals: Possible Intersections between  
'Anachronism' and Stage Performance*

Victoria Vaccalluzzo<sup>1\*</sup> 

### RESUMEN

El siguiente trabajo<sup>2</sup> propone revisar la práctica escénica de la representación teatral en ensayos a la luz de las contribuciones de Didi-Huberman sobre los conceptos de «anacronismo» e «imagen-malicia». En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2011), el autor propone una crítica a la concepción clásica de la historia en términos teleológicos. Ubica el anacronismo como clave de lectura para las complejas y caóticas temporalidades que están presentes en las imágenes. En este artículo se retoman esas premisas para analizar la dimensión anacrónica de la práctica actoral en ensayos teatrales, en tanto generación performativa en acto. Adicionalmente, se recuperan algunas reflexiones de Victoria Pérez Royo (2016) cuando, desde Didi-Huberman, estudia la imagen dialéctica benjaminiana para pensar esta noción en relación con prácticas escénicas. Los aportes de Pérez Royo respecto de la imagen conducen hacia la siguiente pregunta: ¿De qué forma investigar la pervivencia de las imágenes en la práctica creativa de la actuación? La idea de acercar este concepto de imagen a las artes escénicas, como propone la autora, nos resulta útil para interpelar desde allí el estudio de la corporalidad, materialidad de la praxis actoral.

**Palabras clave:** Teatro contemporáneo, actuación, ensayo teatral, imagen, anacronismo.

### ABSTRACT

The following paper proposes a revision of the scenic practice of theatrical representation during rehearsals in light of Didi-Huberman's contributions regarding the concepts of «anachronism» and «image-malice». In *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (2011), the author offers a critique of the classical conception of history in teleological terms. He positions anachronism as a key lens for reading the complex and chaotic temporalities present within images. This article builds upon these premises to analyze the anachronistic dimension of acting practice in theatrical rehearsals, understood as a performative generation in action. Additionally, it draws on reflections by Victoria Pérez Royo (2016), who—drawing from Didi-Huberman—studies the Benjaminian “dialectical image” to consider this notion in relation to scenic practices. Pérez Royo's contributions regarding the image drive us toward the following question: In what way can we

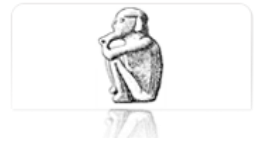
---

<sup>1\*</sup> Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Profesora y Licenciada en Teatro. Investigadora en el Centro de Producción e Investigación en Artes - Facultad de Artes - (CePIA-FA-UNC). Becaria doctoral SECyT - UNC (Secretaría de Ciencia y Técnica - Universidad Nacional de Córdoba). Correo electrónico: [vicky.vaccalluzzo@gmail.com](mailto:vicky.vaccalluzzo@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6780-5514>.

<sup>2</sup> Este artículo presenta avances de la investigación doctoral *Actuación en ensayos. Procedimientos de repetición durante procesos creativos escénicos*, que estudia prácticas creativas de actuación en teatro contemporáneo en Córdoba, Argentina.

DOI: <https://doi.org/10.15517/h0ng1z08>

Recepción: 06/10/2024 Aceptación: 03/11/2025



investigate the survival (*Nachleben*) of images within the creative practice of acting? The idea of bringing this concept of the image closer to the performing arts, as the author proposes, proves useful for interrogating the study of corporality—the materiality of acting praxis—from that perspective.

**Keywords:** Contemporary theater, Acting, Theatrical rehearsal, Image, Anachronism.

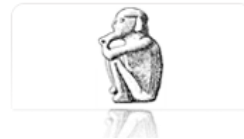
## 1. Imágenes actorales

El propósito de este artículo se desprende de una investigación más amplia que tiene por objetivo analizar las prácticas actorales durante ensayos de teatro. A su vez, se busca identificar las operaciones realizadas por actores y actrices de Córdoba durante sus procesos creativos, que luego se conviertan en herramientas de estudio para pensar otros territorios escénicos. En este trabajo se centra en la noción de «imagen», la cual se aplica como categoría de exploración para entender cómo se manifiestan las figuraciones de la escenificación durante estos encuentros. A modo de acercamiento a un desarrollo creativo específico, se realiza el análisis empírico de los resultados preliminares obtenidos de la visualización de las preparaciones ensayísticas de *Pueblo sin mundo*<sup>3</sup> (2024), dirigida por Elisa Gagliano, puesto que forma parte del teatro independiente en Córdoba. Algunas de las propuestas escénicas autónomas, como es el caso de esta obra, oscilan en su experimentación actoral entre elementos de una teatralidad performativa y de representación, de manera que crean potentes imágenes actorales que despliegan en su práctica creativa. *Pueblo sin mundo* es un elenco numeroso de actores y actrices que trabajan un modo de actuación singular que se configura a partir de variadas imágenes actorales. En los apartados finales de esta investigación, se describe un ensayo de *Pueblo sin mundo*, con atención a las formas en que se trabajan la interpretación y la generación de imágenes actorales.

Antes de avanzar, sin embargo, cabe explicitar la metodología para la obtención de datos de estas prácticas actorales. Desde la observación participante, se intenta acceder a los procedimientos creativos mediante la experiencia directa, tal como plantea Guber (2011): «el único medio para acceder a esos significados que los sujetos negocian e intercambian es la vivencia, la posibilidad de experimentar en carne propia esos sentidos» (p. 55). La presencia —y contemplación— en los ensayos posibilita registrar operaciones actorales en acto, a través de bitácoras y registros audiovisuales. Se identifican tres operaciones de escenificación claves: prueba, pérdida y recuperación de las imágenes actorales. Esto estructura la observación y orienta el análisis del trabajo actoral.

---

<sup>3</sup> El elenco actoral está conformado por Rodolfo Ossés, Natalia Buyatti, Nicolás Giovanna, Nadia Budini, Jorge Almuzara, María Grazia Gianola, Marcos García, Victoria Pinardel y Florencia Coll.



Para definir las variaciones y modulaciones de la praxis actoral en la creación de obras teatrales independientes, en esta oportunidad se consideran las contribuciones respecto del término de «imagen» de Didi-Huberman. Este no es una investigación específica sobre el autor, sino que se retoman y trabajan sus conceptos como herramientas para nuestro campo disciplinar de las prácticas actorales. George Didi-Huberman estudia el anacronismo de las imágenes desde una mirada historiográfica no tradicional. Por ello, se entiende que la articulación teórica entre la práctica escénica y este enfoque historiográfico podría ser un aporte para las metodologías de actuación empleadas en el trabajo escénico en Córdoba.

En los ensayos de teatro se arriesgan propuestas escénicas variadas e impredecibles desde la práctica de la representación teatral, muchas constituidas con implementos de la improvisación orientados por una referencia poético-estética. En este tratamiento creativo aparecen de forma arbitraria hallazgos actorales, que resulta necesario identificar para luego reanudarlos en otro momento, en el próximo ensayo o en la siguiente pasada de la obra. Ahora bien, el hacer actoral se construye desde un devenir escénico constante situado en el cuerpo; así es que dicha práctica está vinculada a una experiencia física del tiempo presente. Esto es, la recuperación de esas corporizaciones<sup>4</sup> que resultan efectivas son tratadas siempre en acto, es decir, para actuar hay que poner el cuerpo en escena y realizar cada vez las acciones de la obra.

Esa tensión habita en el trabajo actoral durante los ensayos: aquello que se repite como acción seleccionada de una práctica previa es siempre diferente. Entonces, la escenificación se construye en esa tarea de repetir lo irrecorrible; aquello que al mismo tiempo no se restaura, se evoca en cada repetición como una acción diferida. A la luz de esto, esta misma dialéctica se advierte en la mirada historiográfica de Didi-Huberman, cuya forma de comprender la temporalidad resulta relevante para imaginar esa unión entre lo repetido y lo que es actual en la práctica actoral.

Es en esta discusión que se propone abordar las imágenes actorales, para lo cual se considera la dimensión espacio-tiempo de la visualidad escénica. Por un lado, la rítmica y sonoridad de los movimientos diagraman las imágenes que actores y actrices producen en el espacio escénico con sus cuerpos, según la calidad de las acciones y las distintas velocidades que producen, así como los detenimientos y las pausas para sostener ciertas figuras y voces en el tiempo escénico. Por otro lado, el espacio que ocupa su cuerpo,

---

<sup>4</sup> Fischer Lichte, en *Estética de lo performativo* (2011), al respecto de la corporeización señalan que: «corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él» (Fischer-Lichte, 2011, p. 172). Esta perspectiva nos permite pensar que las operaciones de la actuación en los ensayos intervienen sobre —y son ejecutadas con— la materialidad del cuerpo. En ese sentido, la actuación trae a presencia aquello que sólo puede existir en función de sus procedimientos de corporeización.



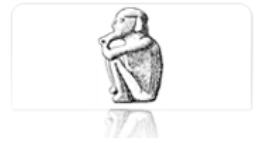
la ubicación en tanto profundidad en la escena y nivel de altura de las posiciones corporales es lo que afecta y compone la realización espacial de esa imagen.

Se percibe una diferencia importante a meditar a la hora de articular enfoques de la historiografía con las artes escénicas; se trata de una diferencia de tenor conceptual, teórico y metodológico. El análisis que establece Didi-Huberman se refiere a imágenes como cuadros de artistas visuales, esculturas o edificaciones. En este caso, se utiliza para reconocer en la actuación teatral la creación de imágenes en acto. Dichas imágenes actorales no son fijas, son más bien móviles: están configuradas como disposiciones físicas y desplazamientos. Son figuras y actividades corporales, que, en su práctica, evocan diferentes temporalidades.

Se rescata aquí la referencia a Pérez Royo (2016), que en el artículo titulado *Imagen dialéctica y cuerpo en escena. Hacia una nueva comprensión de la fidelidad al pasado*, se pregunta sobre el uso de la noción «imagen» para la investigación en artes escénicas y la idea de recobrar imágenes del pasado. La autora plantea que esa articulación conceptual, junto con la práctica artística, posibilita alejarse de debates sobre reactualización para entender otras asociaciones entre cuerpo e imagen:

más allá de las discusiones en torno a conceptos tales como reactualización, reconstrucción, reposición, repertorio o representación. Por otro lado, la posición central que ocupa el cuerpo en este encuentro de poéticas indica un posible camino de vuelta en el que las artes escénicas ofrecen modos alternativos a la cultura visual de plantear sus reflexiones en torno a una praxis de la imagen, especialmente en función del carácter vivo y cambiante del cuerpo como soporte de las imágenes. (p. 117)

Interesa especialmente este señalamiento del cuerpo como soporte de imágenes. En este caso, que trata la actuación previa a la puesta en público, esta perspectiva orienta el análisis hacia el reconocimiento de las figuras o figuraciones que ofrece un cuerpo durante una interpretación. Al interrogar las prácticas actorales desde la noción de imagen, las operaciones de los/as/es *performers* —con/en esa materialidad en devenir— se presentan en tanto documento analizable, a pesar de su fugacidad. Se puede pensar que en la práctica creativa se producen imágenes actorales como formas singulares de presentar el cuerpo en la escena teatral. Estas imágenes actorales —sonoras, corpóreas y móviles— se reactualizan de forma anacrónica cada vez y configuran el desarrollo creativo de una obra. Cuando se dice que las imágenes actorales tienen una condición anacrónica es porque reúnen en sí múltiples experiencias de ensayos anteriores que se acumulan en esa práctica actoral. Las temporalidades de distintas exploraciones pasadas están funcionando en la práctica actual de las imágenes. En ese sentido, al concertar imagen, cuerpo y escena se asume que se trata de imágenes móviles, performativas, rítmicas y dinámicas.



Asimismo, se estima que en la investigación de ensayos teatrales la captura de fotografías y videos de procesos creativos son documentos que permiten plasmar —aunque de forma parcial— esas imágenes actorales. Se entiende que la escenificación es un suceso, una imagen corporizada, mientras que la fotografía es una imagen registrada, tan solo un recorte detenido de la experiencia: aquellas (con)figuraciones corporales performativas durante el trabajo creativo. La imagen actoral es acontecimental y la fotografía no es suficiente para reponer ese suceso escénico. Aun así, el registro fotográfico y visual sí funciona como fuente documental de esas prácticas efímeras.

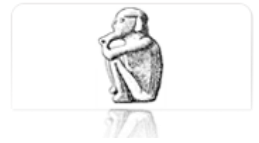
Ahora bien, Pérez Royo (2016) está pensando en obras coreográficas clásicas que se retoman en la actualidad para reactivar una *praxis de la imagen*, y estudia ese pasaje que se produce en la interpretación de una obra antecedente, es decir, las transformaciones en el tratamiento escénico de la «imagen» en diferentes «cuerpos soporte»:

entre la imagen que fabricó un cuerpo en un momento y las transformaciones necesarias o inevitables que ocurren en la adaptación a un nuevo cuerpo. Este desajuste fabrica un tipo particular de crisis que revela en cada caso una verdad distinta que habla de cómo miramos a la imagen, cómo se produce, cómo se recupera, etc. (p. 118)

A partir de estos aportes, cabe preguntarse respecto de qué adaptaciones, pasajes y modificaciones se producen cuando no se trata de dos cuerpos en distintos tiempos y lugares, sino de un mismo cuerpo dentro de una creación escénica. El restablecimiento de la imagen generada por un mismo cuerpo en otro momento también implica una adaptación, una vuelta a poner en práctica acciones del pasado reciente.

Pérez Royo (2016) continúa su análisis sobre imagen y escena, con la siguiente valoración: «La memoria no se entiende como acumulación y posesión de lo recordado, sino sobre todo como un acercamiento dialéctico a ese pasado en relación con el presente que las trae de nuevo a la vida» (p. 119). No se trataría, entonces, de una copia o reproducción que represente, sino de poner en acto nuevamente. Esto es así porque el cuerpo como soporte de la imagen se comporta de una manera dinámica y está en constante devenir, operando una ruptura con la idea de representación.

Óscar Cornago y Beatriz Catani hacen contribuciones esclarecedoras desde la teoría teatral alrededor de una interpretación escénica que se distancia de las estéticas representativas para asentarse en el cuerpo. Catani (2007) propone pensar el tratamiento de las dimensiones de lo real en escena de tal manera que «abra áreas de sensación distintas de la simple representación» (p. 204). Por su parte, Cornago (2007) analiza el teatro argentino y reconoce en sus prácticas la búsqueda de una *acción creadora*. Ambos coinciden en señalar la tensión entre lo representacional y lo creativo en las artes escénicas.



Este teatro que se produce desde la acentuación del cuerpo de actuación remarca y señala la condición frágil y evanescente de la escena teatral. Rubén Szuchmacher (2015) la identifica como aquello *incapturable*:

Ese puro presente constituye a la puesta en escena en un objeto muy difícil de configurar y de analizar. Lo específico de esta dificultad se asienta en la imposibilidad de capturar ese objeto que es en la medida que acontece y una vez transcurrido ya no es exactamente el objeto, sino un resto de aquello que fue. (p. 23).

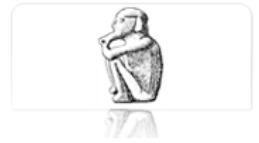
En otras palabras, quedan restos y rastros de la escena, pero el acontecimiento teatral es accesible únicamente en acto, en presencia. No obstante, en este trabajo se reafirma que las fotos y videos de ensayos logran registrar —de forma siempre incompleta y parcial— las prácticas corporales.

Para recapitular lo que se ha revisado hasta aquí se debe reconocer que la práctica actoral del teatro es un arte que está anudado al cuerpo, transcurre y se crea en y con el cuerpo. Dicho de otro modo, funciona desde un soporte temporal-espacial específico: el cuerpo en el aquí y ahora de la escena teatral. Este punto es de singular importancia para este estudio: el tiempo en el teatro tiene un pulso y es corporal. Evidencia su carácter móvil y dinámico; las acciones —performativas— se realizan en acto, acontecen.

Ahora bien, en el acontecer del teatro hay diversidad de tiempos que operan en tensión entre lo ensayado y lo que se actúa, entre lo que acaba de suceder y lo que aún no ocurre; en esas tensiones se configura el acontecimiento escénico. En consecuencia, en las imágenes actorales se superponen temporalidades: las de experiencias simultáneas y las de la acción ejecutada —pasada y presente—. En las acciones presentes funcionan temporalidades pasadas que se evocan desde la reiteración de estructuras escénicas antes diagramadas, lo que sobrevive como referencias de corporalidades ya ensayadas.

Las imágenes ocupan un lugar importante en la estética del teatro contemporáneo. Para ejemplificar, se transcribe la definición de Patrice Pavis (2016) al referirse a este teatro:

Lo contemporáneo está atrapado entre pasado y futuro: se lo puede ver como aquello que acaba de superar el pasado, y se constituye entonces como un presente palpitante. (...) El teatro contemporáneo hace referencia a una forma, una estética, una práctica procedente de alguna ruptura, de un giro o período, de una experiencia que todavía no ha sido superada o cuestionada. (p. 61)



El teatro contemporáneo se diferencia de otros tipos de teatro al estar marcado por una condición temporal, de actualidad y una condición experimental sobre la novedad escénica. Ante lo dicho, se evidencia que establece una ruptura en ese punto.

## 2. Anacronismo en el ensayo teatral

A continuación, es necesario detenerse ahora en el análisis conceptual de «anacronismo», planteado por Didi-Huberman, para luego en el siguiente segmento volver a reflexionar sus vinculaciones con las artes escénicas. Sus contribuciones resultan útiles alrededor de la complejidad del tiempo. Según el autor, convergen en la imagen todas las temporalidades y se juntan todas las contemporaneidades de forma intempestiva como choque en simultaneidad. Esta conceptualización invita a juzgar que el elemento frágil en la contemplación es el sujeto que observa porque la imagen tiene una supervivencia que, probablemente, así como ha perdurado hasta hoy, perdure más allá de la existencia del observador:

Ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. (Didi-Huberman, [2011](#), p. 32)

Como se anticipó, Didi-Huberman ([2011](#)) cavila la historia del arte mediante la observación de obras visuales que han durado hasta la actualidad. Aborda la noción de «síntoma» para comprender que en el objeto artístico y en la imagen se reúnen los tiempos, se da un montaje de tiempos pasados y presentes. Pero esa conjunción de tiempos es compleja, en las imágenes se genera una suerte de choque o colisión de diversas temporalidades. Para él, se presentan en simultaneidad en un mismo objeto distintas temporalidades, lo que implica una ruptura con una concepción lineal del tiempo; este es el quiebre que se presenta de forma sintomática. En esta superposición, retoma la idea de *supervivencia* de la imagen, elaborada por Warburg (s. f.), reconociendo que:

La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición —el presente de su acontecimiento— cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una «supervivencia» (*nachleben*). (Didi-Huberman, 2002, como se citó en Didi-Huberman, [2011](#), p. 144)

Esa latencia del pasado es un pulso que sobrevive tiempos, marca un ritmo discontinuo y persiste en diálogo con distintas temporalidades. Esta reflexión, considerada en torno a lo teatral y el trabajo corporal



de procesos creativos, permite discurrir acerca del registro corporal de esta práctica: esa conciencia del actuar desdobra la percepción sobre las acciones concretas que se realizan. Desde los estudios teatrales, es lo que Federico León (2005) llama el material específico de la actuación. La perspectiva que postula León para concebir las maneras en que actores y actrices identifican su accionar consiguen ver cómo se modula —en el cuerpo— el material específico de este oficio escénico. En palabras del mismo autor, al describir la autoobservación que realizan el actor y la actriz mientras actúan ilustra esa doble condición de la experiencia escénica:

(...) «respeto las marcas pero estoy viendo cómo transcurre la obra sin poder estar atravesado, sin poder estar adentro. Me voy a concentrar. Trago saliva. Me quedo quieto a ver si algo de lo que circula logra pasar por mí, pongo los ojos fuera de foco y eso me coloca.»

Es poder darle utilidad, poder ficcionalizar, ubicar de manera eficaz estos aparentes problemas, que no son problemas, es el material constitutivo de la actuación, del mundo del *adentro*. (León, 2005, p. 4)

Actor y actriz, vueltos sobre sí, reconocen corporalmente sus trabajos creativos mientras prueban disposiciones físicas, poses del cuerpo que en su práctica y repetición delimitan una zona de actuación o más bien un modo actoral singular, el cual es vuelto a operar en diferentes ensayos, los que, en conjunto, crean la performance escénica actuación de una obra. Desde ese archivo corporal, se prueban y replican aquellas disposiciones —e imágenes— corporales ininidad de veces durante el proceso creativo.

Ahora bien, el repetir como procedimiento de interpretación artística no está asociado a la pura réplica de un comportamiento anterior, sino que implica la condición de actualidad del accionar como la posibilidad de una configuración específica de la corporalidad. Este procedimiento de repetición es siempre una operación que trata sobre lo distinto; ya que la práctica actoral tiene su soporte en el cuerpo —y el tiempo presente— no se trata nunca de la misma acción. Cuando actrices y actores repiten las acciones nuevamente lo que reiteran es una forma de probar, perder y recuperar sus imágenes actorales.

La dimensión anacrónica de las imágenes corporales de la escenificación se gesta en el cruce de diversas temporalidades y territorios actorales, a través de las recurrencias y las diferencias durante los ensayos. Se suspende, entonces, el concepto original, después de haber ensayado reiteradas veces una escena: ¿cuál sería de esas poses actorales —casi idénticas— la original? Estos saltos y quiebres temporales-espaciales aglutinan de forma conflictiva y simultánea la experiencia de un procedimiento creativo, en una coincidencia de distintos tiempos en la actualidad. Por un lado, se presenta la reactualización constante y dinámica del «origen» a la que se refiere Benjamin (Benjamin, 1928, como se citó en Didi-Huberman, 2011); por otro lado, se identifica la permanencia enlazada a la supervivencia.



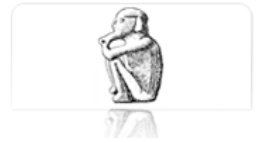
Conexiones entre tiempos distintos que chocan en puntos de sincronía y producen reminiscencias que iluminan tanto las referencias precedentes que persisten como los nuevos conocimientos sobre la imagen generada.

Una imagen, sustenta Didi-Huberman, puede ser comprendida desde las constelaciones temporales, es decir, como el conjunto de *todos los tiempos* coincidentes. Desde esta perspectiva, se opera la renuncia a una concepción unidireccional del tiempo —idea de progreso—, y con ello se desplaza la noción de relato de una narrativa causal de los hechos. A su vez, el planteo del anacronismo contribuye a abandonar la concepción de un pasado exacto. En esa propuesta habilita pensar en pasados reconstruidos en la actualidad desde el diálogo de diversas temporalidades que se intersecan: encuentro complejo —colisión— entre todos los tiempos en un objeto observado. En el siguiente apartado, se inspecciona cómo ocurre esto en uno de los ensayos de *Pueblo sin mundo*.

Interesan los postulados de Didi-Huberman (2011) respecto de *imagen-malicia*, operación conceptual con la que repara en las colaboraciones de Walter Benjamin (1928) ligadas a la dialéctica de la imagen y al origen como torbellino, una concepción del origen benjaminiano en tanto torbellino dinámico. Considerar al origen como torbellino expone su anacronismo, indica una superposición de tiempos entre lo que se reitera y la novedad; el origen no estaría un punto fijo y estable, sino en movimiento, puesto que guarda una fuerte relación con el presente.

Con esa mirada, Didi-Huberman plantea una serie de problematizaciones para razonar la historia del arte en relación con las imágenes como fuentes de la historia. Para este historiador, el anacronismo es una herramienta conceptual que permite apreciar las constelaciones temporales, como coincidencia de *todos los tiempos* que se agrupan en un objeto. Posibilita estudiar la compleja yuxtaposición de multiplicidad de tiempos que coexisten. El anacronismo es definido como una «coexistencia de duraciones heterogéneas» (Didi-Huberman, 2011, p. 62). Múltiples tiempos se presentan y están funcionando de forma solapada, las resonancias de lo anterior —del pasado— están en constante tensión con el ahora. En el próximo apartado, se vuelve sobre la condición anacrónica de las imágenes para observar de qué modo esto se presenta en la creación actoral en ensayos teatrales.

Es necesario abordar, aunque sea brevemente, el significado preciso del término «malicia». Cuando se menciona esta referencia, se hace alusión al «malestar en la representación», puesto que la perspectiva de pensamiento filosófica que Didi-Huberman (2011) presenta consiste en «tomar la historia —incluso del arte— a contrapelo» (p. 137). En este contexto, toma el concepto de «imagen-malicia».



Esta es la paradoja de la imagen para el historiador: representa al mismo tiempo la *f fuente del pecado* (por su anacronismo, su contenido fantasmático, el carácter incontrolable de su campo de eficacia, etc.) y la *f fuente del conocimiento*, el desmontaje de la historia y el montaje de la historicidad. Esta es la *imagen-malicia*. (Didi-Huberman, [2011](#), p. 178)

La imagen-malicia, entonces, reúne lo incontrolable y el montaje. Estos dos aspectos están expuestos en la creación actoral durante el ensayo teatral. Justamente para crear imágenes actorales se trabaja sobre lo incontrolable de la fugacidad escénica y el montaje corporal. En este análisis, se examina el surgimiento de las imágenes actorales que son novedosas a la vez que repiten una singularidad que provoca el progresivo montaje de un modo de actuación. Se cruzan en la imagen actoral el tiempo actual del ensayo, como práctica en acto, y el tiempo pretérito de lo ensayado, como una reverberación; así es que se configura la singularidad actoral de la obra. La imagen malicia remite a la condición de la imagen, no en un sentido de valoración negativo, sino en el sentido de tener/estar organizada por el mal de la representación, su carácter imposible.

Que la imagen pueda ser caracterizada como una «malicia» dialéctica nos sugiere en primer lugar que aparece en el mundo de lo representado al modo de una «bestia negra» tan poderosa como hipócrita: hablar de imagen-malicia es ante todo hablar de malestar en la representación. (Didi-Huberman, [2011](#), p. 178)

En la definición de imagen-malicia, se reconoce su condición anacrónica en esa simbiosis entre lo imprevisible y lo montado, en ese ir a contra pelo de historia; se manifiesta allí una interrupción y una fractura del canon de la representación. Esto es así porque la propuesta de lectura de las imágenes como fuentes contenedoras de tensiones de múltiples temporalidades se contraponen ante la concepción tradicional de la historia y desafía un sentido unívoco, hegemónico y teleológico de la representación. De este modo, se desestructura la idea de una única linealidad temporal concatenada y permite comprender la simultaneidad de tiempos desde una temporalidad compleja y plural, lo cual hace posible estructurar en las imágenes vinculaciones entre pasado y presente.

### **3. Luminarias de la historiografía se posan en la actuación**

Este apartado del trabajo presenta el análisis de las observaciones realizadas en uno de los ensayos durante el proceso creativo de *Pueblo sin mundo* ([2024](#)), la cual fue escrita y dirigida por Elisa Gagliano. El elenco estuvo conformado por Rodolfo Ossés, Natalia Buyatti, Nicolás Giovanna, Nadia Budini, Jorge Almuzara, María Grazia Gianola, Marcos García, Victoria Pinardel y Florencia Coll. La dramaturga expone



un relato distópico ambientado en el año 2150, en el que la ciudad de Córdoba ha sido completamente inundada. Los personajes son ese pueblo sin mundo, náufragos de esta catástrofe, y comparten una barca en la cual conviven humanos, monos, la Muerte y su hijo, en un viaje sin destino tras el fin de todo lo conocido.

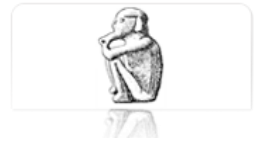
Los ensayos del grupo se desarrollaron en la sala de teatro independiente *Sindicato de Maravillas* (Córdoba), con una frecuencia de dos a tres encuentros semanales. La observación comenzó en junio de 2024 y se extendió hasta el estreno en septiembre del mismo año, por lo que abarcó hasta el tramo final del desarrollo creativo. Este estudio se centra en uno de los ensayos (10 de junio de 2024). Este ensayo corresponde con las dinámicas habituales en el trabajo grupal: escenas específicas, coordinación vocal y coreográfica y repasos generales. El encuentro se estructuró en tres etapas: una primera de preparación corporal, una segunda de experimentación creativa y una tercera de sistematización y montaje.

### **3.1. Ensayo del 10 de junio de 2024**

Debe verse cómo las imágenes actorales capturan y condensan diversas temporalidades superpuestas en un ensayo de teatro específicamente. Las imágenes actorales de este tratamiento creativo son muy potentes. Se rescatan puntualmente tres momentos: 1) calentamiento y escena, una secuencia de imágenes que describen la articulación entre el momento de calentamiento y las escenas ensayadas; 2) Jorge y Jorge, una escena a dúo titulada «Jorge y Jorge», que interpretan los actores Marcos García y Jorge Almuzara; 3) Caravaggio, una imagen de una escena que está creada desde la idea de cuadro, por lo tanto la raíz compositiva persigue una figuración. Para estas ejemplificaciones, se hará uso de las capturas fotográficas. Como ya se adelantó, las fotografías son simplemente ilustrativas, puesto que las imágenes actorales son acontecimientos que solo pueden ser apreciadas y percibidas en su totalidad en acto.

#### *3.1.1. Calentamiento y escena*

Este fue el primer encuentro al que se asistió para observar las preparaciones del grupo. El ensayo comenzó con una rutina de calentamiento coordinada por Laura Pazos y Paola Meer Lemos, del equipo de dirección coreográfica y entrenamiento físico. Diagramaron un circuito de postas que dividía el escenario en cuatro zonas, cada una con una dinámica de movimiento distinta. Los actores y actrices, organizados en dos grupos de cinco, se desplazaban por estos espacios sin delimitaciones materiales, y marcaban las transiciones solo por cambios en el tono muscular y el estilo de circulación.



En un rincón, las acciones eran lentas y grandilocuentes, destacaban las manos y expresiones faciales, con un tono épico. En otro, se trabajaba con saltos continuos y rápidos, lo que causaba vibraciones corporales. Una tercera zona se enfocaba en desplazamientos curvos y ondulantes emparentados a la danza, con giros y fluidez. Finalmente, el calentamiento incluyó una secuencia inspirada en la frase «posiciones de Power Ranger», con posturas de impacto, detenciones abruptas y una música clásica con acentos y fortísimos que motivaban esos movimientos, lo que permitía la exploración de diferentes formas de mirar en cada posición. Esas expresiones corporales de figuración de poses específicas conseguían unos primeros acercamientos a la generación de las imágenes actorales para esa escena.

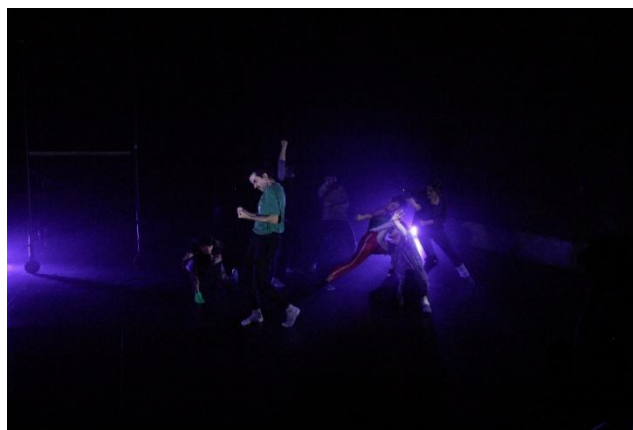
**Figura 1**

*Calentamiento y escena*

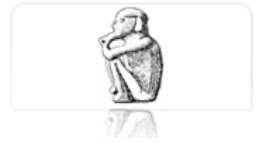


**Figura 2**

*Calentamiento y escena*



Tras el calentamiento, se dialogó sobre el objetivo del ensayo: realizar una pasada completa de lo trabajado hasta el momento. La directora indicó que revisarían escenas como «Las manos de los cadáveres»



y «Me duele el Alzheimer», y que, aunque aún no estaban definidas las transiciones, era importante relajarse y resolver esos pasajes. Luego, leyeron en voz alta la «Escena 5», retomaron la circulación en el espacio escénico y probaron algunas luces, lo que intensificó las imágenes actorales que se estaban creando. También se preparó y se dejó a mano el material escenográfico para la «Escena de la asamblea». La dirección propuso «desarmar la muerte», para explorar otras capas expresivas, refiriéndose al personaje de La Parca.

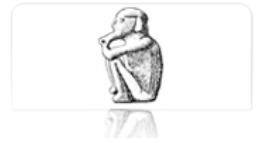
El trabajo escénico se caracteriza por una actuación coral, que se aúna con la idea de coro griego que representaba al pueblo. Lo colectivo, en términos de lo coral, se expresa no solo desde la voz, sino también desde los cuerpos y sus reacciones conjuntas. Se configura un dispositivo actoral múltiple, con coordinación grupal en desplazamientos, alturas, ritmos y enunciación del texto, con lo que crean así imágenes actorales singulares.

### **Figura 3**

*Calentamiento y escena*



La obra comienza con un despliegue coral: en una de las escenas iniciales, el elenco se ubica en el centro del escenario como un cardumen humano: avanzan en una misma rítmica, dicen fragmentos del texto al unísono. De esa colectividad emergen, por momentos, voces individuales que luego se reintegran al grupo. El flujo es constante: bailan, corren, se besan, hablan. La imagen actoral nace de la intersección de sus corporalidades. Los cuerpos se organizan en una masa coordinada, en la que cada movimiento individual tiene repercusión sobre el comunal. Por ejemplo, cuando la actriz que representa a La Parca se separa del grupo y ríe en el extremo opuesto del escenario, todos la imitan; luego, cuando ella regresa hacia el cardumen, abofetea a un actor y todos giran como si hubieran recibido el mismo golpe.



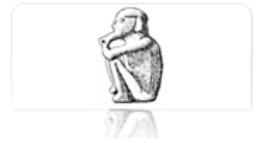
La interpretación en esta escena es intensamente física y colectiva. Los cuerpos se entrelazan y se disponen para ocupar y expandir los espacios libres del otro: un rostro surge bajo un brazo elevado, una cadera pasa por entre unas piernas abiertas, una mano toca el rostro de otro. En esta densidad corporal, las actividades lentas encuentran su lugar y la presencia se proyecta de forma compartida, lo que configura una coreografía grupal en un espacio comprimido pero dinámico.

#### **Figura 4**

##### *Calentamiento y escena*



Se percibe una transición y transposición de imágenes entre el calentamiento y la escena ensayada: las calidades de movimiento exploradas inicialmente se retoman y profundizan en la pasada general, y poco a poco maduran hacia una imagen actoral más definida que condensa todos esos tiempos de trabajo de entrenamiento y creación. En estas imágenes actorales se manifiesta la superposición de la instancia creativa inicial con el desarrollo del ensayo de escenas concretas. Este enlace entre calentamiento y escena produce una reunión de temporalidades variadas; los tiempos entrenamiento y los tiempos montaje escénico se pliegan en la imagen actoral, que aúna en sí todas las experiencias de composición de esa actuación colectiva.



**Figura 5**

*Calentamiento y escena*



### *3.1.2. Jorge y Jorge*

De ese gran colectivo-cardumen se desprenden dos presentadores: Jorge y Jorge. Los dos «Jorges» están ubicados en un pequeño recorte de un metro y medio cuadrado, delimitado por la luz. Dan un discurso de bienvenida, comentan sobre un pueblo a la deriva. Se trata de los sobrevivientes a una catástrofe de inundación. Conforman así un ínfimo escenario dentro del escenario en el que muestran un mundo apocalíptico. Allí discurren, se desplazan, lo recorren, giran, se encogen, se ensanchan, se agachan y vuelven a pararse. Exploran todas las posibilidades de estar en ese pequeño espacio de un metro por un metro.

En la escena «Jorge y Jorge», por un lado, se construye la escena con la dimensión espacial de un recorte del escenario y esa disposición compromete los cuerpos a un desplazamiento acotado. Por otro lado, diagraman en ese espacio distintas formas de estar posicionados, maneras de trasladarse y movimientos definidos que arman una secuencia de acción. A su vez, la delimitación espacial y sus posiciones están ligadas a formas de la voz muy particulares; es una de las primeras escenas y funciona a modo de presentación. El tono de voz de ambos responde a ese juego escénico, el de la presentación de la obra y, a veces, el susurro es otro recurso que aprovechan para producir intriga en el relato. También ocurre que los actores relacionan ciertos fragmentos del texto a determinadas acciones: cuando dicen «tiro, tiritito, tirarnos



del cuerito» estas son palabras ordenadoras para esos cuerpos. Es esa rítmica conjunta del hablar en escena la que diseña el recorrido de acciones actorales; saben que al decir esa frase realizan determinado gesto de pistola con sus manos, una fuerte respiración y una pose de espalda con espalda mientras llevan la otra mano hacia la pelvis del compañero; así, cada palabra va acompañada de una acción. En ese sentido, se entiende que la imagen actoral es un suceso corporal, es tridimensional y sonora, una visualidad en flujo.

**Figura 6**

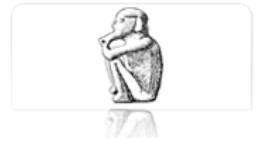
*Jorge y Jorge*



**Figura 7**

*Jorge y Jorge*





**Figura 8**

*Jorge y Jorge*



**Figura 9**

*Jorge y Jorge*



«Jorge y Jorge» es una escena en la que los actores trabajan sobre las dimensiones, los tamaños, la disposición y la visualidad de la imagen actoral que se gesta dentro del escenario. En ese espacio, hacen movimientos muy veloces y variados. Por momentos, ejecutan extensiones con los brazos para ocupar ese pequeño sitio con todo su cuerpo, intercambian posiciones para ocupar distintos niveles y puntos del



cuadrante: si uno está delante, el otro se ubica detrás; o, cuando uno se levanta, el otro se sienta en el suelo. Allí se origina desde una división espacial un dispositivo escénico, o, más bien, un dispositivo actoral. El recorte lumínico que delimita el espacio no se define tan solo con la puntualidad de una luz, sino que construyen ese cuadrante a partir de todas las posiciones posibles en ese espacio. Así estos dos actores se desenvuelven y crean distintas imágenes actorales que arman esa escena. La superposición temporal en estas imágenes acumula todos los intentos, pruebas y experimentos de los actores en torno a esa dinámica corporal. A su vez, la imagen actoral aquí está fuertemente anclada a la espacialidad, puesto que ambos producen la escena en relación a aquel trabajo de disposiciones y visualidades realizables sobre el pequeño cuadrante.

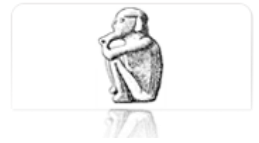
### 3.1.3. Caravaggio

En el fondo del escenario, en la esquina contraria a Jorge y Jorge, el resto de los actores y actrices se agrupan y quedan amontonados allí. Lentamente configuran, entre todos, un cuadro con sus cuerpos, al que luego se incorporan los primeros dos personajes. A la escena la llaman «Caravaggio». Aluden a una corporalidad singular que se exhibe en los cuadros del pintor, una dramaticidad fuerte, con iluminación de contrastes de claros y oscuros. Hay un cuadro en particular que utilizan de referencia: el *Entierro de Cristo* (1604), de Caravaggio. Ya de por sí se encuentran trabajando un concepto de imagen, el de *tableau vivant*<sup>5</sup>: apuntan a la construcción de un cuadro en movimiento. Se observa en la escena una imagen actoral que reproduce un cuadro barroco: posicionados en dos niveles como para una fotografía grupal, actores y actrices disponen sus cuerpos de manera frontal, abren sus brazos; algunos miran al frente, otras a los lados. Los cuerpos comienzan con una acción pequeña, ondulante y de oscilación, reducen su tamaño y lo amplían continuamente; cantan de forma coordinada una suerte de canción de cuna.

---

<sup>5</sup> Soto y Bustamante Kuschel revisan los aportes de Bredekamp respecto de la imagen y proponen una definición de *tableau vivant*:

Bredekamp (2018) sostiene que las imágenes se pueden animar en la mente del observador mediante tres tipos de acciones o de actos producidos por diversos artefactos: el acto esquemático, el acto sustitutivo, y el acto intrínseco. Mediante el acto de la imagen esquemático, un objeto inanimado puede adquirir movimiento impulsado por un medio externo (pp. 77-136). Ejemplos de este tipo en la historia del arte son las «pinturas vivientes» o *tableau vivant* que eran representaciones de escenas en las cuales los actores permanecían estáticos durante un momento; los autómatas cuyos movimientos eran impulsados mecánicamente; y las estatuas que cobraban vida producto de la pasión del observador y que son escenificadas por algunas óperas como el desnudo femenino que enamora a Pigmalión (Rameau, 1748), la estatua del Comendador que condena a Don Giovanni (Mozart, 1787) y la muñeca Olympia que cautiva a Hoffmann (Offenbach, 1881). (2025, p. 160)



### **Figura 10**

#### *Caravaggio*



Este momento nuevamente está marcado por un cuerpo común: una imagen compuesta colectivamente en la que cada uno es una parte de ese todo grupal. Se posicionan con un brazo alzado, la mirada hacia arriba, el pecho y el esternón activados y, desde esa apertura, sostienen la figura. En el centro se halla recostado un cuerpo, el de Nicolás Giovanna, con el torso completamente desnudo. Al ritmo de la canción de cuna que cantan, todos los brazos comienzan a cerrarse hacia el centro y luego vuelven a expandirse, lo cual provoca un movimiento constante. Ahora, se mueven al ritmo de la respiración, aparentan ser una planta marina que se abre y se cierra, o una especie de ser colectivo que respira conjuntamente y abren y cierran sus cuerpos al mismo tiempo.

La escena «Caravaggio» es una imagen actoral singular, en tanto tiene un tratamiento escénico a modo de un cuadro vivo. La dinámica actoral alterna entre la detención y la modulación de las acciones sumado al canto grupal, de manera que arman una coralidad de la acción corporal y vocal, visual y sonora. La interpretación está signada por un cuerpo que escapa de la representación para habitar y habilitar una imagen actoral grupal: una corporalidad activada por un impulso común desde una dinámica plural. Ese desplazamiento de la representación hacia lo performativo, por un lado, se da por la lógica grupal del movimiento, realizan y unifican sus acciones, unidos en una disposición corporal comunitaria. Por otro lado, el pulso de esas acciones marca un ritmo compartido que controlan y guían entre todos, con lo que se desdibuja la idea de personaje, lo que vigoriza la imagen actoral desplegada.

## **4. Imagen, anacronismo y actuación**

¿Cómo pensar desde una mirada historiográfica las insistencias y permanencias de un pasado reciente en el proceso creativo de la actuación, como en un ensayo del día anterior o de hace tan solo algunos



minutos? La respuesta ante estos cuestionamientos se orienta hacia la misma condición teatral de ser de un arte performativo, anclado en el ahora y en el aquí, ligado a la tensión entre la presentación de un fenómeno corporal escénico y la representación:

¿En qué la imagen es un *fenómeno originario de la presentación*? En lo que reúne y, por así decirlo, hace explotar junto con las modalidades ontológicas contradictorias: de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece. La imagen auténtica será entonces pensada como una *imagen dialéctica*. Benjamin la comprende ante todo según el modo visual y temporal de una *fulguración* (Didi-Huberman, [2011](#), p. 168)

Aquí la imagen dialéctica hace patente la similitud y oposición entre aquello que se reitera y lo que se diferencia, lo que perdura o sobrevive y aquella lectura actual transformadora de la novedad. En ese choque surge imprevista esa luminosidad intensa benjaminiana del relámpago. Esta fulguración se puede acoplar con la práctica teatral, que es un arte que no permanece, o, más bien, que perdura de otro modo, intangible. Necesariamente lo ensayado queda atrapado en una temporalidad previa, pero es actualizable y recuperable en una nueva práctica actoral desde la repetición, que ilumina de forma inesperada esos cruces temporales. Así se acercan en la imagen actoral diversos tiempos que propician su presentación: se presentan tanto la vivencia del calentamiento, junto con las indagaciones expresivas de esa instancia, como las experiencias de creación de escenas y el trabajo de montaje.

En la concepción de Georges Didi-Huberman, los tiempos que confluyen en la imagen incluyen tanto el presente de quien la actualiza como los estratos históricos, simbólicos y afectivos que la imagen porta. Se estructura así un nexo entre los tiempos de la imagen y de la mirada. En el contexto del trabajo escénico, la figura del actor o la actriz es quien no solo se constituye como soporte vivo de la imagen, sino quien también puede posicionarse como testigo de su propia práctica. Ese desdoblamiento entre interpretación escénica y atención perceptiva habilita una lectura en clave didi-hubermaniana: al actuar se es a la vez el cuerpo que produce actuación y el registro corporal que re-significa, lo que actualiza constantemente los sentidos escénicos. El reconocerse a sí mismo actuando es lo que crea la posibilidad de actuar. Es relevante que se recuerde la secuencia que describe León (2005) para explicar la atención sobre la propia práctica como el material específico del oficio actoral.

Desde la perspectiva historiográfica de Didi-Huberman se identifica la condena del instante luminiscente a caer en cierta opacidad: «Hay una fragilidad que conlleva esta aparición fulgurante, puesto que, una vez hechas visibles, las cosas son condenadas a sumergirse de nuevo casi inmediatamente en la oscuridad de su *desaparición*, al menos de su virtualidad» (Didi-Huberman, [2011](#), p. 169). Estas luces



agudas y esporádicas revelan nuevas relaciones de sentido en la interpretación que reactualiza el origen y están situadas en la evanescencia del instante, destinada la historia y el origen siempre a recomenzar: «pero este poder no dura, y así se comprende por qué la historia, particularmente la historia del arte, siempre va a recomenzar». (Didi-Huberman, [2011](#), p. 169).

Esta condición es también la que caracteriza al acontecimiento teatral, una aparición repentina atada al instante, condenada a desaparecer, y, por lo tanto, destinada a recomenzar. Esa manifestación del momento reciente conlleva la reunión del momento antecedente con todos los lados del tiempo con los que colisiona. Así se comprende cómo las acciones —aunque repetidas— se operan en la escenificación siempre por única vez. Al mismo tiempo, ensayar implica la evocación de experimentaciones anteriores desde la actualidad: una superposición de temporalidades pasadas, presentes y futuras.

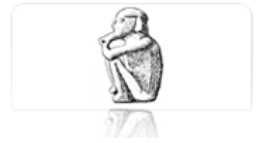
## 5. Un origen siempre original

Didi-Huberman ([2011](#)) señala que para Benjamin el origen no es un punto quieto e inerte que ha quedado detenido en el pasado, pues implica más bien un carácter dinámico. Benjamin (1928) sostiene que el origen

nunca se da a conocer en la existencia desnuda y manifiesta de lo fáctico (...) Pide ser reconocida por una parte como una restauración, una restitución, y por otra como algo que de ese modo está inacabado, siempre abierto (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*) (como se citó en Didi-Huberman, [2011](#), p. 128)

Desde la perspectiva benjaminiana, el origen se reactiva cada vez que es evocado y está, entonces, siempre recomenzando. Como se mencionó, su aparición en una reactualización implica para Benjamin una clase de luz fulgurante y súbita a modo de un relámpago. Desde esta conceptualización, Didi-Huberman ([2011](#)) plantea que «cristaliza dialécticamente la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura: es primero *anacronismo*». (p. 128). En cada operación que trae un documento pasado para ser analizado y puesto en cuestión en la contemporaneidad, el origen recomienza, se complejiza en articulación con otras temporalidades.

En ese encontronazo centelleante y accidental de torbellinos de tiempos en la actualización del origen se iluminan novedades impensadas y se vuelven visibles las imágenes actorales. En la práctica escénica esto ocurre con aquellas marcas singulares durante movimientos reveladores que relampaguean en el tránsito del ensayo. Del mismo modo, no hay una acción o imagen de partida que se repita, sino que



se reactualiza cada vez que es ejecutada con el cuerpo en el tiempo de la escena. Una aparición variada de acciones anteriores que en su repetición —actualización— se encienden conexiones que proyectan posibilidades escénicas impredecibles.

En la experiencia de creación de la práctica actoral las imágenes corporales que se gestan implican una temporalidad múltiple, la ejecución actual de las actuaciones está en contraste con los encuentros precedentes que resuenan y se reactualizan. No se repone exactamente la misma acción inicial—a la que ya es imposible acceder directamente—, sino que es la forma en que se renueva el accionar en los ensayos del día o de los días siguientes, con lo cual cobran nuevos significados en una acción diferida que retoma lo ocurrido. Estos movimientos corporizan un retorno actualizado y lo superponen con la acción antigua en un nuevo acto. Cuando un actor y una actriz reponen una acción corporal generada anteriormente se produce una inédita. En ese choque de tiempos, en el ensayo una zona de actuación se ilumina a modo de relámpago, y, en este proceso, se definen las imágenes actorales de una obra.

## Referencias

Catani, B. (2007). *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Ediciones Artes del Sur.

Cornago, O. (2007). Entre historia y naturaleza: la búsqueda de lo real. En B. Catani (Ed.), *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios* (pp. 237-271). Ediciones Artes del Sur.

Caravaggio, M. (1604). *Entierro de Cristo*. [Pintura]. Museos Vaticanos, Roma.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.

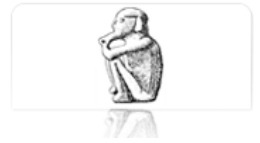
Gagliano, E. (Dir.). (2024). *Pueblo sin mundo*. [Obra de teatro]. Córdoba, Argentina.

Guber, R. (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.

León, F. (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Adriana Hidalgo.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de gato.

Pérez Royo, V. (2016). Imagen dialéctica y cuerpo en escena. Hacia una nueva comprensión de la fidelidad al pasado. *A.DNZ*, 2, 116-119. <https://sye.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/45060>



Soto, D. y Bustamante Kuschel, G. (2025). Lugar y funcionamiento de las imágenes en la retórica visual: Del Trecento italiano al Renacimiento inglés. *Las Torres de Lucca. Revista internacional de filosofía política*, 14(1), 153-165 <https://revistas.ucm.es/index.php/LTDL/article/view/90353/4564456571600>

Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Reservoir Books.



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>