



Aletheia, vol. 16, núm. 33, e251, febrero 2025 - octubre 2025
 ISSN 1853-3701 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Maestría en Historia y Memoria

Imprenteros: el archivo familiar y la memoria de los cuerpos

Imprenteros, Family Archives and Embodied Memory

Vanina Navarrete

Instituto de Estudios Iniciales, Universidad Nacional Antonio Jauretche / Departamento de Humanidades, Universidad de San Andrés / Universidad Provincial de Ezeiza, Argentina
 snavarrete@udesa.edu.ar

 <https://orcid.org/0009-0006-8819-5341>

Recepción: 1 agosto 2025

Aprobación: 26 agosto 2025

Publicación: 1 diciembre 2025

Resumen: El trabajo propone un análisis de *Imprenteros* (2018), obra escrita, dirigida y protagonizada por Lorena Vega junto a sus hermanos, Sergio y Federico, a partir de la noción de “biodrama” (Tellas, 2002) y como parte de una constelación de prácticas artísticas más amplia, en la que sus protagonistas, “hijas aguafiestas” (Ahmed, 2019), indagan en los restos del archivo familiar y al hacerlo realizan lecturas político-afectivas que habilitan experiencias estéticas singulares. El análisis rastrea los modos de presentar en escena aquello que parece irrecuperable, qué recursos del lenguaje corporal y sus inscripciones se ponen en juego para hacerlo, qué efectos provoca la yuxtaposición de materiales heterogéneos, entre otros procedimientos que, se articulan en el montaje de voces, de espacios y de tiempos, así como entre las memorias que se anidan en la pregunta por lo familiar. El recorrido propuesto hace hincapié en el archivo como resto, como potencia material y afectiva, y a su lectura en escena como dispositivo que conecta lo íntimo familiar con otras tramas, creando un nuevo acontecimiento. El trabajo, además, atiende a la importancia del biodrama y la performance en la escena contemporánea y en otras prácticas en las que la construcción de los imaginarios familiares aparece.

Palabras clave: Biodrama, Archivo familiar, Afectos, Memoria, Cuerpos

Abstract: This paper offers an analysis of *Imprenteros* (2018), a theatrical play written, directed, and performed by Lorena Vega alongside her brothers. Drawing on the notion of “biodrama” (Tellas, 2002) and situated within a broader constellation of artistic practices, the work’s protagonists—positioned as “killjoy daughters” (Ahmed, 2019)—delve into the remnants of the family archive, producing politically and affectively charged readings that enable singular aesthetic experiences. The analysis traces the various ways in which the seemingly irretrievable is staged, examining the bodily languages and inscriptions mobilized in the process, the effects generated by the juxtaposition of heterogeneous materials, and other strategies articulated through the montage of voices, spaces, and temporalities, as well as through the memories embedded in the question of the familial. The proposed approach emphasizes

Cita sugerida: Navarrete, V. (2025). *Imprenteros*: el archivo familiar y la memoria de los cuerpos. *Aletheia*, 16(31), e231. <https://doi.org/10.24215/18533701e231>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



the archive as residue, as a material and affective force capable of summoning and evoking fragments of the past in the present, and its staging as a device that connects intimate family narratives with broader social threads, creating a new public and collective event—a possibility for experience. The paper also addresses the significance of *biodrama* and performance in contemporary theatre and in other practices where the construction of family imaginaries emerges.

Keywords: Biodrama, Archive familial, Affects, Memory, Bodies

Imprenteros: el archivo familiar y la memoria de los cuerpos

En las últimas décadas, un conjunto de prácticas estéticas latinoamericanas propone modos de exploración del imaginario familiar en los que archivos, memoria y “restos” configuran entramados de continuidades entre lo individual y lo colectivo. En esos modos de indagación que van más allá de lo introspectivo o de la construcción identitaria por parte de sus protagonistas, lo personal se hace político y ese “retorno de lo real” al que alude Hal Foster, se configura a partir de la pregunta por lo familiar.

De esa gran diversidad de formas de acercamiento al imaginario familiar, quiero señalar algunos puntos de contacto que se producen tanto en la literatura como en el cine, así como en el teatro contemporáneo, fundamentalmente, en Argentina y en el Cono sur. Me refiero a una serie de prácticas que hacen de la exploración por la biografía familiar una experiencia estética a partir de aquello que parece estar al borde de su borramiento, un recuerdo vivo, una huella, un vestigio, una época.

De esta constelación de obras, me interesan sobre todo aquellas exploraciones y configuraciones del archivo familiar motorizadas por protagonistas mujeres que recogen los resabios de una narrativa fisurada, desde una posición crítica y afectiva: como búsquedas a “contrapelo” de la historia y del patriarcado, en relación con una “toma de conciencia” de aquello que se agazapa bajo los ideales de felicidad del modelo familiar, en palabras de Sara Ahmed (2019). Algunas de estas insistencias aparecen en la escena performática y la dramaturgia contemporánea, recorren, por ejemplo, el *Proyecto Archivos* (2002) de Vivi Tellas, fundamentalmente *Mi mamá y mi tía*, así como también *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, *La niña, el archivo y el paréntesis* (2023) de Andrea Suárez Córica, *El punto de costura* (2023) de Cynthia Edul, entre otras. En lo que respecta a la literatura, las novelas *Lengua madre* (2007) de María Teresa Andruetto, *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna, *Desierto sonoro* (2019) de Valeria Luiselli, *Autobiografía del algodón* (2019) de Cristina Rivera Garza y *La primera materia* (2024) de Cynthia Edul, también presentan protagonistas que indagan en el imaginario familiar, a partir de los restos del archivo y desde la posición de “hija”. Así como en el cine: *Cuaterros* (2017) de Albertina Carri, *El silencio es un cuerpo que cae* (2018) de Agustina Comedi, entre otros ejemplos que recorren esta constelación de prácticas.

Lo familiar, en estas obras actúa como un tejido conectivo a otros mundos fisurados, de los que sólo quedan “supervivencias”, rastros difuminados de lo sensible y de lo material que, hacen de la historia familiar dispersa en restos un archivo susceptible de leerse, escribirse y representarse a partir de “otros modos de sentir” (Irigaray, 1980) el tiempo, el espacio y las cosas. De esta manera, se presentan lecturas de lo familiar como experiencias que permiten mirar entre las huellas, escucharlas, tocarlas, fluir entre sus grietas, entre los “excesos de vida que resisten a su propio aniquilamiento” (Derrida, 1997, p.71).

Si como afirma, Didi-Huberman “lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada” (2012, p.18), entonces ¿Cómo escribir lo personal desde una biografía familiar que se asienta en la dificultad de su transmisión, repleta de vacíos, hendiduras y mundos que parecen desintegrarse ante la historia? ¿Qué huellas de esos mundos familiares han sobrevivido a esas lagunas temporales, al cambio de siglo, de década, de paradigmas y a las distintas formas de violencia que atraviesan las generaciones? ¿Cómo leer a partir de los vestigios de esos mundos y construir el imaginario familiar? ¿Cómo leer y escribir sobre esas huellas horadadas? Estos son algunos de los interrogantes que recorren esta constelación que, por distintos caminos, leen, exploran, reescriben lo familiar, desde ese “archivo siempre incompleto” (Derrida, 1997), creando dispositivos de lectura rizomáticos y experiencias de escritura a partir de lo residual, de trozos de materia, de retazos de vidas.

En esta oportunidad, voy a analizar *Imprenteros*, una obra escrita, dirigida y protagonizada por Lorena Vega junto a sus hermanos, Sergio y Federico. Una pieza de teatro documental que comienza de un modo experimental en 2018, en el Centro Cultural Rojas y que toma la forma del biodrama. Actualmente, transita su novena temporada en escena. La obra se expande a otros formatos: en 2022 la editorial Documenta Escénicas

publicó el libro en el que, además de la obra, se recoge parte del material que conforma ese archivo familiar, los testimonios de sus protagonistas, entrevistas y la experiencia del contacto con los espectadores. El libro se propone como un “álbum” en un sentido “barthesiano”,¹ una experiencia en la que se comparten porciones de la biografía familiar y otros materiales impresos, como fotografías, etiquetas e instrucciones para diseñarlas, como fragmentos rapsódicos que traen al presente un modo singular de trabajo artesanal que parte de la intimidad familiar. En 2024, Gonzalo Zapico realizó un documental sobre el devenir de la obra durante la pandemia, producción que expande algo de la obra al formato cinematográfico.

Propongo una lectura de *Imprenteros* a partir de la noción de “biodrama”² (Tellas, 2002) y como parte de esa constelación de prácticas artísticas más amplia antes mencionada, en la que sus protagonistas, desde el lugar de la “hija aguafiestas” (Ahmed, 2019), indagan en los restos del archivo familiar y al hacerlo realizan una lectura político-afectiva como experiencia estética. En el caso de *Imprenteros*, la hija explora el archivo familiar en escena y transforma esa indagación en un acontecimiento colectivo que, relee los vínculos, reactiva cuerpos y espacios ausentes, convoca la memoria obrera,³ desde una sensibilidad afectiva.

La noción de “archivo familiar” se entiende aquí no solo como conjunto de documentos o recuerdos, sino como materia viva que, al ser explorada en escena, se activa performativamente (Taylor, 2015). La figura de la hija –con una mirada crítica y afectiva– convierte esa indagación de los vínculos en acontecimiento, en el sentido propuesto por Dubatti (2007), donde lo íntimo se colectiviza y la memoria obrera se reabre desde el cuerpo, la ausencia y el afecto (Jelin, 2002) en torno a las huellas y saberes inscritos en esa cotidianeidad y en los cuerpos de la clase trabajadora. Este tipo de cotidianeidad encarnada en la vivencia individual, ordinaria, ignorada por los relatos hegemónicos y los archivos oficiales, le interesa al biodrama.

El biodrama es un tipo de experiencia artística que busca la representación de aquellos elementos teatrales de la vida cotidiana. Consiste en la escenificación de una porción de la biografía protagonizada, valga la redundancia, por su/s propio/s protagonista/s. El acontecer de la vida presenta en su entramado eventos dramáticos, lo trágico, lo absurdo, la pérdida y la risa. Ese acontecer de vidas ordinarias se fuga en su propio transcurrir. Mario Cámara afirma que “el biodrama puede pensarse como un dispositivo dramaturgico que diseña un espacio para que esas vidas puedan ser vistas y escuchadas y para que de algún modo se vuelvan inolvidables” (2022, p. 24). En esta constelación, la pregunta por lo familiar habita ese entramado en el que el imaginario se configura como dramaturgia del destino.

En esta pieza se combinan distintos recursos y registros para traer a escena retazos de la historia familiar de los Vega, desde una narrativa evocada por la hija mayor que revisita momentos de una cotidianeidad tejida en torno a la figura de Alfredo Vega, su padre, y al negocio familiar: la imprenta *Ficcerd*, ubicada en Lomas del Mirador, en la provincia de Buenos Aires. Para hacerlo, se articulan testimonios y materiales documentales en escena, en distintos soportes y lenguajes: audios, grabaciones, catálogos e imágenes fotográficas como huellas de distintos momentos del “álbum familiar”. Estos materiales se intercalan entre monólogos y diálogos de Lorena con sus hermanos, entre las reconstrucciones de situaciones domésticas, en las que actores profesionales encarnan otros personajes de la familia, así como entre la historia del negocio familiar y la supervivencia de un oficio en el Conurbano bonaerense, que fluctúa en los vaivenes de la economía argentina de finales de los noventa a la crisis del 2001 y el impacto de las innovaciones tecnológicas en el rubro.⁴ Sobre este aspecto, Silvina Díaz (2020) señala: “El relato [...] adquiere por lo tanto una dimensión política: la historia de la familia, atravesada por las problemáticas sociales y las crisis económicas es también la historia de la desaparición de las antiguas imprentas y, con ellas, de una forma de vida de la clase trabajadora, una “marca de época”” (p. 115).

Biografiar desde las fisuras y los umbrales

El biodrama comienza con una presentación de su protagonista y una breve exposición de los motivos que la llevaron a escribir la obra. Se dirige directamente a los espectadores, y desde ese momento en adelante, mantiene cierta complicidad tendiente a derribar “la cuarta pared”. En varias oportunidades, Lorena realiza preguntas y pedidos al público, emite gestos y les dirige la mirada en situaciones que implican a los espectadores y sitúan la obra en lo que Tellas designa como “umbral mínimo de ficción” (UMF), posición que se refuerza con el devenir documental que recorre la pieza y con las intervenciones de la protagonista en las escenas de reconstrucción de ciertos momentos familiares (un pedido al padre por las tarjetas del cumpleaños de 15, el momento en que se conocen sus padres, la escena del vals).

La puesta en escena se desarrolla como un intento por recuperar lo irrecuperable, por traer al espacio-tiempo del “aquí y ahora” un mundo inaccesible, vinculado a las imágenes de la infancia y al universo íntimo familiar. Intimidad y anecdotario que se estructura, fundamentalmente, en torno a la imprenta que durante años funcionó como la fuente de trabajo familiar, una escuela de oficio para sus hermanos, un escenario en el que cuerpo y máquina, técnica y método ensayaban, casi rutinariamente, una coreografía que solo se detenía al cerrar el taller.

Luego de la muerte del padre, los hijos del segundo matrimonio, sus hermanastros, pusieron candado a las puertas del taller e impidieron el acceso al lugar. Allí quedaron no sólo las máquinas y herramientas, sino también objetos de valor afectivo, materiales como papeles, trabajos realizados, documentos, ropa, fotografías y los restos de Alfredo: sus cenizas.

Lorena, en esa primera escena, toma el micrófono de cara al público; a su derecha, se ubica el operador técnico en una mesa con una notebook; a su izquierda, unos pallets en los que se encuentran sentados cinco actores; en el fondo, lockers y unos tachos.⁵ Lorena se presenta e invita al espectador a conocer una parte de su biografía familiar que, anclada en un acontecimiento particular, la muerte del padre, avanza y retrocede en el espacio-tiempo, recogiendo sobrevivencias en tensión con la ausencia de un cuerpo y de un lugar al que no puede volver, ni ella, ni sus hermanos. Si bien el tono es por momentos irónico y humorístico, una mezcla de nostalgia e impotencia tiñen los recuerdos que se ponen en escena y constituyen una forma posible de duelo. De esta manera, este biodrama se sitúa entre el “relato de filiación” (Viart, 2019) y la “patergrafía”, ya que puede entenderse como una “escritura catártica y terapéutica y, también, una forma del perdón” (Fontana, 2022, p. 8), en la que la voz de la hija al biografiar al padre, descubre también el velo de la historia familiar.⁶ El drama familiar se vuelve una historia compartida que, al trascender a la esfera pública deviene también experiencia colectiva.

Vinciane Despret en *A la salud de los muertos* (2021) investiga distintas maneras en las que los muertos entran en la vida de los vivos y cómo estos los hacen actuar, sobre aquellos relatos de quienes quedan y los modos de presencia que esas formas actualizan. Continuar una obra o escribir en torno a los que ya no están, continuar un legado, darles uso a las pertenencias de los difuntos, a sus ropas u objetos, habitar sus espacios, entre otras continuidades son, según Despret, formas de cuidado que “acogen a los muertos”. Son modos de instauración y de presencia que trastocan la lógica imperante occidental en torno al duelo. *Imprenteros* también puede pensarse en términos de esa continuidad, como el relato de quienes quedan, en torno a los restos latentes que actualizan otras formas de presencia en ausencia.

Luego de presentarse, Lorena comienza a contar la historia de su padre, mientras se proyectan fotografías de distintas épocas de su vida y de otros actores argentinos con quienes encuentra un notable parecido. Así inicia la escena:

Lorena: Buenas noches. Mi nombre es Lorena Vega. Tengo 43 años y cuando tenía 38 murió mi papá. Mi papá se llamaba Alfredo Ernesto Vega. Era gráfico. Tenía su taller de imprenta en Lomas del Mirador, La Matanza. Lomas del Mirador queda del otro lado de Liniers cruzando la General Paz.

Se proyecta foto de Alfredo años 80.

Lorena: Ése era mi papá. Era taurino. De joven era muy aplicado a su imagen. Tenía una colección de camisas con distintos estampados. Una colección de perfumes y se "hacía las manos". Algo polémico para la época. (p.75)

En ese modo de biografiar al padre, de poner en escena una narrativa que articula momentos significativos del anecdotario familiar, que va desde situaciones compartidas, hasta el retrato de su carácter, su fama de galán, sus pasiones, picardías y hábitos, se teje la imagen de un padre que, con errores y desaciertos se figura siempre como una ausencia cuyo vacío ocupa un lugar enorme. La fotografía de Alfredo no está ahí solo para que el espectador le dirija su mirada, Lorena también lo mira de espaldas al público. La fotografía es un modo de traer a escena lo imposible, ese cuerpo, ese cara a cara. El encuentro de un cuerpo con una materialidad punzante y distante, un modo de afectación que se mueve en dos direcciones. Con este recurso y con la reconstrucción de ciertos momentos de esa vida juntos, estas primeras escenas develan no sólo algo del padre y su historia, sino también de la narrativa familiar. Cuando habla del vínculo y reconstruye situaciones a partir de esos recuerdos y de esos vestigios materiales, la protagonista también habla de sí misma, construye un relato de filiación y revisita además, parte de ese entramado social. Lo hace desde una posición crítico-afectiva, ese "yo" íntimo se revela en tanto "yo" político.

Al traer a escena la figura de un padre y su historia -que con la conformación de su segundo matrimonio por momentos evade sus responsabilidades- trae también la figura materna, reflexiones sobre los modos singulares de esa crianza, sobre su trabajo como modista, sobre la mujer que sacó adelante a la familia. Esta historia en torno a los "lazos de familia" convoca más allá de esos vínculos. Como afirman Ana Amado y Nora Domínguez subrayar lo familiar desde los lazos pone en evidencia "el doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y de corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar en tanto proceso y a partir del cual se puede leer lo político, lo social y lo cultural de la Argentina contemporánea" (2004, p.14). Lorena además de evocar a su familia, evoca un contexto, sus oficios, jerarquías y roles de género que, sin las pretensiones de un didactismo direccionado o una tesis que se entrega digerida, nos ofrece el "retrato" de la familia nuclear bonaerense, desde la perspectiva de la hija, a través de aquello que sobrevive a los cambios, a las transformaciones sociales y al paso del tiempo. A la vez, pone en escena las complejidades que atraviesan los vínculos parentales como ese lazo poroso que se estira y se tensa, permeable a lo que circula por dentro y por fuera del núcleo familiar.⁷

Las aguafiestas, señala Ahmed, develan ciertos modos de infelicidad agazapados en el núcleo familiar. La familia es una trama compleja de afectos y emociones que se distribuyen de modos desiguales. La felicidad es una construcción cultural que, así como los objetos y los bienes, se hereda y se reparte. En esa complejidad afectiva, la felicidad actúa como un modelo cultural, un ideal, un horizonte afectivo al que se debe aspirar. Las hijas tienen un rol específico señala Ahmed, determinado por la educación y la reproducción del modelo del hogar feliz. La hija aguafiestas, en cambio, no sólo es consciente de cierta infelicidad, sino que además la devela, la expone. En este caso, Lorena hace público lo privado, mostrando el reverso de lo cotidiano, su teatralidad o lo que Viví Tellas denomina "la dramaturgia del destino" (2002). Devela un modo de habitar el duelo paterno que implica para ella y sus hermanos, no solo la pérdida física y material del cuerpo, sino también la pérdida de un lugar, un espacio en el que el tiempo de la infancia, la juventud y la vida familiar permanece latente, pero inaccesible en su forma concreta. De esta manera, una serie de preguntas recorren todo el biodrama: ¿Por qué es necesario volver a ese lugar? ¿Cómo volver a ese espacio sin volver? A la primera pregunta Lorena responde con la lectura de una enumeración de motivos:

Lorena: Escribí un listado de motivos por los cuales quisiera volver al Taller.
Lorena lee un papel que tenía en un bolsillo de su pantalón.

Porque fui siempre.

Porque tengo derecho.

Porque extraño.

Porque el lugar tiene un olor a grasa mezclada con humedad que solo está en ese lugar.

Porque quiero llevarme ropa de él.

Porque necesito escuchar el ruido de esas máquinas.

Porque me quiero llevar sus cenizas que mis medios hermanos tienen ahí para tirarlas en el mar, en Mar del Plata, como él quería.

Porque quiero animarme por fin a meter los dedos en los tachos de tinta que no me dejaba tocar.

Porque quiero revisarle los cajones a ver si descubro algo.

Porque quiero limpiar el lugar porque pienso que debe estar muy sucio.

Porque quiero recuperar unas fotos que hicimos con mi amigo César de cada una de las máquinas del taller y que le regalé enmarcadas cuando cumplió 60 años (p.79)

Al biodrama no le interesa la reconstrucción del pasado, sino “cómo ese pasado está vivo hoy [...]. La idea de recuerdo le saca riesgo” (2016), afirma Tellas. En *Imprenteros* vemos como el recuerdo y la historia del negocio familiar no se presentan como algo obsoleto. Lejos de ser un vestigio en ruinas, el recuerdo es una sobrevida que al ponerse en escena desedimentan y muestra su potencia en el presente, su carácter vital en los oficios y profesiones de sus hermanos, así como en la memoria de la hija.

Preguntas breves, respuestas infinitas

Luego de una escena de reconstrucción que toma como punto de partida el pedido de las tarjetas de quince de Lorena a su padre, entra en escena Sergio, el hermano menor. A diferencia del resto de los actores ubicados en los pallets, Sergio se encuentra entre el público como si fuera otro de los espectadores de la historia familiar que, a la vez, protagoniza.

El diálogo con Lorena toma la forma de una entrevista. Esa misma forma se reitera con el testimonio de su otro hermano, Federico. No obstante, el último se incorpora en escena a través la proyección de un video en el que Lorena aparece de espaldas y Federico, sentado, fumando, tomado por un plano medio. El diálogo que entablan Lorena y sus hermanos comienza en ambos casos con preguntas muy específicas que exigen respuestas simples, cualitativas, datos biográficos de los protagonistas, en su mayoría vinculadas al trabajo en la imprenta. Preguntas como ¿Cuánto hace que sos gráfico? ¿Cómo empezaste? ¿Por qué te fuiste?, entre otras similares. Las preguntas se encadenan en un *in crescendo* afectivo, se vuelven más íntimas y complejas, acompañadas de fotografías y otros documentos como el catálogo de impresiones y etiquetas. La entrevista se vuelve conversación; las respuestas, testimonios que se responden también con el cuerpo y su lenguaje. En las conversaciones, las palabras no son suficientes para completar el cuadro, cada gesto, cada movimiento, significa esa porción de afecto que solo el cuerpo traduce y expresa.

En sus respuestas, Sergio se define como gráfico, cuenta su experiencia de niño en el taller, las complejidades de aprender un oficio y de hacerlo profesión, así como las de sostenerlo en tanto negocio. En cambio, Federico no se define como gráfico, sino como contador. Si bien toda su vida ha desarrollado el oficio, en trabajos en el exterior vinculados al rubro, incluso en encargos que realizó por su cuenta antes de la muerte de Alfredo, y aunque en la conversación sus respuestas son menos explícitas, evidencian la raíz de un saber técnico que, sin ejercerse formalmente, lo acompaña. Ambas conversaciones permiten a los espectadores no solo seguir la huella

familiar, sino también el rastro de una transición social que tiene su escalada en la crisis del 2001. La pérdida de puestos de trabajo, el cierre de pequeñas y medianas empresas e industrias nacionales, la mecanización extranjera en pos del oficio y la mano de obra especializada: en este escenario, Sergio, como tantos otros jóvenes argentinos, abandona el país y la familia.

Más allá del elemento biográfico, quiero resaltar ese modo de presentar en escena aquello que parece irrecuperable. Hay preguntas que se repiten en ambos casos: “¿Querés volver a la imprenta?”, “¿En estos años soñaste con papá? Y si soñaste, ¿lo podés contar?” “¿Te gustaría llevar sus cenizas al mar?”. Me voy a detener en estas preguntas no solo porque se reiteran en varias escenas, sino también porque triangulan en torno a la materialidad de un cuerpo y de un espacio ausentes. Antes de centrarme en esa triangulación, quiero volver a la investigación de Despret sobre esos modos de presencia de los muertos en los relatos de los vivos:

los muertos no actúan jamás de manera directa. Tienen modos singulares de presencia que se vuelven particularmente perceptibles mediante las elecciones semánticas y sintácticas que permiten describir las maneras en que actúan, y que Bruno Latour nos enseñó a reconocer: se trata de influir, de forzar, de modelar o, más claramente aún, de hacer hacer. Esas formas sintácticas cualifican aquello de lo que son capaces, es decir, sus maneras de ser, su etología, su potencia singular” (Despret, 2021, p.93)

Uno de esos modos de instauración que señala Despret retomando a Latour se vinculan con la presencia de los muertos en los sueños y su potencia en la construcción de relatos a partir de esas apariciones. Los sueños, además de configurar esos espacios en los que es posible la transgresión de ciertas lógicas, también proponen un modo de actuación. En *Imprenteros* los sueños que se narran transcurren en el taller, ese espacio al que no pueden volver. Traen a la escena del sueño ese cuerpo del padre que ya no está. Además, en la obra esa potencia se vuelve un “hacer”, un “actuar”. Un ejemplo de esta triangulación se propone en la escena en la que Sergio evoca un recuerdo sobre el intento de arreglar un contador, día que, como su padre afirmaba Sergio se había convertido en imprentero. En el sueño vuelve al taller, se encuentra con su padre y logra culminar la tarea pendiente. La escena actúa como una puesta en abismo en la que el relato del recuerdo se remonta al sueño y el sueño se despliega en la creación de un acontecimiento que se logra en un tiempo de co-existencia con el espectador. El taller, como ese espacio imposible, aparece en el movimiento de los cuerpos. Sobre este punto voy a extenderme a continuación.

El cuerpo como archivo y caja de resonancia

Además del material documental audiovisual, una de las últimas escenas propone una experiencia sonora particular. Esta experiencia comienza después de una invitación clave: Lorena le pregunta a Sergio si podría reconocer y describir los sonidos que se irán reproduciendo y si a continuación, además, podría describir de dónde provienen. Los sonidos se corresponden con el proceso de impresión en una máquina, desde el momento en el que se introducen las hojas hasta que la impresión está lista. Cada momento de ese proceso se distingue por el sonido específico que emiten las partes de la máquina. Luego de esa demostración Lorena propone lo siguiente:

Lorena: ¿Podrías hacerlo de nuevo, pero reproduciendo vos mismo los sonidos de cada acción tal como recordás que sonaban?

Sergio hace la secuencia de impresión sonorizando cada acción.

La reproducción del proceso completo provoca un efecto inmersivo, una experiencia que intenta poner a los espectadores “a la escucha” (Nancy, 2022) de la melodía de las máquinas, como la que sonaba en la imprenta cuando se ponía en marcha. “Lo sonoro aparece y desvanece aún en su permanencia” (p.12) como algunos recuerdos que mutan o perviven en su latencia, siempre cambiante. El cuerpo de Sergio se vuelve, a la vez, caja de

resonancia y archivo viviente. El ruido de las máquinas se vuelve sonido, ya que el cuerpo lo dota de sentido. Al igual que un recuerdo que viaja en el espacio-tiempo, que tiene el espesor de lo fugaz y de lo efímero, se despega rápidamente de su punto de emisión y llega diferido, el sonido de las máquinas se traduce en el movimiento. Sergio es capaz de reproducir con sus movimientos todo el proceso de impresión, siguiendo el sonido de cada parte de la máquina.

El proceso ha quedado grabado no sólo como un recuerdo susceptible de narrarse, ha quedado grabado como una huella impresa en la memoria corporal. Un resto de esa experiencia registrada que, desde lo corporal, se actualiza en escena. No están las máquinas, pero se crea un acontecimiento capaz de presentarlas a través del movimiento del cuerpo. Estos movimientos, a la vez, pueden copiarse y reproducirse, como una impresión que se repliega coreográficamente en otros cuerpos que traen al tiempo del “aquí-ahora” la puesta en movimiento de una máquina, ahora humana y colectiva que performa:

Comienzan a sonar ruidos de máquinas [...] Las actrices y los actores incluida Lorena e incluido Santiago (el asistente técnico que está en escena) se ponen ropa de trabajo que sacan de los compartimentos del locker [...]. A medida que van estando listos entran. Todas, todos hacen la secuencia conformando una coreografía.

El archivo familiar que la escritura de Lorena configura articulando al guion materiales documentales heterogéneos, también se compone de ese resto que es pura potencia corporal que se traduce en movimiento. Hay un lugar común que indica que el cuerpo no olvida, una frase que descansa y se repite en el orden del sentido ordinario. Esta obra muestra que la memoria del cuerpo condensa formas de conocimiento a veces desestimadas por una cultura que avanza hacia la mecanización o la automatización de los cuerpos, o que insiste en la separación entre lo corporal y lo subjetivo.

El cuerpo aparece como archivo viviente que el afecto y el movimiento actualizan, el archivo familiar también es un archivo de ese resto que es puro cuerpo. Como afirma Tellas, cada persona tiene y es en sí misma un archivo” (2002). Al mismo tiempo, la familia se presenta como “máquina de producción de afectos y renovación de historia” (Barthes, 1990, p.132).

Tocar los archivos

A lo largo de toda la obra se emplean recursos que, como mencioné al principio, tensionan y hacen porosa tanto la cuarta pared, (si tenemos en cuenta el movimiento de los actores, la gestualidad, y el desplazamiento por el espacio), como también los bordes de lo ficcional. Como ocurre en el biodrama, además de que sus mismos protagonistas “presenten” sus vidas, en esta obra también, se emplean otros recursos de lo posdramático⁸: escenas que se corresponden con la improvisación (como en las que participa el público proporcionando material impreso para que Sergio lo describa y presupueste, por ejemplo), reconstrucciones en las que Lorena interviene dando indicaciones, entre otras. Además, quiero resaltar el *bonus track* del final como una inscripción de lo contemporáneo en relación con la potencia que se genera en contacto con los materiales y en montaje de estos.

Luego del momento musical y la bajada del cartel luminoso, Lorena comparte material fotográfico y comenta la historia de esas imágenes. A partir de fotografías recuperadas de la imprenta, y con la ayuda de la tecnología digital logran un trabajo de montaje que crea, entre otros efectos, la ilusión de la vuelta al taller. Considero que el montaje no sólo trabaja al nivel de la ilusión o el artificio, sino también como un trabajo de superposición de cuerpos sobre espacios y propone la experiencia artística como un modo de regreso, una recuperación. El montaje entendido no sólo como técnica del cine o el arte, sino como creación de una ficción con rasgos de “lo real” a partir de fragmentos escindidos y como un modo de construcción de la memoria de un pasado en estado latente y, a partir de allí, abre una hendidura en el presente, una que permite establecer otro tipo de lectura y, brinda una

forma alternativa para habitar el duelo. Al mismo tiempo, el montaje resignifica el trabajo con los restos del archivo familiar y provoca que, en su encuentro, el tiempo se disloque. Los espectadores, además, pueden acercarse al escenario, tocar esas imágenes y colgarlas con unos broches, prolongando la experiencia del “convivio” (Dubatti, 2007) en el acto de tocar que, a la vez, es ser tocado por la potencia de ese cuerpo material, la fotografía.

El biodrama, el archivo y los relatos de filiación contemporáneos

A lo largo de este trabajo se ha analizado cómo el dispositivo escénico construido por Lorena Vega en *Imprenteros* articula una experiencia estética en la que los cuerpos y el archivo familiar se entrecruzan. La obra propone una lectura de la biografía doméstica, a partir de los restos de un archivo compuesto por materialidades documentales, afectivas y corporales. Desde esa fragmentación, se configura un imaginario que interpela los vínculos heredados, reactiva lo irrecuperable en el presente de la escena y propone otros modos de habitar el duelo. El acontecimiento dramático no reconstruye el pasado, sino que lo transforma en una forma sensible de memoria, donde el cuerpo familiar y el cuerpo de los espectadores se reúnen en una zona de contacto.

La hija mayor, excluida del saber técnico de la imprenta, accede al archivo desde un lugar afectivo que subvierte la lógica hereditaria y patriarcal. Los cuerpos en escena no reproducen el oficio, pero lo encarnan desde la sensibilidad, la ausencia y el deseo de recuperación. El taller, clausurado por la muerte del padre y por la exclusión de la hija del linaje técnico, se reactiva como espacio simbólico. La escena no busca representar ese espacio perdido, sino presentarlo como acontecimiento vivo, donde el archivo se transforma en cuerpo y el cuerpo se convierte en archivo.

En ese proceso, *Imprenteros* despliega una serie de recursos y operaciones escénicas que sostienen su potencia afectiva y política. La escucha entre los cuerpos y las máquinas, el contacto con fotografías y objetos, la observación atenta de los materiales, la improvisación con el público, el movimiento en escena y los diálogos fragmentarios configuran una coreografía del vínculo. Estas acciones no reconstruyen un relato cerrado, sino que habilitan una experiencia estética que apuesta por la presentación: una forma de estar en escena que convoca lo real sin clausurarlo, que activa memorias desde el cuerpo y que transforma el archivo en gesto.

El análisis de *Imprenteros*, desde la perspectiva abordada, permite ampliar la mirada hacia otros dispositivos artísticos contemporáneos que interrogan lo familiar más allá de los lazos consanguíneos. Por su lenguaje –el de los cuerpos en escena–, por la yuxtaposición de materiales heterogéneos y por la activación de una experiencia estética en la que el archivo opera como resto, el biodrama se presenta como una herramienta fértil para el estudio de relatos de filiación contemporáneos. Asimismo, resulta pertinente para abordar obras en las que el montaje de voces, espacios y tiempos, y las memorias anidadas en el cuerpo, se articulan con la pregunta por lo familiar.

En este sentido, la puesta en escena de una porción de esas vidas comunes, como la de una familia de imprenteros y su taller en el Conurbano, y archivos no oficiales adquiere una relevancia particular: permite que el retorno de lo real encarne una humanidad que los relatos hegemónicos no documentan. Al visibilizar lo que ha quedado fuera de los marcos institucionales de la memoria, estas prácticas estéticas habilitan una forma de archivo encarnado, afectivo y situado, que desafía las narrativas dominantes y amplía los modos de representación de lo familiar.

Atender a la escena contemporánea, en la que biodrama y performance se entrecruzan, permite avanzar en la investigación de las relaciones que emergen en la intersección entre el retorno de lo real y la construcción de imaginarios familiares en las prácticas estéticas latinoamericanas actuales. En ese cruce, el archivo no se conserva: se transforma, se encarna, se imprime en el cuerpo que recuerda y en el del espectador.

Referencias

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Amado, A., y Domínguez, N. (2004). *Lazos de familia: Herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós.
- Andruetto, M. T. (2007). *Lengua madre*. Mondadori.
- Arias, L. (2009). *Mi vida después* [Biodrama]. Teatro Sarmiento. Arias. Estreno en el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), Buenos Aires.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*, Paidós.
- Brownell, P., y Hernández, P. (Eds.). (2017). Biodrama, Proyecto Archivos: Seis documentales escénicos de Vivi Tellas. Introducción Biodrama | *Proyecto Archivos: Experiencias y proyecciones en la escena teatral* (1ra ed.). Universidad Nacional de Córdoba.
- Cámara, M. C. (2022). La levedad y la inocencia de lo que es frágil: Una reflexión sobre el proyecto Biodrama de Vivi Tellas. *Hispanamérica*, 51(151), 23–32. La levedad y la inocencia de lo que es frágil: Una reflexión sobre el proyecto Biodrama de Vivi Tellas
- Carri, A. (Directora). (2017). *Cuaterros* [Película]. El Pampero Cine.
- Comedi, A. (Directora). (2018). *El silencio es un cuerpo que cae* [Película]. El Calefón Cine.
- Cornago, Ó. (2006). Teatro posdramático: Las resistencias de la representación. En J. A. Sánchez (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978–2002*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Costamagna, A. (2018). *El sistema del tacto*. Editorial Anagrama.
- Derrida, J. (1997). *La escritura y la diferencia* (Trad. al español). Anthropos Editorial.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos: Relatos de quienes quedan*. Ediciones La Cebra.
- Díaz, S. A. (2020). *Impreneros: Reinterpretar el pasado: Entre el original y la copia. Teatro XXI*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad de Buenos Aires. *Impreneros: Reinterpretar el pasado: Entre el original y la copia*
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2012). *El archivo arde*. En G. Didi-Huberman & K. Ebeling (Eds.), *Das Archiv brennt* (pp. 7–32). Berlín: Kadmos. Traducción del alemán: Juan Antonio Ennis.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Shangrila.
- Dubatti, J. (2007). Acontecimiento convival. En *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad* (pp. 43–88). Atuel.
- Edul, C. (2023). *El punto de costura* [Conferencia performática]. Presentada en El Galpón de Guevara, Buenos Aires.
- Edul, C. (2024). *La primera materia*. Editorial Tenemos las máquinas.
- Fernández, N. (2015). *Chilean Electric*. Alquimia Ediciones.

- Fontana, P. (2023). *Los papeles del padre, sobre Imprenteros de Lorena Vega*. Escritores del Mundo. <https://escritoresdelmundo.art.blog/2023/02/22/los-papeles-del-padre-sobreimprenteros-de-lorena-vega-por-patricio-fontana/>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3–22.
- Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia: Lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Paso de Gato.
- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro*. Editorial Sexto Piso.
- Nancy, J.-L. (2022). *A la escucha*. Amorrortu.
- Nosetto, L., y Ruiz del Ferrier, M. C. (2007). *La crisis argentina de 2001: Ruptura del pacto democrático y emergencia de nuevos actores sociales*. VII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <https://cdsa.academica.org/000-106/508.pdf>
- Rivera Garza, C. (2019). *Autobiografía del algodón*. Literatura Random House.
- Schuttenberg, M. y Delgado, J. (Comps.). (2018). *Construir sobre los escombros: Política y cultura en la Argentina poscrisis del 2001*. Universidad Nacional Arturo Jauretche. Construir sobre los escombros : política y cultura en la argentina poscrisis del 2001
- Suárez Córca, A. (2023). *La niña, el archivo y el paréntesis* [Conferencia performática]. Dir. Rosario Farías. Presentada en el ciclo Teatro por la Identidad, Radio Futura, La Plata.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tortosa, S. (2019). Archivos vivos: memorias encarnadas en la escena contemporánea.
- Tellas, V. (2002). *Proyecto Biodrama*. Teatro Sarmiento, Buenos Aires, Argentina.
- Telón. *Revista de Artes Escénicas*, (15), 45–58. Universidad Nacional de las Artes.
- Vega, L., & Zapico, G. J. (Directores). (2024). *Imprenteros* [Documental]. Argentina: Sala Lugones / MALBA.
- Viart, D. (2019). El relato de filiación: Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea. *Cuadernos LIRICO*, (20). <https://doi.org/10.4000/lirico.8883>

Notas

1 Barthes en *La preparación de la novela* imagina una forma posible de “libro mundo-futuro”, capaz de promover el encuentro inmediato entre vida y escritura, una forma que permita captar el azar y lo fragmentario de la experiencia humana y artística. A esa forma imaginada la llama “álbum” entendida como lo opuesto al libro o a novela tradicional, en tanto “estructura fundada en la naturaleza de las cosas”. Una “forma antagonista o paradigmática” capaz de engendrar la co-presencia del mundo en la obra, que permita “secundar el mundo”, “recibirlo” afectiva, intelectualmente” (p. 273).

2 “Biodrama se inscribe en torno a lo que se llama el ‘retorno de lo real’ en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve –en parte como oposición, en parte como reverso– es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de cultura de masas, como los reality show, hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora “menores”, como el documental, el testimonio o la autobiografía.” (Tellas, 2002).

3 La memoria obrera puede entenderse como una forma de memoria social construida por los sectores trabajadores en torno a sus experiencias de vida, lucha y organización colectiva. Para Jelin, estas memorias no son simples evocaciones del pasado, sino campos de disputa en el presente, donde distintos actores sociales pugnan por imponer sentidos sobre lo vivido. Esta memoria se transmite a través de relatos, gestos, oficios, silencios y marcas corporales, y se activa en momentos de crisis, conmemoración o reapropiación simbólica. No es homogénea ni lineal: está atravesada por tensiones de clase, género y generación (2002, p.23).

4 “La crisis argentina de 2001 constituye un punto de inflexión histórico marcado por el colapso simultáneo de los órdenes económico, político y social. En un breve lapso, el país atravesó una serie de acontecimientos extraordinarios –restricciones bancarias, saqueos, estado de sitio, movilizaciones masivas, represión estatal con decenas de víctimas, renuncia presidencial y sucesión vertiginosa de gobiernos– que evidenciaron la magnitud del derrumbe institucional y la fractura del pacto democrático” (Nosetto y Ruiz del Ferrier, 2007, p. 2). Se configura como un acontecimiento estructurante de la Argentina contemporánea, cuyas secuelas y resonancias siguen activando memorias, disputas simbólicas y reconfiguraciones culturales (Schuttenberg y Delgado, 2018).

5 En algunas ocasiones, en lugar de pallets la escenografía cuenta con gradas.

6 Las *patergrafías* o *patriografías* reconstruyen la historia de un nosotros, el que conforman el hijo biógrafo y el padre biografiado, y así se instalan en la porosa frontera entre la autobiografía y la biografía. El “relato de filiación”, como propone Dominique Viart, trabaja a partir de fragmentos y propone un método arqueológico para la construcción de la historia familiar, a menudo empleando materiales como documentos y archivos.

7 El archivo familiar, lejos de ser un espacio neutral, conserva y reproduce modelos de género y de clase desiguales que estructuran la memoria. En contextos técnicos y productivos, esta desigualdad se manifiesta en la exclusión de las mujeres de los saberes heredados y de los relatos de transmisión laboral. En *Imprenteros*, la madre es modista –saber considerado doméstico y periférico– mientras los hijos varones dominan el oficio de la imprenta. La hija, excluida de esa línea técnica, en parte por elección, elige el teatro como espacio de reapropiación simbólica. Cuando el cuerpo femenino irrumpe en escena –como ocurre en el teatro documental contemporáneo– encarna memorias silenciadas, fragmentarias y afectivas que tensionan la narrativa patriarcal del archivo. Véase Tortosa (2023), quien propone el concepto de “archivo afectivo” como forma de encuerpar la memoria desde lo sensorial, lo desviado y lo no normativo.

8 El teatro posdramático, según Óscar Cornago (2006), no constituye una nueva poética escénica ni una ruptura radical con el modelo dramático, sino una práctica que emerge de procesos históricos de transformación artística iniciados a fines del siglo XIX y consolidados en las décadas posteriores. Esta forma de creación escénica desplaza el texto como centro organizador, privilegia la materialidad de la escena, la experiencia sensorial y la relación directa con el espectador. En lugar de representar un mundo cerrado y coherente, el teatro posdramático propone una escena abierta, atravesada por múltiples lenguajes (visuales, sonoros, corporales), donde el sentido se construye en el presente de la representación y en la interacción con el público, entendiendo el espacio escénico como lugar de resistencia y reflexión sobre los modos de representación. El teatro posdramático asume “las resistencias a la representación”, el lugar no resuelto del sentido, que aparece más bien como un interrogante, un vacío, un sistema de tensiones que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia (Cornago, 2006, p.125).