

Prestar oídos a lo que no se entiende. La dramaturgia escénica de Animales en el techo¹

Paula Fernández²

Facultad de Arte, UNICEN.

paunandeztandil@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2871-7882>

Jerónimo Ruíz³

Facultad de Arte, UNICEN.

jeronimolucas@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-4186-5282>

Resumen:

Este artículo aborda el trabajo de dramaturgia escénica realizado en *Animales en el techo* (2024): un unipersonal estrenado en la ciudad de Tandil que contó con la actuación de Jerónimo Ruíz y la dirección de Paula Fernández. El texto de la obra fue escrito de manera colaborativa entre Fernández, Ruíz y Juan Santilli. En este escrito nos interesa reflexionar sobre el proceso de ensayo, entendiéndolo como el espacio en que se pone en juego una red de asociaciones difusas que devienen en discursos, materialidades y procedimientos concretos. En otras palabras, proponemos indagar la relación entre la escritura del texto y la escritura de lo escénico, sope(n)sando pruebas, errores, entendimientos y hallazgos que son parte del tejido-trama de la obra.

Palabras clave: Animales en el techo; dramaturgia escénica; proceso de ensayo; teatro.

Listening to what you don't understand. The stage dramaturgy of *Animals on the Roof*

Abstract:

His article aims to address the stage dramaturgy work carried out in the play *Animales en el techo* (2004) (*Animals on the Roof*). This solo performance premiered in the city of Tandil, starring Jerónimo Ruíz and directed by Paula Fernández. The text was written collaboratively by Fernández, Ruíz, and Juan Santilli. We are interested in reflecting on the rehearsal process, understanding it as the space in which a network of diffuse associations comes into play, evolving into concrete discourses, materials, and procedures. In other words, we propose to explore the relationship between writing the text and writing the stage performance, weighing the trials, errors, understandings, and discoveries that are part of the fabric of the work.

Keywords: Animals on the roof, stage dramaturgy, rehearsal process, theatre.

¹ Para citar este artículo: Fernández, Paula. Ruíz, Jerónimo. (2026). Prestar oídos a lo que no se entiende. La dramaturgia escénica de Animales en el techo. *El Peldaño-Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 22-30.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1597>

Sección: Artículos. Recepción: 18/05/2026. Aceptación final: 02/06/2026.

² Docente de la Facultad de Arte de la UNICEN, trabaja como Titular Exclusiva en las cátedras Dirección Teatral y Seminario de investigación e integración teatral.

³ Docente de la Facultad de Arte de la UNICEN, trabaja como JTP en la cátedra Expresión Corporal III.

La precuela del proceso de ensayo: el laboratorio Deriva creadora.

Durante el 2022 y parte del 2023 realizamos un laboratorio con el objetivo de indagar procedimientos escénicos tanto desde la dirección como desde la actuación. Esta propuesta se sostuvo a lo largo de casi un año. En términos generales el recorrido se inició con la lectura de *El corazón de un perro* (2017), libro en el que Laurie Anderson organiza la narración mediante párrafos que pueden ser leídos con autonomía unos de otros; o incluso cambiándolos de orden, sin que esto altere la comprensión del texto como totalidad. Desde la dirección la propuesta fue utilizar el libro de Anderson como material para generar resonancias, y no para ser representado. Realizadas las primeras lecturas se le pidió al actor que seleccionara un fragmento del libro. Posteriormente se le pidió que seleccionara una frase del fragmento. La frase elegida fue:

Estoy parado en la habitación en la que él se está muriendo, y me habla con una voz nueva. Una voz que nunca antes había escuchado⁴. (2017:11).

La propuesta del laboratorio consistió en utilizar el texto de Laurie Anderson como disparador y soporte de resonancias que fueron plasmadas mediante tres recursos diferentes: palabras/sonidos, acciones y materialidades. A partir de la frase seleccionada indagamos resonancias de tipo sensorial para probar diversos tipos de lectura; resonancias de tipo subjetivo para describir asociaciones, recuerdos, pensamientos, etc.; resonancias literarias mediante la escritura de imágenes poéticas; resonancias sonoras mediante improvisaciones vocales, con instrumentos musicales (teclados y pedal de loop) y con elementos de amplificación (micrófono y amplificador). Dichas improvisaciones dieron lugar a la creación de grafías sonoras diseñadas de manera personal, es decir, sin adecuarse al formato de una partitura musical tradicional.

Una vez finalizado el laboratorio decidimos iniciar un proceso de ensayo que culminó con la creación de la obra "Animales en el techo", estrenada en el año 2024. A continuación, vamos a revisar los aspectos que consideramos medulares para comprender la relación entre la escritura del texto y la dramaturgia escénica de la obra.

El proceso de ensayo

El proceso de ensayo se focalizó en generar una narrativa que incluyera y desarrollara lo ya indagado. En este sentido decidimos retomar las indagaciones sonoras, ya que habían resultado más potentes que las demás. En este nuevo contexto, la frase elegida fue resignificada dando lugar a interrogantes que nos posibilitaron establecer una hipótesis de trabajo: puntualmente nos preguntamos si la proximidad de la muerte efectivamente daba lugar a una nueva voz, o habilitaba -quizás- una nueva escucha. Y de ser así: ¿cómo era esa voz? ¿Y - sobre todo- cómo podía generarse escénicamente esa nueva escucha?

Estos interrogantes se transformaron en la columna vertebral de los ensayos, sobre la que fuimos orientando posibles articulaciones entre lo literario y lo escénico; situándonos en la encrucijada de proponer acciones para interactuar con los interrogantes planteados. Hubo

⁴ Originalmente el sujeto de esta frase está enunciado como "ella". En el transcurso del proceso de ensayo se decidió cambiarlo por "él", en alusión a la figura paterna.

desde el inicio la intención de “dejarnos instruir” por estas preguntas, entendiendo que como sostiene Despret:

Las preguntas no piden ni explicación ni elucidación. Son enigmas, es decir, comienzos de historias que ponen a trabajar a aquellos a los que convocan bajo un modo muy particular: ¿qué hacemos con esto? ¿A qué tipo de pruebas somos convocados y qué régimen de vitalidad hará posible que nos dejemos tomar por ellas? (2021:31).

Articulaciones

Radiohead

Cuando estábamos indagando resonancias mediante el uso de las palabras, el actor trajo a un ensayo un texto escrito por él mucho tiempo atrás. Su título es Radiohead, y comienza describiendo un capítulo de la novela “Ubik”- de Philip Dick- en la que el personaje protagónico utiliza unos aparatos especiales para sintonizar la actividad cerebral de su esposa “semimuerta” y comunicarse con ella. La segunda parte del texto continúa en primera persona, refiriéndose a un recuerdo de la infancia: el de observar cómo su padre, que era radioaficionado, dedicaba noches enteras a sintonizar y escuchar emisoras de radios en diferentes idiomas. La tercera y última parte de este texto remite a la muerte del padre, y a los intentos del hijo por comunicarse con él descifrando posibles mensajes en el sonido de la estática que produce una vieja radio.

La incorporación de este texto hizo que la idea de la muerte -y su expresión como nueva voz y/o nueva escucha- deje de presentarse como una noción general y se convierta en la muerte de alguien singular: el padre del actor. Este relato abrió también la posibilidad de componer una historia contada en primera persona, en la que conviven de manera indiferenciada la narración de relatos biográficos y su fabulación.

La indagación sonora de Radiohead se realizó improvisando distintos modos de hablar y de amplificar la voz: el primer fragmento se trabajó apoyando el micrófono en la tráquea del actor y rompiendo la linealidad del texto. El segundo fue dicho utilizando el micrófono de manera convencional (frente a la boca); y para el último fragmento no se utilizó el micrófono. En términos narrativos los tres fragmentos que componen esta escena mantienen continuidad; pero en términos de tratamiento sonoro operan de acuerdo a lógicas divergentes, lo cual produce un contrapunto en la escucha.

En esta escena el texto amplificado desde la tráquea se trabajó probando distintas repeticiones, fragmentaciones y distorsiones de las palabras. La intención detrás de esta experimentación inicialmente se vinculó a dos aspectos: lo lúdico y la construcción de una escucha activa. Romper la gramática del texto, posibilitó descentrar la escucha de su configuración cotidiana, dándole prioridad a la forma de enunciación por sobre el sentido de lo que se dice. Tal como sucedía con los aparatos que canalizaban la voz de la esposa semimuerta en el relato de Philip Dick, en este caso el micrófono apoyado en la tráquea del actor operaba como una especie de prótesis o antena que captaba y amplificaba sonidos, sílabas y palabras. Esta suerte de extrañamiento pretendía predisponer la atención del público y agudizar la escucha quitándole solemnidad a lo narrado. La particular dicción utilizada en este momento de la obra expone y desmantela al lenguaje como mecanismo de comunicación. El decir funciona como un desdoblamiento en el que las imágenes del relato de ciencia ficción se materializan directamente como gesticulación sonora y dictado semiarticulado. El actor

componía una especie de dispositivo-máquina, similar a una IA, que recepcionaba, recodificaba y replicaba de manera distorsionada un discurso tercerizado.

El funcionamiento de esta escena no terminaba de convencernos por lo que decidimos continuar ensayándola luego del estreno de la obra. En ese momento estábamos leyendo *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, un libro de David Toop que en su primera página dice:

El sonido es ausencia cautivadora, está fuera de la vista y de todo alcance. ¿Qué produjo ese sonido? ¿Quién está ahí? El sonido es vacío, miedo y asombro. Al escuchar, como si fuera a los muertos, como un médium que participa de la historia y de lo transcurrido, el oído se pone en sintonía con señales distantes, escucha a escondidas a los fantasmas y su parloteo. Sin ser capaz de escribir una historia sólida, el que escucha accede al desfase del tiempo. (2013: 11).

Esto nos reveló otra dramaturgia posible: la de componer una especie de médium literario: una corporalidad a la escucha de un discurso remoto que se manifiesta para relatar la sinopsis de la novela *Ubik*; que a su vez narra los intentos de un casi viudo por comunicarse mediante un aparato con su esposa semi muerta. En términos de predisponer y agudizar los sentidos para encontrar sentido, esta opción nos resultó más atractiva. El “médium literario” asume el fraseo de un habla / discurso que desconoce y que le es revelado poco a poco. Su función no es entender o significar, sino materializar una ausencia: traer al presente fragmentos de un discurso ajeno urgido por manifestarse.

En esta escena el médium literario, el padre radioaficionado y el hijo que intenta descifrar mensajes encriptados en la estática de una radio cumplen eficazmente una misma función: prestar oídos a lo que no se entiende.

Elefanta - Ballena.

Decidimos incorporar un nuevo texto, escrito por la directora, al que llamamos “Elefanta - Ballena” y que consta de tres momentos. El primero en donde se relata la llegada de un circo a un pueblo, el vínculo entre un enano y una elefanta, la posterior muerte del animal y el entierro realizado por los empleados del circo y la gente del pueblo.

En el segundo momento de este texto la voz narradora relata un sueño que tuvo de chico: una ballena está encallada en el techo de su casa, y él y su madre intentan mantenerla con vida recurriendo a una manguera de regar las plantas y a un balde de playa. El sueño resulta doblemente revelador ya que deviene en la toma de conciencia sobre la finitud de todo lo vivo: “descubrí que todo lo vivo, muere”, dice el actor; y también en el descubrimiento de la propia mortalidad: “Me desperté resoplando, empapado de sudor, de pis y de mortalidad recién estrenada”.

El tercer y último momento de esta escena fue escrito en verso, como un poema o como la estrofa de una canción, y hace referencia a la sensación dejada por el sueño, con reminiscencias a la novela *Moby Dick*, de Herman Melville:

Una ballena se metió en mis tripas y ahí se quedó
todo el día resoplando y ahí se quedó.
Llena mi cuerpo de dolor
la idea de matarla se me cruza. Tengo un arpón y un anzuelo dorado

y mi alma que es la carnada que muerde con bravura, y yo
le clavo el arpón, le clavo el arpón, le clavo el arpón, le clavo el arpón.
Me enreda en su aleta, me arrastra con ella, se hunde, me hunde,
me mata, la mato, morimos los dos.
Una ballena se metió en mis tripas y ahí se quedó
todo el día resoplando y ahí se quedó.
la idea de matarla se me cruza y yo
le clavo el arpón, le clavo el arpón, le clavo el arpón.⁵

Simultáneamente a la escritura del texto continuamos con la experimentación sonora, en este caso, a partir de la canción Elefante Blanco de Nick Kave y Warren Ellis. La elección de este tema se produjo mediante una búsqueda-deriva, guiada por nuestros gustos musicales y por la inclusión de la palabra elefante en el título de la canción. Escénicamente nos interesaba producir un colchón sonoro que sirviera de base para el desarrollo de esta escena. Para esto se compuso un tema musical en donde podían diferenciarse instrumentos de base (batería y bajo) y de melodía (teclados y piano). Esta composición fue pensada para ser ejecutada en vivo utilizando un pedal de loops, lo cual permitió construir una expresión sonora mediante capas de sonido que se iban grabando en vivo y se reproducían simultáneamente.

Para trabajar el primer fragmento, que narra la historia del circo, se utilizó como base sonora solamente la batería, la cual marcaba un ritmo lento que se sostenía durante el transcurso de toda la escena. En este caso la cualidad rítmica de la batería acentúa la reiteración del sonido, contribuyendo a sensibilizar la escucha y la percepción del tiempo tanto para el público como para el actor. El sonido opera en este fragmento de obra básicamente como duración, condicionando la forma de decir e imprimiéndole al relato un tono intimista. Este tratamiento sonoro potenció los silencios y las pausas de la voz hablada; revalorizando su función narrativa a través de la cadencia rítmica marcada por la batería.

El segundo fragmento de esta escena narra el sueño con la ballena y está pensado como continuidad de la materialidad sonora ya establecida. Por lo tanto, el procedimiento de trabajo implicó adicionar paulatinamente capas de sonido al ritmo de la batería, y sobre esta base sonora ahora ampliada, probar nuevas formas del decir, adicionando sonidos onomatopéyicos y efectos de eco.

El fragmento final del texto, en el que se alude a Moby Dick, el relato hablado se caracterizaba por mantener una impronta expresiva que fue generando matices, adentrándose en un terreno impreciso entre la narración, el recitado y la canción. Este rasgo se asemeja a la “*sprechgesang*” o canción hablada: una técnica vocal proveniente de la escuela expresionista caracterizada por no tener una entonación precisa y por ubicarse en un lugar intermedio entre la narración y la canción. Géneros musicales como la ópera, el jazz, el reggae y el rap usan este recurso para enunciar algo de manera sugestiva; utilizando algo más que una voz entonada. En los ensayos este recurso se indagó buscando promover al mismo tiempo otra voz y otra escucha; situándose a medio camino entre el recitado y el canto.

⁵ Fragmento de *Animales en el techo*, de Fernández, Ruiz y Santilli. Texto no publicado.



Foto 1, por Freddy Krieger (2024).

Beethoven

Posteriormente desarrollamos una historia ocurrida también en la primera infancia en la que el protagonista narra un accidente en el que al saltar desde un trampolín se golpea la cabeza contra el borde de la pileta y queda temporalmente sordo. El relato continúa detallando algunos hechos vividos a partir de su internación en el hospital infantil; instancia en la que es testigo del deceso de otros pacientes.

Particularmente la idea de la sordera ya había aparecido en los ensayos mediante el Libro tibetano de los muertos; en el que se explica que al momento de morir la audición es el último sentido en dejar de funcionar. El núcleo narrativo de esta escena se basa en un fragmento del libro de Laurie Anderson y fue re-escrito por el actor y la directora.

Para la adaptación de este fragmento indagamos la historia de algunos músicos sordos, como Evelyn Glennie (percusionista sueca), Bedrich Esmetana (músico y compositor Checo), William Boyce (compositor inglés) y Ludwig van Beethoven (compositor alemán). A partir de escuchar la música de estas personas decidimos incorporar a Beethoven a la historia del accidente haciendo que el personaje se fanatizara con su música debido al hecho de compartir la condición de sordos. Siendo Beethoven parte de la historia nos pareció lógico emplear su música en la obra, para lo cual elegimos un fragmento de la Sinfonía novena en la versión del director Daniel Barenboim. Este fragmento, que dura aproximadamente 15 minutos, incluye dos movimientos de la sinfonía que articulan, sucesivamente, las dos últimas escenas de la obra.

En la penúltima escena la voz hablada desaparece y en su lugar se instala la música. La novena sinfonía de Beethoven fue introducida mediante un tratamiento sonoro que implicó la edición de la primera frase melódica para que se repitiera ocho veces. Esa fue la única intervención que se realizó sobre la sinfonía, la cual dialoga con las acciones que realiza el actor creando una coreografía.

Desde la dirección la construcción de este fragmento de obra respondió a la necesidad de crear un presente desprovisto de palabras. Un espacio sensorial en el que la atención del público pudiera deslindarse de acompañar relatos, para instalarse en la percepción de movimientos corporales y sonoros. La coreografía recupera y enfatiza miméticamente gestos de distintos momentos de la obra en una especie de recapitulación o recordatorio amplificado de lo ya visto y vivido en el transcurso del espectáculo. En otras palabras, como procedimiento, el movimiento musical-coreográfico buscaba suplantar la focalización puesta en la narración oral, para instaurar un presente evocativo mediante el efecto sugestivo del cuerpo en movimiento y de la música.

Volviendo a la hipótesis de trabajo que nos habíamos planteado, la novena sinfonía instaure una presencia sonora que pretende propiciar una escucha inmersiva, o lo que Nancy llama “El ahora de un sujeto que (...) da su presencia al presente o su presente a la presencia” (2007: 42) Un presente imposible de entender/comprender, pero posible de escuchar y resonar. Como aclara Nancy, la música es evocación: llamado que convoca e invoca, y espacio de resonancia. La escucha en este fragmento de obra está librada a la influencia sugestiva de la música y a su capacidad de reverberación en cada espectador/a.



Foto 2, por Freddy Krieger (2024).

Por último

A partir de las articulaciones analizadas entendemos al proceso de ensayo de *Animales en el techo* como la construcción de un tejido / trama que partió de la elección de una frase del libro de Anderson, y fue expandiéndose mediante resonancias que involucraron múltiples recursos (palabras, materialidades y acciones). Esta dinámica de trabajo suscitó interrogantes que nos permitieron establecer a la muerte y a la indagación sonora como núcleos conductores y organizadores de los distintos relatos que componen la obra.

Tanto la frase elegida inicialmente como Radiohead y Elefanta - Ballena operan como síntomas. La muerte del padre, la ballena del sueño de la infancia, y la evocación del circo y su elefanta son la manifestación literaria de imágenes sensoriales que aparecieron, insistieron y persistieron en los ensayos, demandando una nueva escucha para ser narradas escénicamente. En este sentido, vivenciamos el proceso de ensayo como espacio de encuentro y pasaje de dos realidades diferentes, en el que la escritura escénica fue desarticulando y versionando información biográfica para construir una *memoria fabulada*. La dramaturgia de la obra no buscó ficcionalizar hechos del pasado, sino que se ocupó de hurgar en lo que insistía, para manipularlo y transmutarlo. Tal como sostiene Despert se trata más bien de “Fabular, activamente, para hacer pasar y sentir posibles pasados desapercibidos, o que quedaron en sordina”. En otras palabras: fabular es activar el “arte de la metamorfosis”. (2021: 151).

Los desplazamientos que fuimos generando entre la escritura del texto y la escritura escénica operaron por *evocación e invocación*: se evocaron acontecimientos biográficos que a su vez invocaron nuevos relatos. En este sentido, la muerte del padre fue tomada como agenciamiento o excusa para indagar un territorio más vasto: el de la muerte como acontecimiento mundano y –al mismo tiempo- extraordinario que tiene la capacidad de interpelarnos y recordarnos nuestro tránsito humano hacia lo desconocido.

Parafraseando a Despert podemos decir que el proceso de ensayo de *Animales en el techo* consistió en hacer de una frase una *matriz narrativa*:

Una máquina de hacer historias de una en una, una matriz de historias que se elaboran a partir de las precedentes y que, por este hecho, se conectan unas con otras no sobre un hilo, sino de manera tal que forman un tejido – lo que podríamos llamar escribir en tres dimensiones, cualquier punto de la trama puede dar nacimiento a una nueva dirección narrativa-. Cada punto del tejido que se crea te conduce al siguiente, o a otro, según la connivencia de los motivos. (...) otro relato puede sumarse al precedente, transforma lo que significa, le abre otro devenir, compromete al narrador y su historia de un modo imprevisto. Formar matrices narrativas es asumir que cada historia hace entrar otras y las compromete. (...) cada uno de estos relatos así creados modifica, retroactivamente, el alcance de los que lo preceden, les da fuerzas, les ofrece nuevas significaciones. (2021:56).

Bibliografía

Anderson, L. (2017) *El corazón de un perro*. Bikininja.

Despret, V. (2021) *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Cactus.

Fernández, P.; Ruíz, J. y Santilli, J. (2024) *Animales en el techo*. Sin publicar.

Krieger, F. (2024) *Fotos 1 y 2*.

Nancy, J-L. (2007) *A la escucha*. Amorrortu.

Toop, D. (2013) *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Caja negra.