

EL PELDAÑO

Cuaderno de Teatología
Num.23 - 2024



DEPARTAMENTO DE TEATRO-
FACULTAD DE ARTE

ISSN 30087562

PH: (Goggle, s.f.)

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

Equipo Editorial

Coordinación Editorial (Responsable Científico)

Luz García - UNICEN - Bs. As.- ARGENTINA

Luz Hojsgaard - UNICEN- Bs. As.- ARGENTINA

Belén Errendasoro -UNICEN - Bs. As.- ARGENTINA

Comité Académico

Raul Albanece - Universidad Autónoma de Entre Ríos- ENTRE RIOS- ARGENTINA

Ana Cristina López Villegas- Instituto Educativo Las Palmas - ANTIOQUIA - COLOMBIA

Daniel Ariza - Universidad Nacional de Caldas- MANIZALES- COLOMBIA

Jorge Dubatti - Universidad Nacional de Buenos Aires- Bs. As.- ARGENTINA

Mauricio Kartun - Dramaturgo- Trabajador independiente

Responsable Editorial

UNICEN- Pinto 399

Tandil Pcia Bs AS - CP (7000)

Tel. 2494440631 // 24944422000

ISSN 3008-7562



Queridas lectoras y lectores:

Con mucho entusiasmo les damos la bienvenida a esta nueva edición de El Peldaño. Este número es el resultado de una labor constante y dedicada por parte de nuestro equipo, que sigue creciendo y fortaleciendo su compromiso con cada edición. Nos alegra enormemente contar con una nueva integrante en nuestras filas, quien se suma a este esfuerzo colectivo con la misma pasión por el arte escénico que nos une a todas y todos.

Cada página de nuestra revista se ha hecho realidad gracias al compromiso de muchas personas. Queremos agradecer especialmente a la Facultad de Arte y, en particular, al Departamento de Teatro, cuya colaboración y apoyo han sido fundamentales para que esta publicación siga creciendo en su propósito de promover el diálogo artístico en nuestra sociedad. También extendemos nuestro más profundo agradecimiento a todas las personas que han colaborado con sus artículos, aportando sus reflexiones, experiencias y saberes, y al equipo editorial que, incansablemente, ha trabajado para que esta revista sea posible.

En este número, nos complace presentar una selección de artículos que exploran diferentes dimensiones del quehacer teatral. Naira Gevorkyan nos invita a reflexionar sobre Meyerhold, uno de los teóricos y practicantes más influyentes del teatro. Por su parte, Marc Mauricio, Lacánfora M. Julia, Lieby Facundo, Lisa Natalí, Melian Valeria y Rosales Daniel analizan la enseñanza teatral en el nivel inicial y su aporte a la construcción de una didáctica específica. Facundo Nicolás Dipaola nos lleva en un recorrido por el teatro documental y el teatro de objetos documentales, desde sus antecedentes hasta su evolución contemporánea. En dramaturgia, Paula Echalecu presenta El juicio de Salomé, mientras que Marianela Gervasoni entrevista a Ángeles Carro, quien comparte su experiencia en la puesta en escena de Sin tapujos. Una edición imperdible para quienes sienten el teatro en todas sus formas.

Desde nuestro espacio reafirmamos nuestro compromiso con la lucha por una universidad pública, no arancelada y de calidad. Es gracias a esta educación accesible que podemos contar con investigadores, docentes y artistas apasionados, quienes no solo enriquecen nuestra formación, sino que, a través de sus trabajos, nos permiten conocer nuevas miradas y perspectivas. Este modelo de universidad es clave para la construcción de un espacio cultural y académico inclusivo, en el que el conocimiento y el arte sean verdaderamente accesibles y libres para todos.

La existencia de una universidad pública, que abra sus puertas a cada estudiante sin importar su origen o sus recursos, es lo que permite que proyectos como El Peldaño sigan creciendo y aportando al diálogo artístico en nuestra sociedad. Desde aquí, renovamos nuestro compromiso con esta causa, convencidos de que es un derecho y un pilar fundamental para la creatividad, la formación profesional y el desarrollo cultural.

Además, estamos felices de anunciar que El Peldaño ha sido nominado a la 23° entrega de los Premios Teatro del Mundo, otorgados por el Centro Cultural Ricardo Rojas, en el rubro de Revistas (especializadas o con secciones sobre teatro). Este reconocimiento nos llena de orgullo y reafirma nuestro compromiso con el arte escénico, impulsándonos a seguir compartiendo y promoviendo el teatro en todas sus formas.

Gracias por acompañarnos en este camino y por ser parte de esta comunidad. Esperamos que disfruten esta nueva edición y que encuentren en ella inspiración, conocimiento y un espacio de encuentro con el teatro.

Con afecto,
Equipo de Coordinación Editorial

La enseñanza teatral en el nivel inicial. Colaborando en la construcción de una didáctica específica. *

Mauricio Marc

Profesor de Teatro. Regente. EPA N° 3.
Director del proyecto de investigación.
Venado Tuerto. Santa Fe. Argentina.
mauriciojaviermarc@gmail.com

Facundo Lieby

Estudiante del profesorado de Teatro. EPA N° 3. Integrante del proyecto de investigación.
Venado Tuerto. Santa Fe. Argentina.
flieby@gmail.com

Natalí Lisa

Profesora de Teatro. EPA N° 3. Integrante del proyecto de investigación.
Venado Tuerto. Santa Fe. Argentina.
lisanati87@gmail.com

Valeria Melia

Profesora de Cs. de la Educación. EPA N° 3.
Integrante del proyecto de investigación.
Venado Tuerto. Santa Fe. Argentina.
melianvaleria85@gmail.com

María Julia Roldán Lacánfora

Profesora de Teatro. EPA N° 3. Integrante del proyecto de investigación.
Venado Tuerto. Santa Fe. Argentina.
Julia.lacanfora@gmail.com

Daniel Rosales

Profesor de Teatro. EPA N° 3.
Integrante del proyecto de investigación.
Venado Tuerto. Santa Fe. Argentina.
d.rosales@live.com.ar

Resumen:

El siguiente artículo busca indagar en la especificidad de la disciplina teatral como forma de aprendizaje mediante sus características y su condición de experiencia estética en el Nivel Inicial, a partir de pensar al teatro como experiencia híbrida, de multi-lenguaje, polisémica, compleja y sustancial para transitar experiencias ricas y significativas.

Nuestro trabajo consiste en abordar y analizar los marcos teóricos dentro de nuestro territorio visibilizando algunas problemáticas que nos habitan. Dicho insumo será propicio para continuar con el trabajo de indagación empírica en etapas futuras, contribuyendo así al desarrollo de prácticas áulicas orientadas a avanzar hacia una didáctica teatral en el nivel.

Palabras clave: Teatro; Didáctica; Nivel Inicial; Experiencias estéticas.

* Para citación de este artículo: Marc, Mauricio (et. al). (2025). La enseñanza teatral en el nivel inicial. Colaborando en la construcción de una didáctica específica. *El Peldaño - Cuaderno de Teatrología*. Julio-diciembre 2024, n23, 1-8 .<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1450>
Sección: Artículo. Recepción: 27/10/2024. Aceptación final: 01/12/2024.

Abstract:

The following article seeks to investigate the specificity of the theatrical discipline as a form of learning through its characteristics and its condition of aesthetic experience at the Initial Level, starting from thinking about theater as a hybrid, multilingual, polysemic, complex and substantial experience. to go through rich and meaningful experiences.

Our work consists of addressing and analyzing the theoretical frameworks within our territory, making visible some of the problems that inhabit us. This input will be conducive to

continuing with the work of empirical inquiry in future stages, thus contributing to the development of classroom practices aimed at advancing towards theatrical didactics at the level.

Keywords: Theater; Didactics; Initial Level; Aesthetic experiences .

¿Quiénes somos y qué buscamos?

Nuestro grupo de investigación se encuentra conformado por docentes y estudiantes de la Escuela Provincial de Arte N° 3 de la ciudad de Venado Tuerto, que día a día desarrollan una práctica de investigación en el terreno del aporte de la didáctica del teatro en el Nivel Inicial. Esto nos permite formular antecedentes dentro de nuestra institución para el desarrollo de prácticas significativas. Nos encontramos abocados a este trabajo docentes de las cátedras didácticas específicas, talleres de práctica, docentes generalistas provenientes de las ciencias de la educación y estudiantes que se encuentran en el ejercicio de la enseñanza del teatro en el Nivel Inicial.

Este trabajo de investigación denominado "*La enseñanza teatral en el Nivel Inicial. Colaborando en la construcción de una didáctica específica*" fue incentivado desde la convocatoria del INFOD para presentar proyectos de intervención educativa. Dicho escrito, podríamos definirlo a priori como un proyecto de investigación exploratorio y teórico, ya que busca construir un marco conceptual sólido para comprender a grandes rasgos, la problemática abordada.

Por otro lado, nos interesa explicar que en esta publicación no se abordará el trabajo de campo ni las conclusiones que del mismo podrían surgir, ya que la investigación no ha culminado aún.

Nos interesa rescatar la importancia de llevar a cabo la indagación empírica a futuro ya que su aporte podría favorecer a la construcción de materiales e insumos concretos para el desarrollo de prácticas significativas de nuestros estudiantes como también para el ámbito académico en el reconocimiento de prácticas concretas.

Desde la creación de nuestra institución (2014), la enseñanza del teatro en la educación obligatoria ha generado innumerables experiencias de aprendizajes significativos, no sólo en el terreno de la especificidad del teatro sino también en los aportes al aprendizaje de los sujetos en la dimensión del arte como experiencia estética y arte polisémico. Como bien lo determina la normativa de la provincia de Santa Fe en su diseño curricular del profesorado de Teatro hemos desarrollado prácticas en los niveles primario, secundario y superior para consolidar los saberes pertinentes en referencia a la didáctica específica. Hoy nos encontramos frente a la necesidad de repensar los espacios de la enseñanza que todavía no fueron implementados en la provincia como bien lo establecen los lineamientos nacionales de la educación artística en la República Argentina. (RESOLUCIÓN CFE N° 111/10)¹.

¿De qué hablamos cuando hablamos de Teatro en Nivel Inicial?

La educación artística ha experimentado un avance significativo a nivel nacional en las últimas décadas, reconociendo su valor como parte integral del desarrollo humano y el enriquecimiento de la experiencia educativa. En el contexto específico de la provincia de Santa Fe, es fundamental destacar la relevancia de una didáctica específica teatral en el Nivel

¹Inicial. A pesar de que aún no se encuentre abierto el cargo de docente de teatro en Santa Fe en dicho nivel, es necesario comprender y difundir la importancia de esta disciplina en el desarrollo integral de las infancias.

Para empezar, citaremos lo que establece la Ley de Educación Nacional N°26206 (2006) en relación al Nivel Inicial:

“La primera infancia es la etapa inicial del ciclo vital del ser humano donde se debe contribuir a su asentamiento para el desarrollo cognitivo, emocional y social. En la Convención sobre los Derechos del Niño queda claro que los niños son sujetos de derecho, pero esta manifestación con su sola mención no puede ser establecida como “algo mágico”, sino que la normativa y posteriormente su implementación deben construir a lograr a que este derecho pueda cumplirse y llevarse a la práctica. La necesidad de hacer hincapié en este grupo etario plantea que se tenga especial consideración sobre la equidad y la reducción de las brechas sobre sectores sociales más relegados o vulnerables, sin olvidar de destacar la función educativa, de manera de poder trabajar los contenidos curriculares que le dan la especificidad pedagógica al nivel. Los tiempos han cambiado. La constitución de las familias ha cambiado. Los estímulos que reciben los niños/as son muy amplios, diversos, variados. Por ello es de destacar la tarea que le compete a una institución como el Jardín de Infantes, donde pueda contribuir a la socialización, donde a través del juego se abre el camino, y se le facilita, para el aprendizaje”.

En Argentina, la educación artística ha experimentado un progresivo reconocimiento en el sistema educativo a nivel nacional. Se reconoce que el arte, incluyendo el teatro, desempeña

¹ Ministerio de Educación de la Nación. Serie Normativas. 1. Modalidad de Educación Artística.(s.f.)
<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL007900.pdf>

un papel fundamental en el desarrollo cognitivo, emocional, social y creativo de los niños y niñas. Como resultado, se han implementado políticas educativas que buscan integrar de manera transversal la educación artística en los diferentes niveles y modalidades educativas. La LEN 26206 (2006) reconoce:

“La Educación Artística es un campo de conocimiento a ser considerado por las políticas públicas educativas, sociales, culturales y productivas en el contexto contemporáneo. Esta modalidad, dentro del sistema educativo, resulta fundamental como el espacio que permite acrecentar la creatividad individual, el desarrollo de aspectos emocionales y socio-afectivos de los sujetos, la enseñanza de técnicas, herramientas y destrezas para ejercitar las capacidades sensoriales y psicomotrices de las personas, además de considerarse un área de apoyo a otras asignaturas del currículum escolar”.

Dado que el ámbito que nos convoca es exclusivamente el Nivel Inicial, creemos necesario reafirmar la importancia de la Educación Artística en el mismo. La Resolución CFE 111/10 (2010) afirma:

“La Educación artística en el Nivel Inicial posibilita el aprendizaje de diferentes modos de expresión y comunicación a partir de experiencias lúdicas que posibiliten el proceso de desarrollo de capacidades relacionadas con los diferentes lenguajes/disciplinas artísticas. La enseñanza en este nivel se centra en la búsqueda, exploración y experimentación con sonidos, imágenes, movimientos, que implican el empleo de diversos materiales e instrumentos; la exploración de procedimientos técnicos y compositivos, apelando a pensar en qué es lo que se está haciendo y qué es lo que se quiere decir; lo cual se formaliza a través de la música, las artes visuales, la danza y el teatro y sus respectivas especialidades”

La didáctica teatral tiene un papel fundamental en el proceso de aprendizaje y desarrollo de los niños y las niñas. A través de la participación en actividades teatrales, las infancias desarrollan habilidades de comunicación oral y no verbal, aprenden a escuchar y respetar las ideas de los demás, y mejoran su capacidad de expresión emocional. Además, el teatro fomenta el trabajo en equipo, la empatía y la tolerancia, promoviendo una convivencia positiva y respetuosa.

El teatro en el Nivel Inicial no se limita a la presentación de obras de teatro, sino que implica una pedagogía activa y participativa, donde los niños y las niñas son protagonistas de su propio aprendizaje. A través de juegos teatrales, juegos dramáticos, etc., las infancias desarrollan diferentes habilidades. Estas actividades estimulan su imaginación, creatividad y pensamiento crítico, permitiéndoles explorar distintas formas de expresión y comunicación. En relación a esto, Ester Trozzo (2013) sostiene:

“El juego es una de las manifestaciones del desarrollo del individuo que involucra todas sus esferas: la afectividad, la motricidad, la cognición, y la socialización. El Teatro en el Nivel Inicial implica un juego colectivo e improvisado en el que se interpretan roles y no la representación de un texto memorizado. Improvisar significa crear el propio texto e interpretar significa asumir roles y accionar una historia en un espacio de ficción. Es más apropiado, en realidad, hablar de Juego dramático por el carácter esencialmente lúdico que deben poseer estos aprendizajes en el nivel y porque, si bien están presentes todos los elementos de la estructura dramática, no aparece todavía la intencionalidad explícita de lograr un personaje

teatral, ni de producir un trabajo para mostrar en público (p.16)”.

¿Cuál es la problemática que nos convoca?

Acercándonos en referencia al territorio dentro de la Provincia de Santa Fe nos encontramos frente al proceso de reforma de los diseños curriculares en torno a la ley provincial de educación que se viene articulando desde el año 2007 de forma participativa en todos los niveles. Mencionando aquí que durante el 2023 fue presentado el nuevo diseño curricular de educación inicial incluyendo al teatro como disciplina artística en torno a los conceptos y procedimientos que deben vincularse en el aprendizaje de las primeras infancias. Sin embargo, la implementación de este espacio en las salas de Nivel Inicial la llevan a cabo las docentes de dicho nivel, y no profesores de teatro. La decisión de asignar esta responsabilidad a las docentes de Nivel Inicial responde a la necesidad de asegurar una comprensión integral del desarrollo de las primeras infancias, la cual incluye conocimientos pedagógicos y didácticos de este nivel educativo, entendiendo que:

“Planificar situaciones de enseñanza específicas de Educación Artística implica brindar saberes y procedimientos que permitan a niñas y niños ser protagonistas. Es fundamental que las prácticas pedagógicas se encuentren en diálogo con otros campos de conocimiento y sean atravesadas por las perspectivas de la Educación Sexual Integral, la interculturalidad, la inclusión educativa y la Educación Ambiental Integral.” (Diseño curricular de educación inicial / 1a ed. - Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe. 2023. Libro digital)

Si bien sabemos que Argentina ha sido pionera en el trabajo de teatro en la escuela, tuvieron que pasar varios años para construir el perfil de un docente que enseña teatro. Ester Trozzo sostiene respecto a esto: “Tan importante es saber de teatro como saber de pedagogía para hacer teatro en la escuela”²⁸

Muchas veces la docente de Nivel Inicial tiene buenas intenciones para llevar adelante prácticas en relación al teatro con sus estudiantes pero lamentablemente recae en estereotipos que no llevan a las primeras infancias a lograr aprendizajes significativos, justamente, por falta de especificidad. Por otro lado, debemos tener en cuenta que cada nivel de educación tiene sus propias metodologías, didácticas y estrategias que ayudan a apropiarse de los aprendizajes. Entonces, ¿quién debe enseñar/acompañar a las primeras infancias en la asignatura Teatro?

Creemos que para que el teatro en las primeras infancias sea relevante, es fundamental que quienes lo enseñen sean docentes especializados en teatro. En esta formación, los docentes de teatro tienen la oportunidad de experimentar procesos creativos tanto individuales como grupales, lo cual les permite comprender y dominar diversas estrategias de creación. Desde esta perspectiva se desarrollan los contenidos aprendidos en los lenguajes estético expresivos. Se fomenta el desarrollo de perspectivas amplias y diversas, y la posibilidad de “poner el cuerpo” en acción, involucrando emociones, imágenes, pensamientos y percepciones, en experiencias que puedan ser interiorizadas y utilizadas para generar nuevas prácticas, tanto

² Casa de la Literatura Peruana.(26 de abril de 2016) Conversación sobre el teatro en la escuela con Ester Trozzo. [Archivo de video.Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=n890QRfMzCw> Fecha de consulta: 16/11/2023.

personales como colectivas, que enriquezcan el ámbito profesional. Pero no olvidemos, que la formación del docente teatral es más amplia y profunda. No solo es una mera experiencia corporal y emocional:

“El teatro es además de una disciplina que propone el trabajo corporal, vocal e introspectivo, una labor de carácter cognitivo. El teatro no sólo persigue el juego y la animación, sino que se debe proponer además, brindar las herramientas concretas para el desarrollo de la habilidad teatral, esto es poder expresar a través del cuerpo una emoción, una imagen, una historia. Como así también, debe poder ofrecer las técnicas necesarias para que, cada alumno pueda trabajar el conocimiento sobre sí mismo, el manejo corporal, la desinhibición y el aspecto emocional. El teatro es práctica reflexiva y cognitiva sobre el propio cuerpo, sus posibilidades, su relación con los otros cuerpos y la capacidad de relatar con éste⁹”³.

Ante esto, las preguntas que nos surgen son las siguientes: ¿Está realmente preparada la docente de Nivel Inicial para enseñar teatro a los niños y niñas? ¿No se corre el riesgo de desvalorizar la especificidad del arte teatral al delegar esta responsabilidad a quienes no poseen una formación específica en la disciplina? ¿No se convierte el teatro solo en una herramienta dentro del repertorio pedagógico?



Docente de Nivel Inicial leyendo un cuento a sus estudiantes como sinónimo de práctica teatral.
(Imagen ilustrativa de una práctica áulica cotidiana en los Jardines de Infancia, en la provincia de Santa Fe).

Por último, subrayamos que nuestro título en docencia teatral nos habilita para colaborar con la educación inicial y creemos que estamos capacitados para hacerlo, especialmente si se diseña una didáctica adaptada a este nivel.

³ Ester, Trozzo. (2014) *Didáctica del teatro para la educación superior* / Trozzo Ester ; con colaboración de Montello Flavia. - 1a ed. - Viedma : Universidad Nacional de Río Negro, 2015. E-Book. - (Aprendizajes).

Como ya dijimos, nuestras prácticas están enfocadas principalmente en los niveles primario, secundario y terciario, pero entendemos la importancia de investigar y replantear nuestras estrategias para fortalecer una didáctica específica en educación inicial, que responda a las necesidades de las primeras infancias y enriquezca las prácticas educativas desde el teatro. Para atender a las necesidades que nos alojan contribuyendo a generar materiales para abordar la enseñanza del teatro en el Nivel Inicial, asumimos la tarea entendiendo la dimensión del teatro como disciplina del aprendizaje artístico y su relación con la formación de sujetos de derechos.

Para esto nos planteamos las siguientes preguntas de investigación: ¿Qué reconocemos de nuestras prácticas en el Nivel Inicial que aportan a la didáctica específica? ¿Cuáles son los marcos teóricos que las sostienen? ¿Qué relación guardan los marcos normativos con las prácticas en el territorio?

¿Cuáles son los pasos a seguir?

De aquí en más, buscaremos analizar experiencias de nuestra ciudad a través de diversas técnicas de recopilación de datos (entrevistas, observaciones, encuestas, etc.) en la formación docente, ya que nos interesa aprovechar el trabajo de nuestros egresados para mejorar la enseñanza del teatro e integrar herramientas didácticas vinculadas a nuestra región. Por otro lado, tomaremos como insumo los diseños curriculares de dos provincias argentinas pioneras en la utilización del teatro como forma de aprendizaje en el Nivel Inicial como lo son la provincia de Mendoza y la de Buenos Aires. Ambas cuentan con una normativa vigente que permite la implementación de la disciplina teatral dentro de las aulas y esto nos permitirá focalizar las particularidades que se desarrollan en la didáctica en clave de nuestro territorio.

En otro nivel de referencia analizaremos el trabajo en las Universidades de formación específica como lo son la UNICEN (Universidad Nacional del Centro) y la UNCUIYO (Universidad Nacional de Cuyo) donde existen artículos destinados a la valoración del espacio de la enseñanza teatral en el Nivel Inicial con grandes referentes de autoría y reconocimiento internacional como lo son la Dra. Trozzo Ester (UNCUIYO) y la Mg. Chapatto María Elsa (UNICEN)

Para reflexionar y seguir avanzando a futuro nos preguntamos: ¿De qué manera podemos construir dispositivos de intervención para el desarrollo de una didáctica específica? ¿Qué impacto pueden tener nuestras contribuciones en las prácticas áulicas?

Bibliografía

Albert Gómez, María José (2007).” La investigación educativa: claves teóricas”. Mc Graw Hil.

Chapato, Maria Elsa y otros. (1998) Artes y escuela. Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística. ed. Paidós. Cap. 3 (pp 87 - 114)

Ley 23.849, de septiembre 27 de 1990, Convención sobre los Derechos del Niño. Boletín Oficial. Argentina Octubre 16 de 1990.

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/249/norma.htm>

Ley 26206, de 14 de diciembre de 2006, Ley de Educación Nacional. Boletín Oficial. Argentina, 6 de febrero de 2007, Cap. II (pp 4) y Cap. VII (pp 8).

<https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/ley-de-educ-nac-58ac89392ea4c.pdf>

Llanos Hernández, Luis. El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. Diciembre del 2010. Universidad Autónoma Chapingo. Chapingo Estado de México.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s1870-54722010000300001

Ministerio de Educación de la Nación. NAP (2004) (núcleos de aprendizajes prioritarios) Educación Inicial. <https://www.educ.ar/recursos/132574/nap-educacion-inicial>. Ministerio de Educación de la Nación. Serie Normativas. 1. Modalidad de Educación Artística. Resolución N°111/10 (pp 32- 46). <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL007900.pdf> MJ.

Gregorio Rodríguez (1997) "Metodología de la investigación cualitativa". Aljibe.

Sampieri, Roberto (2006). "Metodología de la Investigación". Mc Graw Hill. Torres, Sara y Bertoldi María Marcela. (2021) Uno la Educación Artística y Teatro como asignatura curricular en Argentina según Ley de Educación Nacional N° 26.206 de 2006. rudimento, revista de estudios en artes escénicas.

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/19813/13231/78125>

Trozzo, Ester y Sampietro, Luis. (2003) DIDÁCTICA DEL TEATRO I, Una Didáctica para la enseñanza del Teatro en los diez años de escolaridad obligatoria. Colección Pedagogía Teatral–INT FAD.

Trozzo, Ester (2014). La pedagogía teatral, un saber indispensable en la formación docente inicial. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40026/Documento_completo.pdf?sequence=1

Unas palabras sobre Meyerhold, uno de los teóricos y practicantes más profundos del teatro. ¹

Naira Gevorkyan

Investigadora independiente.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

gevorkyan.naira@gmail.com

Resumen:

La vida de Vsevolod Meyerhold no solo demuestra las capacidades de un gran artista, sino también ilustra sus enfrentamientos con el sistema político riguroso de la Unión Soviética. Un verdadero innovador con muchas aspiraciones, se comportó de manera extremadamente honesta en relación con su vocación e influyó radicalmente en el teatro ruso y mundial. En esta redacción la autora repasa el complejo camino del artista, usando materiales originales en ruso (principalmente, citas de practicantes del teatro ruso y soviético, así como de críticos e historiadores de arte), cuya traducción al español no está disponible.

Palabras clave: Meyerhold; Teatro ruso; Biomecánica; Teatro soviético.

Abstract:

Not only does the life of Vsevolod Meyerhold demonstrate a great artist's capabilities, but it also illustrates the confrontations between him and the USSR's harsh political system. A true innovator with many aspirations, he comported himself in an extremely honest manner in relation to his calling and radically influenced Russian and world theatre. In this write-up, the author reviews the complex path of the artist, using original materials in Russian (predominantly quotations from Russian and Soviet theatre practitioners, as well as critics and art historians) that haven't been translated into Spanish.

Keywords: Meyerhold; Russian theatre; Biomechanics; Soviet theatre.

¹ Para citación de este artículo: Gevorkyan, Naira. (2025). Unas palabras sobre Meyerhold, uno de los teóricos y practicantes más profundos del teatro. *El Peldaño - Cuaderno de Teatrología*. Julio-diciembre 2024, n23,1-9. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1454>
Sección: Artículo. Recepción: 03/10/2024. Aceptación final: 01/12/2024.

Meyerhold, llamado en Rusia *orquesta unipersonal*, transformó el teatro e inspiró a las siguientes generaciones de practicantes teatrales con decisiones inesperadas y coraje artístico. Él experimentaba con gran placer y emoción fuerte con diversos aspectos del teatro: escenografía, técnica actoral y dirección. Era valorado, principalmente, por su pensamiento innovador y complejo; por crear un modo de pensar el arte que sacudió a toda la comunidad teatral y fue recibido de manera ambigua: a veces con deleite, a veces con incompreensión e incluso agresión.

“Probablemente esta sea mi calidad personal; incluso las cosas más simples que afirmo, por alguna razón, parecen paradojas y herejías, por las cuales uno debería ser quemado en la hoguera. Estoy seguro de que si mañana declaro que el Volga desemboca en el Mar Caspio, pasado mañana van a exigirme que admita mis errores contenidos en esta declaración”, escribe el alumno de Meyerhold, dramaturgo y guionista Alexander Gladkov, citando al maestro (Gladkov, 1990, p. 274). (¡Hay que tener en cuenta que el Volga es el río más grande de Rusia que, efectivamente, desemboca en el Mar Caspio!)

Es famoso por muchas cosas — sobre todo, por el programa *Octubre teatral* y por el sistema de ejercicios para actores conocido como *Biomecánica*.

Como una figura creativa grande se desarrollaba constantemente. “Meyerhold siempre cambiaba. Mira sus retratos. Todas estas son personas completamente diferentes. O lleva una chaqueta de cuero de comisario, o es un Arlequín o el Doctor Dapertutto... Sí, para mí Meyerhold es definitivamente un personaje. Vivió una vida de carácter” — escribe el dramaturgo y director teatral Mijaíl Ugarov (Ugarov, 2014). “Meyerhold es un fenómeno excepcional... La mejor cualidad de su personalidad escénica son sus papeles amplios y variados. Actuó más de 15 papeles importantes en la escuela, desde un anciano fuerte y con carácter hasta un simplón de vodevil, y es difícil decir cuál es mejor. Trabaja duro, mantiene bien su tono, se maquilla bien, muestra temperamento y tiene la experiencia de un actor preparado,” — escribe Nikolai Volkov, dramaturgo y teórico teatral, citando al famoso Vladimir Nemirovich-Danchenko (Volkov, 1929, p. 89).

“Solo los contemporáneos de la fama de Meyerhold pueden imaginar su magnitud. En Moscú en los años veinte, su nombre aparecía continuamente en carteles, en columnas de periódicos, en casi todas las páginas de revistas de teatro... Se escuchaba en los debates en la Casa de Prensa, en el departamento académico de la Academia Estatal de Ciencias Agrícolas, en facultades y residencias universitarias, en los teatros de parodias y miniaturas” (Gladkov, 1990, p. 14).

Su verdadero nombre fue Karl Kazimir Theodor Mayergold. Nació en Penza en 1874 en una familia alemana. El futuro director estudió en la Facultad de Derecho de la Universidad de Moscú, pero soñaba con el teatro, por lo que se trasladó al segundo año de la Escuela de Teatro y Música de la Sociedad Filarmónica de Moscú en la clase de Nemirovich-Danchenko, uno de los pedagogos, actores y directores más influyentes de Rusia, que fundó el Teatro de Arte de Moscú (MJT) junto con Konstantin Stanislavsky.

En 1898 se creó el Teatro de Arte Público, luego conocido como el Teatro de Arte de Moscú, y Meyerhold se unió a su compañía, en la que interpretaría 18 papeles. Unos años

después, Meyerhold abandonó el teatro porque había decidido implementar su propio programa creativo. Se mudó a Jerson y dirigió allí la compañía de la Sociedad del Nuevo Drama, donde realizó casi 200 obras.

En 1905, Konstantin Stanislavsky planeó abrir un estudio de teatro en Moscú. Meyerhold le escribió que soñaba con ser director: “Mi idea es fija. Agradecido por todo lo que me ha dado el Teatro de Arte, ¡quiero darle todas mis fuerzas!” (Meyerhold, 1976, p. 52). Stanislavsky invitó a Meyerhold a preparar varias producciones, pero después de los ensayos las producciones fueron canceladas y el estudio se cerró.

Más tarde, Stanislavsky escribió sobre Meyerhold: “El talentoso director trató de encubrir a los artistas, que en sus manos eran solo arcilla para esculpir hermosos grupos, puestas en escena, con la ayuda de las cuales se dio cuenta de sus interesantes ideas. Pero en caso de falta de técnica artística entre los actores, solo pudo demostrar sus ideas, principios, búsquedas, pero no había nada con qué implementarlas, nadie, y por eso los interesantes planes del estudio se convirtieron en una teoría abstracta, en una fórmula científica” (Stanislavsky, 2007, p. 312). (Podemos decir que, a pesar de que Stanislavsky le enseñó a Meyerhold — en Rusia la relación entre el profesor y el estudiante es una de las más importantes, y normalmente, se basa en la confianza y el respeto recíproco — el profesor quería decir, y esto es más claro cuando lo leemos en ruso, que su estudiante fue, probablemente, una persona egocéntrica, aunque talentosa: la intención de auto-admiración fue incorporada en todo lo que Meyerhold hacía. Es interesante porque en Rusia, a diferencia de los países occidentales, hay una tradición fuerte: son los profesionales creativos quienes deben servir a las artes, y no al contrario.)

Meyerhold regresó a Jerson, pero poco después Vera Komissarzhevskaya lo invitó a su teatro en San Petersburgo como director en jefe. Durante los años de colaboración de Meyerhold, Komissarzhevskaya escribió: “El pensamiento humano, el alma humana ahora se esfuerza en el arte por encontrar la clave para el conocimiento de lo *eterno*, para desentrañar los misterios profundos del mundo, para revelar el mundo espiritual...” (Komissarzhevskaya, 1907, p. 5). En su primera temporada en este teatro, Meyerhold realizó 13 obras.

Convocó a sus actores a reunirse con escritores y otros artistas de vanguardia. A partir de estas reuniones ideó una producción *modernista*: *Balaganchik* (significa *farsa*, *bufonada*), basada en el poema y drama lírico homónimo de estilo simbolista del poeta ruso Alexandr Blok. En este texto de 28 líneas, la acción se desarrolla de forma muy extraña: en lugar de hechos reales hay símbolos y especulaciones, en lugar de vida hay un mundo de juguete, en lugar de personajes hay máscaras de muñecos. Tanto en la propuesta de Blok, como en la versión de Meyerhold, las únicas personas reales en *Balaganchik* son solo los espectadores. La obra inmediatamente le gustó a Meyerhold: le permitía experimentar sus ideas. La actriz rusa Valentina Verigina recuerda, “fue la línea más allá de la cual el director abandonó la vida cotidiana, la cruda teatralidad, todo lo cotidiano de hoy y de ayer, y se sumergió en la esfera musical de la ironía [...] desde donde él miraba el mundo. La fantasía de Meyerhold se puso gafas que acercaron su visión a la visión poética de Blok, y vio lo que el poeta escribía” (Verigina, 1980, p. 424). Según los contemporáneos, después del estreno hubo un

escándalo en la sala. Algunos espectadores aplaudieron fervientemente al director, otros lo abuchearon. Se publicaron muchos artículos críticos sobre la actuación, y las salas se agotaron constantemente. *Balaganchik*, como se llamó la obra, se convirtió en una sensación teatral en San Petersburgo y en la primera producción del *teatro convencional ruso*. El crítico Oleg Zintsov dice que esta producción, “donde se mezcló la payasada con la tristeza, se descubrió que el grotesco puede ser no solo cómico, sino también trágico” (Zintsov, 2024). Crítico Sergei Auslender dice sobre el estreno de *Balaganchik* que “era como si los espectadores estuvieran en pleno apogeo en una batalla real; gente respetable estaba dispuesta a entablar un combate cuerpo a cuerpo; el silbido y el rugido del odio eran interrumpidos por gritos resonantes en los que se podía escuchar entusiasmo, desafío, ira y desesperación: ‘Blok, Sapunov, Kuzmin, M-e-y-e-r-h-o-l-d, b-r-a-v-o-o-o’... Y frente a la multitud confusa se encontraba radiante, como un hermoso monumento, con su estricta levita negra con lirios blancos en las manos... Alexander Alexandrovich Blok [el autor del texto en que se basó la actuación], y en sus ojos azules había tristeza y una sonrisa, y junto a él el blanco Pierrot se retorció y se inclinaba, como si estuviera deshuesado, incorpóreo, como un fantasma, arrojándole las largas mangas de su bata” (Auslender, 1923, p. 427-428).

El crítico Konstantin Rudnitsky dice que “las formas escénicas que a los primeros espectadores de las producciones de Meyerhold les parecieron asombrosamente audaces o incluso ridículas, ahora se perciben de otra manera, a veces como completamente ordinarias, arraigadas desde hace mucho tiempo en el teatro. Muchas de las técnicas de Meyerhold, que alguna vez causaron enojo e irritación de algunos críticos y deleite de otros, ahora parecen naturales” (Rudnitsky, 1969, p. 5).

Desde 1908, Meyerhold fue el director en jefe de los Teatros Imperiales: Alexandrinsky y Mariinsky. En esa época, él soñaba con crear una producción teatral basada en el principio de una partitura musical. Valery Fokin, director ruso cuya biografía profesional está estrechamente relacionada con Meyerhold, cree que él siempre buscó oportunidades para desarrollar la interacción con *el espacio* — un espacio que no es solo un escenario, sino también todo el lugar donde nace y vive el teatro. “Tenía un objetivo: lograr y generar tensión para que el espectador no se sintiera cuidado y tranquilo en su silla [como observador] y ni se saliera de la zona de percepción emocional, para que siempre estuviera conectado con lo que sucediera en el escenario” (Fokin, 2023). “La palabra favorita de Meyerhold era *levantar* [al espectador]. Además, Meyerhold utilizó la palabra *grotesco*, que interpretó como *hacer que al espectador pase de un estado a otro*” (Fokin, 2023). En la misma conversación Fokin nos dio un ejemplo de la decisión del director para poder interactuar con el espectador en el espacio: para *contagiar* al público con el llanto, actores que estaban en la platea, comenzaron a sollozar, y acto seguido se escuchó el comentario desde el escenario: “¿Quién llora?” El efecto dominó obligó al público a cambiar a la emoción deseada, prevista por el director. Meyerhold soñaba con crear un teatro en el que el espacio fuera flexible, en movimiento y en constante cambio. “La sala ideal para Meyerhold era un espacio rodeado de espectadores por todos lados, en el que una pared se abriera y creara un acceso directo a la calle” (Fokin, 2023). Desde 1988 Fokin ha sido presidente de la Comisión del Patrimonio Creativo de Meyerhold, luego inició la apertura del Centro Meyerhold en Moscú y en 2003 se convirtió en director artístico del teatro

Alexandrinsky, donde en 2024 realizó la obra *Meyerhold. Teatro extraño*, que el mismo caracterizó como expresión del género “actuación-fantasia”, dedicada al 150º aniversario del nacimiento de Meyerhold.

Después de la revolución (1917) Meyerhold se unió al Partido Comunista y ofreció cooperación a las nuevas autoridades. “La revolución es un evento que cambió radicalmente el destino, la estética e incluso la imagen pública de Meyerhold. Un esteta y estilista sutil, que recientemente ocupó el cargo de director en jefe de los teatros imperiales, de repente se convierte en el líder del frente de izquierda en el arte y organiza su propia revolución en el escenario, estableciendo nuevas reglas para la existencia de un actor, para trabajar con el espacio y el texto” (Zintsov, 2024).

Desde 1918, Meyerhold dirigió cursos profesionales: enseñó dirección y dirección escénica. Durante la época, creó *la Biomecánica* que buscaba desarrollar físicamente a los actores y prepararlos para que pudieran cumplir rápidamente sus tareas en el escenario. En términos aplicados, *la Biomecánica* es un sistema de ejercicios que ayuda al actor a mejorar sus habilidades físicas. Meyerhold creía que este sistema podría convertir a un artista común en un actor universal, es decir, en un actor omnipotente, en un mecanismo perfecto, como escriben los editores de la colección de las citas del director, publicada por GITIS (el Instituto Ruso de Artes Teatrales, el más grande y prestigioso del país) y titulada *Meyerhold durante años diferentes* (GITIS, 2022, p. 194). El director tomó este término de la ciencia. Por un lado, *la Biomecánica* se basa en la teoría de William James que dijo que primero vienen las reacciones físicas y luego las emocionales. Por otro lado, Meyerhold se guió por las ideas de Frederick Taylor. Este ingeniero estadounidense ideó un método de organización científica del trabajo para optimizar las fuerzas de los trabajadores. Meyerhold quería lograr la plasticidad ideal de los actores, para enseñarles los medios expresivos. Su método suponía que el movimiento va de lo externo a lo interno. Por esta razón, a Meyerhold no le gustaba la fase del sistema de Stanislavsky basada en la experiencia interna del rol. Para Meyerhold lo principal era moverse en esta dirección: pensamiento - movimiento - emoción - palabra, siendo la etapa principal de la actuación el segundo punto. El movimiento debía ser exagerado para que sea más fácil de entender para el espectador. Aunque Meyerhold, a veces, fue criticado en Rusia por convertir a los actores en marionetas y privarlos de su individualidad, las clases de *Biomecánica* han sido obligatorias para los estudiantes teatrales del país. Boris Pavlóvich, director teatral, dice que “es más fácil profanar a Stanislavsky que a la Biomecánica. En la Biomecánica, las matemáticas son más obvias y los errores de cálculo son más obvios. Lo cautivador de Stanislavsky es su idealización del proceso teatral, y lo cautivador de Meyerhold es su capacidad para ver fórmulas matemáticas en la magia teatral” (Pavlóvich, 2014).

En octubre de 1920, Meyerhold ofreció el programa *Octubre teatral* para reformar el teatro ruso. El objetivo era politizar el teatro, es decir, convertirlo en un instrumento para la propaganda estatal. Algún tiempo después, inauguró su propio teatro en Moscú, en cuyo escenario dirigió más de 20 obras. “Hablando del Teatro de Meyerhold como un teatro avanzado, debe señalarse que reevaluó radicalmente todos los valores teatrales anteriores y estableció otros nuevos... Esta creación crítica, destructiva, analítica y al mismo tiempo [promotora] de nuevos valores es el sentido principal del teatro [de Meyerhold]. Meyerhold

resolvió audazmente la vieja disputa entre teatro y drama a favor del teatro. El teatro no contaba con fuertes obras dramáticas en sintonía con la modernidad revolucionaria. El teatro dejaba de ser un transmisor del texto y se convertía en un artista independiente, pero para facilitar el trabajo en el escenario era necesario un cambio radical en la técnica de actuación, para lo cual Meyerhold creó la Biomecánica”, escribe el crítico teatral Alexei Gvozdev en su obra de investigación *Teatro de Vs. Meyerhold* (Gvozdev, 1927, p. 12).

En 1930, Meyerhold realizó una gira por el extranjero. En Berlín, se reunió con el actor Mijail Chéjov (sobrino de Anton Chéjov), quien había emigrado de la Unión. Chéjov intentó convencer a Meyerhold para que se quedara a vivir en el extranjero, pero Meyerhold regresó a la Unión. En 1934, representó *La dama de las camelias*; a Stalin no le gustó la obra, y, por eso, los críticos soviéticos atacaron al director con acusaciones de esteticismo, denunciando que su teatro estaba divorciado de las realidades soviéticas.

Meyerhold estaba interesado en el teatro oriental, en particular el kabuki japonés. Este interés era mutuo. Las ideas de los reformadores rusos—sobre todo, de Meyerhold,—inflúan en el nuevo teatro japonés, que tenía interés en aplicar las soluciones artísticas occidentales. (Con razón, a finales de los años veinte del siglo pasado, los entusiastas del Teatro Tsukiji habían traducido obras representadas por Meyerhold.)

En 1937, el activista japonés Sugimoto Ryokichi, fanático de Meyerhold, intentó ingresar ilegalmente a la Unión Soviética, por lo que fue arrestado. Bajo tortura, testificó contra Meyerhold, quien fue declarado espía de la inteligencia japonesa.

En 1938 se cerró el Teatro de Vsevolod Meyerhold. Aunque la máquina represiva ya estaba en marcha, después del cierre de su teatro, el director trabajó por algún tiempo en la Ópera de Konstantin Stanislavsky.

En 1939 Meyerhold fue arrestado, pasó varios meses en la cárcel de Lubyanka, donde fue interrogado y torturado. En febrero de 1940 fue fusilado, después de ser acusado de actividades contrarrevolucionarias.

Muchos, no obstante, creen que el desencadenante del arresto de Meyerhold fue un artículo titulado *Teatro extraño*, publicado en el periódico soviético *Pravda* [*La verdad*] en 1937, en que Pavel Kerzhentsev criticaba, sin piedad, a Meyerhold: “Se convirtió en un cuerpo extraño en el arte soviético. ¿Necesitan realmente el arte y el público soviéticos un teatro así?” (Kerzhentsev, 1937). La actuación nueva de Valery Fokin se basa en este episodio, que, al parecer, había sido más que solamente *un* episodio. Pues, resultó que sí: como Meyerhold sigue siendo una de las figuras más importantes en la historia teatral, los artistas e investigadores (sobre todo, de Rusia) tradicionalmente han hablado mucho sobre él.

Borís Pavlóvich también dice que “Meyerhold es nuestro segundo número detrás de Stanislavsky. En primer lugar, porque Meyerhold es alumno de Stanislavsky. En segundo lugar, porque el sistema de Stanislavsky se registra como una escuela y la práctica de Meyerhold se registra como un método. Pero si no entendemos estos dos principios de la escuela teatral rusa, por un lado con Stanislavsky y su teoría del análisis del texto, la esencia del rol y el superobjetivo y, por otro, con Meyerhold y su Biomecánica,

matemáticas y el sistema de roles, entonces no veremos esta escuela de teatro tan rusa en sus orígenes... Lo más importante que obtuvimos de Meyerhold fue la sobriedad de la vida física en el escenario” (Pavlóvich, 2014).

Kirill Serebrennikov, director de teatro y cine, cree que “en cuanto al método, la Biomecánica y todo lo que ella implica de una forma u otra, es, por supuesto, algo más amplio que los simples ejercicios. Se trata de cambiar la actitud hacia la persona, su lugar y significancia. En el período prerrevolucionario, Meyerhold situaba al hombre en el centro del universo, y lo principal para él era el individuo: Don Juan o Hedda Gabler. El mundo gira en torno a una persona y toda la atención se dirige a esa persona, según la cual se construyen tanto la ética como la estética. Y después de la revolución ya no hay hombre, hay masa, hay producción-polémica, hay biomecánica. Meyerhold hace un experimento significativo para transformar a una persona en un engranaje, en un tornillo, en una determinada parte de la producción de arte... En este sentido, Meyerhold fue un sucesor de la idea del bolchevismo, una especie de Stalin en el teatro... Dictadura total de la dirección, subordinación de todo al director: toda la compañía, todo el material de actuación, toda la ideología” (Serebrennikov, 2014).

Evgeniy Kamenkovich, director de teatro, dice que hay muchas leyendas sobre el estilo de trabajo de Meyerhold. “Lo que más me gusta es la historia contada por alguien de la generación anterior en el departamento de dirección de GITIS, sobre cómo los jóvenes aprendices vienen a practicar con Meyerhold. Los conoce y les muestra el modelo actual de la actuación futura. Les muestra en detalle una de las escenas que mañana ensayarán. Esta brillante exhibición causa una poderosa impresión y se gana el aplauso de todo el grupo de alumnos. Al día siguiente vienen a ver un ensayo en vivo de la misma escena y ven a Meyerhold haciendo exactamente lo contrario” (Kamenkovich, 2014).

Varios investigadores e historiadores de teatro llaman la atención sobre el hecho de que el método creativo de Meyerhold sigue siendo poco estudiado. “Los investigadores de la historia de las producciones del director tienen interpretaciones significativamente diferentes de los principios generales de la dirección de Meyerhold. Durante muchos años, los estudios teatrales rusos tuvieron una capacidad limitada para estudiar objetivamente métodos artísticos que no fueran realistas. La propia teoría del teatro de Meyerhold fue negada... El legado de Meyerhold se publica y estudia en orden meramente cronológico, en ininterrumpida correlación con actuaciones específicas, como si no hubiera escuela, teoría o sistema. Esto contradice la orientación de Meyerhold hacia la comprensión de los fundamentos del arte de la dirección y del nuevo sistema teatral, orientación que, desde 1907, lo impulsó a realizar trabajos teóricos, publicar una revista, gestionar estudios, formar directores, actores, artistas...” (RIII, 1998, p. 5).

Todas estas declaraciones sobre Meyerhold componen el retrato de un artista multifacético y diverso, una figura grandiosa que creó un nuevo universo teatral. En este universo, el espacio cobra vida de una manera caprichosa; aquí nace una historia y se escuchan ideas y voces que no parecían adecuadas para la época, pero que no pierden su relevancia casi cien años después.

¿Quién fue Meyerhold en primer lugar: un gran actor, un gran director o un gran escenógrafo? Hay que entender que en el siglo XX el teatro se desarrolló rápidamente y Meyerhold, como verdadero genio, se adelantó a su tiempo, introduciendo un nuevo lenguaje teatral. Es difícil imaginar que Meyerhold pudiera en algún momento sentir que ya no podía desarrollarse dentro de los muros del gran Teatro de Arte de Moscú, pero eso es exactamente lo que sucedió. Intuitivamente entendió que había llegado el momento del teatro de autor (director) y creó varios medios para la implementación de sus propias ideas.

Meyerhold creía que la tarea del teatro debía ser despertar la imaginación del espectador, involucrarlo en el proceso de llenar el espacio escénico con ideas. La Biomecánica por él creada se convirtió esencialmente en una herramienta para una disputa con Stanislavsky, quien creía que el actor debía asumir completamente el papel. Meyerhold insistió en que el actor debía usar máscaras y no convertirse en su propio personaje. Para él, el teatro no era un reflejo de la vida real (lo que, por ejemplo, buscaba Anton Chéjov), sino una plataforma en la que podían desarrollarse lo grotesco y la excentricidad. La Biomecánica, al ser una herramienta técnica en manos del director (¡no del actor!), sirve a esta idea: la plasticidad especial del actor es uno de los elementos del nuevo lenguaje teatral, siendo que un gesto o un giro de cabeza pueden expresar una emoción y transmitir un pensamiento. El realismo socialista negó tales prácticas, pero Meyerhold, aún pasando por una serie de pruebas severas, se mantuvo fiel a sí mismo y a sus principios artísticos.

Hoy en día, la gente de teatro no está menos interesada en el método y el legado de Meyerhold que en el de Stanislavsky. Hace cien años, Meyerhold se mudó orgánicamente del Imperio Ruso a la recién creada URSS y encontró un lenguaje común con cada uno de los regímenes, pero no porque hiciera concesiones fácilmente, sino porque poseía una energía artística incontenible que, como el agua, siempre encontraba una salida incluso cuando las puertas estaban cerradas. En Rusia se concede especial importancia al estudio de Meyerhold, pero aún allí, en su tierra natal, los investigadores se pierden en la inmensidad de su legado, centrándose, a veces, en algunos de sus elementos y desestimando otros. En Occidente, maestros y teóricos están tratando de comprender a Meyerhold, considerándolo un mago y un genio a la altura de Stanislavsky. Sin importar fronteras, los creadores y críticos de teatro son conscientes de que Meyerhold es un fenómeno único que ejerce una influencia colosal en el teatro ruso y mundial.

Referencias:

- Gladkov, A. (1990). *Meyerhold*. La Unión de los practicantes teatrales, Moscú (pág. 274, 14)
- Ugarov, M. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*.
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vseh-teatralnyh-lyudyah/>

- Volkov, N. (1929). *Meyerhold*. Academia, Moscú (pág. 89)
- Meyerhold, V. (1976). *Correspondencia: 1896 - 1939*. Iskusstvo, Moscú (pág. 52)
- Stanislavsky, K. (2007). *Mi vida en el arte*. Vagrius, Moscú (pág. 312)
- Komissarzhevskaya, V. (1907). Sobre el teatro y su camino. *Reseña de teatros, edición 69* (pág. 5)
- Verigina, V. (1980). *Recuerdos sobre Alexandr Blok*. Judogestvennaya literatura, Moscú (pág. 424)
- Zintsov, O. (09/02/2024). Meyerhold de la A a la Z. *The Blue Print*.
<https://theblueprint.ru/culture/art/meyerhold-alfavit>
- Auslender, S. (1923). Mis retratos: Meyerhold. *Teatro y música, edición 1-2* (pág. 427-428)
- Rudnitsky, K. (1969). *El director Meyerhold*. Nauka, Moscú (pág. 5)
- Fokin, V. (2023). *Reuniones artísticas "Maestros"* (vídeo). Teatro Alexandrinsky, San Petersburgo
- GITIS: Feldman, O., Panfilova, N. (2022). *Meyerhold durante años diferentes. Colección de Meyerhold*. GITIS, Moscú (pág. 194)
- Pavlóvich, B. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*.
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vse-h-teatralnyh-lyudyah/>
- Gvozdev, A. (1927). *Teatro de Vs. Meyerhold*. Academiya, Leningrad (pág. 12)
- Kerzhentsev, P. (17/12/37). Teatro extraño. *Pravda*. Moscú
- Serebrennikov, K. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*.
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vse-h-teatralnyh-lyudyah/>
- Kamenkovich, E. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*.
<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vse-h-teatralnyh-lyudyah/>
- RIII (Instituto Ruso de Historia de los Artes). (1998) *Meyerhold: Sobre la historia del método creativo: Publicaciones. Artículos*. KultInformPress, San Petersburgo (pág. 5)

Teatro documental y Teatro de objetos documentales. Un recorrido desde sus antecedentes hasta la actualidad.¹

Facundo Nicolás Dipaola

Actor. Director teatral. Gestor cultural.

Estudiante de Licenciatura de Artes escénicas en la UNSAM. Bs.As. Argentina.

facudipaola83@gmail.com

Resumen

En el presente escrito se describe, a modo de síntesis, la perspectiva del teatro documental desde su mirada escénica, así como también la del teatro de objetos documentales. En ese recorrido veremos cómo fue desarrollándose una construcción a través del tiempo sobre los documentos y lo documental y sus formas de construcción para la narración escénica.

Palabras clave: Teatro documental; Biodrama; Teatro de objetos documentales; Archivo.

Abstract

This paper describes, as a summary, the perspective of documentary theater from its scenic perspective, as well as that of the theater of documentary objects. In this journey we will see how a construction was developed over time on documents and documentaries and their forms of construction for scenic narration.

Keywords: Documentary theater; Biodrama; Theater of documentary objects; Archive.

*¿Podemos admitir que esta mesa es sólida?
La mesa también es un árbol que ha sufrido
muchos abusos. Es el recuerdo del árbol.
También es la premonición
de un incendio, del humo y la ceniza.*

William Kentridge²

¹ Para citación de este artículo: Dipaola, Facundo Nicolás. (2025). Teatro documental y Teatro de objetos documentales. Un recorrido desde sus antecedentes hasta la actualidad. *El Peldaño - Cuaderno de Teatrología*. Julio-diciembre 2024, n23, 1-16. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1451>
Sección: Artículo. Recepción: 27/10/2024. Aceptación final: 07/11/2024.

²Artista sudafricano. Frase tomada de su serie documental “*Autorretrato como una cafetera*”

El punto de partida del presente trabajo es realizar un recorrido por el teatro documental hasta llegar a una forma de manifestación específica que desemboca en estas dramaturgias de lo real y en la aparición con fuerza de las narraciones del yo que encuentran su mayor popularidad en lo que en Argentina fue denominado Biodrama.

Por otro lado en el teatro de títeres, objetos y formas animadas también se produce un proceso similar con los objetos tomados de la realidad (no creados para la escena) y que sintetizan su recorrido en lo que hoy conocemos como Teatro de Objetos Documentales (TOD), tomando al objeto como documento.

Estas nuevas narrativas escénicas tienen sus anclajes históricos y, a su vez, sus puntos de encuentro. En el presente artículo realizamos un recorrido desde la historia para poder pensar el proceso de constitución de estas formas documentales.

Para enmarcar debemos decir que vamos a entender por documento a un testimonio material que da cuenta de un hecho y que se puede manifestar en diferentes soportes.

Así como podemos pensar que todo es signo. Podríamos decir que todo es documento, ya que de alguna manera en la escena todo material da cuenta de algún hecho pasado. Pero no todo va a ser escénicamente narrado como documento.

Lo documental en el teatro adquiere a lo largo de los años diversas manifestaciones escénicas. En los últimos años han aparecido formas narrativas escénicas centradas en el objeto como documento o el sujeto como documento. Esta tensión de cuerpos en escena (sujetos y objetos) tiene formas históricas diversas. En este breve recorrido intentamos hacer foco en estas construcciones que avanzan en la escena mundial, latinoamericana y Argentina dejando diversas huellas.

El teatro documental tiene una larga historia en las artes escénicas en Occidente con un recorrido desde los inicios del siglo XX. El teatro de objetos, pensado como tal, donde el objeto cotidiano, social, utilitario empieza a cobrar relevancia, tiene su aparición en la década del ochenta. Sin embargo, sobre teatro de objetos documentales se empieza a hablar en los últimos diez años, el objeto aparece en escena como un documento que revela su historia particular.

Haremos un recorrido bibliográfico y de antecedentes que nos guíe para poder pensar este encuentro entre sujetos y objetos posicionados en la escena como documentos que permiten recuperar la historia, la memoria y la cultura de una sociedad.

El teatro documental según historiadores, tiene su aparición en Rusia hacia 1900 acompañando los procesos de la revolución Rusa de 1917 y su mayor desarrollo se da en Alemania con Erwin Piscator³ y Peter Weiss⁴.

³ Director y dramaturgo alemán considerado por muchos historiadores como el iniciador del teatro político.

⁴ Director, dramaturgo y artista multidisciplinario considerado como uno de los iniciadores del teatro documental.

El Teatro Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. El Teatro Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. [...] Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental. (1971, pp. 97)⁵

Ya Piscator a principios del siglo XX⁶ había llamado drama documental a este tipo de manifestaciones artístico - escénicas basadas en documentos de la época y que tenían por finalidad atender o manifestarse sobre una causa política determinada.

Peter Weiss continúa con este legado de un teatro documental que se sitúa desde una mirada política concreta. Trabaja sobre la búsqueda de objetos - documentos históricos y posiciona su mirada sobre no alejarse de su faceta artística y teatral. “Un Teatro-Documento que desee ser ante todo un foro político y que renuncie a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho. En tal caso sería más efectiva la actuación política práctica en el mundo exterior.” (Weiss, 1971. pp-100).

El teatro documental termina de consolidarse artísticamente con estos dos referentes iniciales y va a tener un largo recorrido a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad.

En la Argentina hubo varios referentes, tal vez una de las experiencias más resonantes se haya dado en la ciudad de Córdoba con el grupo *Libre teatro libre*⁷, que entre varias de sus obras de investigación y creación artística incluyen el teatro documental como procedimiento de creación escénica y dramática. Un teatro con un marcado contenido político y muy signado por las manifestaciones de la época, el grupo nace concretamente el mismo año en que se genera esa gran manifestación obrera y estudiantil conocida como el Cordobazo⁸.

Con el paso del tiempo, el teatro documental, fue reformulando su mirada sobre la escena y la creación dramática, acompañando los cambios sociales y culturales, de esta manera, se fueron generando diversas formas de producción y de creación teatral llegando a un teatro documental más centrado en el relato individual, lo que Cesar De vicente (2016) llama espectáculos de “integración de lo real, teatro testimonial, teatro antropológico” u otras variantes que se incluyen dentro del teatro documental donde el documento es la persona misma que cuenta su relato. “existe un progresivo desprendimiento epistemológico mediante

⁵ Weiss, Peter (1971) Escritos políticos. Ed. Lumen. Barcelona.

⁶ Piscator Edwin (1976) Teatro político. Ed Ayuso. Madrid

⁷ Web site: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/1/libre-teatro-libre>

⁸ El cordobazo fue una manifestación histórica que unió a obreros y estudiantes sucedida entre el 29 y el 30 de mayo de 1969 y la cual fue reprimida por la dictadura cívico, eclesiástica militar de ese momento liderada por Juan Carlos Onganía.

el que se rechaza los “grandes relatos de las ciencias” en beneficio de lo local ‘Soy de donde pienso’” (p. 44)⁹.



“Algo por el estilo” (1975). Obra del grupo teatral *córdobes Libre teatro libre*¹⁰

Estas propuestas del teatro documental, se dan en paralelo a la aparición de los discursos de la crítica epistemológica feminista, que tiene a una gran exponente y divulgadora a Donna Haraway¹¹ quien propone desde la epistemología el concepto del *conocimiento situado*, del que se van a desprender formas del pensamiento político como el pensamiento situado o política situada. Así esta idea del teatro documental que manifiesta De Vicente (2016) del *soy donde pienso* están en consonancia con estas otras manifestaciones sociales, científicas y políticas que aparecen en la sociedad, donde se manifiestan con fuerzas lo situado, lo micro y la mirada concreta que hay en un determinado contexto y en una determinada historia particularizada, por sobre lo universal.

Así las artes escénicas y el teatro en particular se vieron pregnados por estas nuevas circulaciones del discurso y el pensamiento, tanto en el mundo como en Argentina, en nuestro país se vio desplegado principalmente o en sus inicios por Vivi Tellas y Lola Arias como principales referentes.

⁹ De Vicente, Cesar (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documental. Revista Arte Escena. N°2

¹⁰ Imagen tomada de: <https://www.laizquierdadiario.com/Un-nuevo-teatro-Libre-Teatro-Libre>

¹¹ Puede consultarse el libro Haraway, D.J. (1995): Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza, Madrid, Cátedra. Que dice por ejemplo en un fragmento “Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, De la visión desde un cuerpo, Siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza.” (pág 335)

Vivi Tellas por un lado genera el *Proyecto museo* desde el año 1994 al año 2000, donde distintos directores generaban producciones teatrales inspiradas en distintos museos de la ciudad de Buenos Aires, de esta experiencia aparece una obra de Federico León desarrollada en el museo aeronáutico y que fue titulada *Museo Miguel Ángel Boezzio* donde Federico León propone a un ex combatiente de Malvinas como protagonista del relato del *Museo Aeronautico* mientras nos cuenta su su vida como *ex* o sea su vida después de la guerra.

“La obra de León se acerca al teatro documental, introduciendo lo biográfico en el espacio teatral [...] la obra ejemplifica la función innata del museo de mostrar y contar, sin embargo convierte el objeto fosilizado en un sujeto vivo y activo cuando aparece Boezzio sobre el escenario para articular (con la colaboración de León) la curación de su ser, reinventando, improvisando y conmemorando cada vez la experiencia de su vida” (Werth: 2013)¹²

Luego de esta experiencia específica dentro del proyecto museos aparece Biodrama generado en el Teatro Sarmiento de la ciudad de Buenos Aires donde se realizó una convocatoria a distintos directores de la escena porteña para que trabajara sobre la consigna de armar una obra teatral trabajando sobre la vida de una persona viva. Las propuestas fueron bien diferentes, todos trabajaron sobre una biografía particular de alguien vivo, pero no todas las propuestas llevaban a escena a la persona en cuestión. Pero, la creación dramaturgica estaba centrada en las biografías de las personas, en sus archivos personales.

En paralelo Vivi Tellas, empieza a trabajar en su propio estudio en lo que va a denominar *proyecto archivo* que luego tomará en su propio recorrido el nombre común de Biodrama. Aparece en escena su primera obra con estas características de documental biográfico, *Mi mamá y mi tía*, una obra que tiene a su madre y a su tía como actrices de la escena contando sus historias personales. A partir de estas obras se pondrán en escena una serie de experiencias similares con ella como directora, entre ellas encontramos: *Tres filósofos con bigotes*, *Cozarinsky y su médico*, *Escuela de Conducción*, *Disc Jockey*, *Mujeres Guía*, *Rabbi Rabino*, *O rabino e seu filho*, *La bruja y su hija*, *Maruja enamorada*, *Las Personas*, *El niño Rieznik*, *Los Amigos*, *Muy bodas de sangre*, *un biodrama trágico*, *Lo tengo todo. Ensayo para una obra comunitaria*.

Como iniciativa del proyecto archivos Lola Arias (escritora, directora de teatro y cine nacida en Argentina) pone en escena *Mi vida Después* en el año 2009, “En *Mi vida después* seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados.”¹³ (Arias, Lola - S/F). Luego de este primer estreno dentro del teatro documental, va a desarrollar

¹² Werth Brenda (2013) - Ritos Íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi Tellas Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 789-804.. <http://www.eer.ufrgs.br/presenca>

¹³ Arias Lola (S/F): <https://lolaarias.com/es/my-life-after/>

muchas experiencias dentro de este tipo de narrativas documentales “creando más de doce obras en colaboración con personas que han vivido diferentes acontecimientos y experiencias históricas.” (IDEAM, s.f.) Algunas de ellas son: *Familienbande*, *That Enemy Within*, *El año que nació*, *Melancolía y manifestaciones*, *El arte de ganar dinero*, *El arte de llegar*, *Teatro de guerra*, *Minefield*, *Atlas del comunismo*, *Reas*.

Todas estas obras, nombradas, tanto las de Vivi Tellas como las de Lola Arias tienen un punto de partida en común, lo documental como forma narrativa, las personas como centro de esas narrativas y como generadoras de esa documentalidad expresiva.

Estos dos casos de directoras, se dan en Argentina y tal vez puedan considerarse las principales referentes dentro de los inicios del del biodrama como una particularidad del teatro documental.

Entre todas estas obras nombradas surgieron muchas otras, también algunos modos híbridos que trabajan sobre lo documental poniéndolo en escena y generando espacios de ficción que son puestos en evidencia como parte de esa propia lógica narrativa.

Entre las obras argentinas que podemos encontrar y que narran desde lo documental o desde estos formatos cercanos o híbridos están: *Jamlet de Villa Elvira* de Blas Arrese Higor (2019) "El director y el grupo crean una versión contemporánea, libre y experimental del Hamlet shakespereano: indagaciones teatrales, subjetividades del grupo, biografías personales e investigación etnográfica se tensan en una propuesta que imbrica la materia ficcional con el género documental." (Teatro Nacional Cervantes - S/F)¹⁴

La ilusión del Rubio (2021) la obra, protagonizada por Martín Slipak quien se presenta como Martín Slipak, actor que va a recuperar la historia de un joven de 19 años desaparecido en la ciudad de Córdoba.

Imprenteros y *Testosterona*, ambas dirigidas por Lorena Vega. En el caso de *Imprenteros* (2018), es una obra donde se reconstruye la historia alrededor de la imprenta de la familia de la propia directora (Lorena Vega) y sus hermanos. Por otro lado *Testosterona* (2024) “En esta propuesta, el relato biodramático, la supremacía del yo, no es la única capa. Desde el inicio de este viaje narrativo el texto plantea derivas vinculadas con la botánica y la naturaleza, uno de las pasiones de Alarcón, con menciones directas al científico Alexander von Humboldt, sus descubrimientos y su historia de amor con un muchacho latino.” (Cruz, Alejandro: 2024)¹⁵

En Latinoamérica se han desarrollado propuestas similares. En Chile el grupo KIMVNTeatro, es un grupo que ha desarrollado su teatralidad desde la identidad mapuche y con un contenido biográfico muy marcado “situó la mirada en aspectos autobiográficos de las hermanas y fundadoras de la compañía, Paula González Seguel y Evelyn González Seguel. Se buscaron

¹⁴ Teatro Nacional Cervantes. Argentina. <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/jamlet-de-villa-elvira/>

¹⁵ Cruz Alejandro (29 de febrero del 2024) Testosterona, un cautivante cuerpo performático sobre la construcción de lo masculino. *La nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/testosterona-un-cautivante-cuerpo-performatico-sobre-la-construccion-de-lo-masculino-nid29022024/>

historias íntimas y familiares para excavar en aquellos espacios vacíos de la historia de sus ancestros.” (Bustos Silvana: 2024, p. 45)¹⁶



Obra “Nuke” grupo KIMVN Teatro. Chile¹⁷

Otra obra cercana al biodrama es "Mudarse de sí (pollito con papas)" más cerca de la autoficción (obra creada a partir de la historia personal de uno de sus protagonistas), pero que en la misma obra hace referencia a que ese hecho ficcional es su historia personal representada por esos actores “es un acto autoficcional y escénico. En donde pretendo navegar las confusas historias de violencia, mentiras, secretos y olvido que se entretajan en mi memoria familiar.” (Causillas Tirso: 2024, p. 67)¹⁸

Anteriormente en latinoamerica, tambien tenemos un historial de figuras similares a esta dramaturgia del yo que se da como anexo o desprendimiento del teatro documental, en Calí, Colombia, en los años 60 ,se da la conformación de un grupo de teatro experimental que representa lo que hoy llamamos biodramas con dos obras “Requiem por el padre” y “Las casas”.

En Chile y en Uruguay también se van a dar propuestas “biodramaticas” que relatan sobre todo acontecimientos relacionados con las vivencias post dictadura en ambos países, en el caso de chile encontramos “Villa-Discurso” de Guillermo Calderón. En Uruguay “Pogled” de Ivan Solarich. Las obras recuperan los relatos “indirectos” de las últimas dictaduras, personas que no la vivieron en sus cuerpos sino como relatos de personas cercanas.

¹⁶ Bustos Silvana (2024) Escena Mapuche: reflexiones de los procesos de investigación-creación de la compañía KIMVN Teatro. En, Lora Lucía, Dubatti Jorge (comp.) Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo V Ed ENSAD Perú.

¹⁷ Imagen tomada de

<https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/nuke-de-la-compania-kimvn-teatro-sale-a-escena-en-el-frontis-de-la-estacion-mapocho/>

¹⁸ Idem

En Europa encontramos otros casos el grupo Rimini Protokoll de Alemania quienes “fundaron en el año 2000 el sello teatral Rimini Protokoll y desde entonces han trabajado en diferentes constelaciones bajo este nombre. Obra tras obra han ampliado los medios del teatro para crear nuevas perspectivas sobre la realidad.”¹⁹ Quienes también desarrollaron obras de teatro documental centradas en relatos personales.

Otros grupos son Knam, en Rusia, que trabajan desde el teatro documental principalmente incorporando procesos biodramáticos en algunas de sus obras.

Doron Rabinovici y Matthias Hartmann dirigen una obra llamada “Los últimos testigos”, donde sobrevivientes del nazismo están en escena junto a actores y se va contando la historia de cada uno de estos sobrevivientes.

Vemos que en distintos países se dieron condiciones de creación que pusieron sobre relieve estas narrativas del yo, con biografías específicas y con diversas propuestas escénicas que ponderan a la persona que narra sus propias historias como documento principal dentro del teatro documental.

El teatro de objetos tienen un recorrido en la práctica escénica donde también comienzan a verse formas escénicas previas que luego son conceptualizadas o nombradas hasta llegar a lo que se ha llamado como teatro de objetos documentales.

El concepto de teatro de objetos se empieza a utilizar en la década del ochenta, según coinciden diversos autores, tomando como base la gran mayoría la investigación de Ana María Abreu de Amaral (1991)²⁰ que específicamente sitúan la aparición del concepto *teatro de objetos* en 1980 y el primer festival específico de teatro de objetos en Francia en 1983.

Pueden y suelen considerarse diversos antecedentes que dan lugar al ingreso de los objetos al territorio escénico.

Por un lado el trabajo del movimiento Dadaísta en torno a la exploración escultórica y específicamente el concepto de Ready Made acuñado por Marcel Duchamp, donde un objeto de la realidad cotidiana es puesto en función artística, se le otorga de esta manera una resignificación que deposita sobre la mirada de ese objeto cotidiano otras formas del pensamiento que lo corren de su función original o utilitaria.

Por otro lado se va a dar en las artes visuales, a lo largo del siglo XX una puesta del objeto en función artística de distintas maneras, encontrando en el surrealismo, en la poesía objetual, o en el arte pop nuevas formas de posicionar lo objetual cotidiano como metáfora.

Dentro del teatro el objeto fue también resignificando su lugar escénico, encontrando cada vez un espacio de diálogo con actores y actrices, generando un espacio de igualdad e incluso por momentos tomando la escena por completo.

¹⁹ Rimini Protokoll (S/F) <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>

²⁰ Amaral, Ana María (1991) *Teatro de formas animadas*, Ed., Univ. de São Paulo, Brasil 1ªEd.1991, p., 211

Encontramos en la historia del teatro algunos ejemplos de escenas donde los objetos generaban una preponderancia significativa: a principios del siglo XX, con la aparición del futurismo y sus propuestas de teatro sintético Filippo Tommaso Marinetti en 1915 pone en escena la obra *PIES*, que consistía en una visualización de los pies de los intérpretes con la participación de objetos como sillas, sillones y máquinas de coser.

Aparecen también objetos en los happenings, donde el objeto es puesto en situación de tensión con los espacios donde se sitúan.

Del happening, de la performance y, de las artes visuales, va a tomar Tadeuz Kantor, el director teatral y artista plástico polaco, una variedad de procedimientos que va a trasladar a las artes teatrales incorporando el objeto como construcción escénica elemental (sobre todo en sus últimas producciones) y, dándole un lugar de mayor importancia dentro del teatro, igualándolo o poniéndolo en superioridad de status con respecto al actor.

Kantor (2009)²¹ va a cuestionar la idea de representación escénica y va a reformular el concepto de realidad en el teatro. Acercar la realidad no es volver a presentar (representar):

La autonomía de la actividad artística, es decir, el hecho de que el arte no debe de evocar una realidad ya existente, lleva implícito el rechazo de la realidad; en tal caso, la representación y la reproducción quedan automáticamente descartadas, mi lugar lo ocupa la realidad real, presente, que hay que manipular (concepto propio del happening) de modo adecuado. (2009. pp 107)

Incorpora aquí la idea de presente a la realidad escénica y esa realidad es *manipulada*, resignificada en la escena, se metafORIZA, cobra una entidad otra desde el presente escénico. Lo mismo va a pasar con los objetos:

Lo real está formado por objetos sacados directamente de la «vida», «verdaderos», los más sencillos, neutrales, es decir, sin ningún tipo de contaminación de valores formales y estéticos, así como de acciones y situaciones, igualmente tomadas de la vida, básicas, que no surjan de la trama. Este orden, llamémoslo «manejo de lo real», excluye cualquier tipo de «representación», pues no remite a ningún otro orden. (Ibid. Pp 108)

De esta concepción fueron apareciendo conceptos en torno a la objetualidad que fueron cambiando, pasando por la idea de realidad del más ínfimo rango y luego objeto del más ínfimo rango, donde Kantor dice que “un objeto nos desvela su esencia justo antes de ser destruido, entre el VERTEDERO y la ETERNIDAD.” (Ibid. pp 178) con esto nos propone que aquello que es parte de un desecho para la realidad, esos objetos descartados pueden ser

²¹ Kantor Tadeuz (2009) Teatro de la muerte y otros ensayos. Ed ALBA. Madrid. España.

parte de esa nueva mirada que los sustrae a una eternidad. El objeto cobra otro sentido y la realidad también. En esta mirada aparece una concepción de la actuación también diferente “El nuevo actor debe dejar la representación y debe poder entre otras cosas cercar el objeto crear una situación en torno a él” (Ibid. pp 109). La mirada sobre el objeto empieza a cobrar otra potencialidad en la escena, el actor está a disposición del objeto escénico para generar situaciones y no se habla de manipulación del objeto, sino de potenciarlo para que el objeto genere su propia narrativa dentro de la escena.

Más adelante Kantor va a utilizar el concepto de Bio - Objeto que de alguna manera en su conceptualización se acerca a pensar esta hibridación entre el objeto y el actor en escena. Dice que los BIO-OBJETOS

Formaban con los actores un todo inseparable. Emanaban su propia «vida», autónoma, desvinculada de la FICCIÓN (contenido) del drama. Esa vida, junto con sus manifestaciones, formaba el contenido fundamental del espectáculo. No era la fábula sino, más bien, la materia del espectáculo. La exhibición y la manifestación de la «vida» de ese BIO-OBJETO no reflejaba ningún orden ya preexistente. ¡Era autónoma y, por ende, real!
BIO-OBJETO: obra de arte. La «vida» del objeto como materia del espectáculo La «vida interior» del OBJETO, sus características, su utilidad y su espacio imaginario formaban la materia del espectáculo. Y los actores se transformaban en órganos suyos, en miembros vivos. Parecían unidos genéticamente al objeto. Formaban una especie de BIO-OBJETO, que funcionaba, que producía el tejido de una acción bastante peculiar. Bien podía tratarse de una acción amorfa (la llamé «informal»), o de una mecánica. Sin los actores, ese objeto no era más que un amasijo de restos desgastados, incapaz de actuar. Por otro lado, el trabajo del actor, su papel y función, venían condicionados por ese objeto, tenían su origen en él. (Ibid. Pp 201).

Acá se abre lugar a esa interacción intérprete - objeto, donde el trabajo de actuación es transformado y originado a partir del objeto, el actor no puede “*ser*” sin ese objeto, a su vez el objeto necesita del trabajo interpretativo para “*ser*” en escena “sin los actores ese objeto no es más que un amasijo de restos desgastados”.



“La clase muerta” Tadeuz Kantor.

Este pensamiento escénico que desarrolla Kantor en su práctica genera una mirada necesaria de quiebre para pensar al objeto a la par del intérprete sin una lógica de superioridad a la hora de construir esa narrativa escénica. Posiciona al objeto como parte fundamental de esa construcción escénica donde el objeto cobra una autonomía y una importancia más relevante.

Esta transformación práctica en la escena que se condensa y populariza con la figura de Kantor, sumado a una serie de rupturas que se empiezan a producir dentro de lo que conocemos como teatro de títeres y marionetas van a allanar el camino para la aparición del teatro de objetos, que comienza como se dijo en la década del ochenta del siglo pasado.

Una de las rupturas y transformaciones más relevantes dentro del teatro de títeres más tradicional, se dan en paralelo a las creaciones de Kantor, y es, la aparición del titiritero - manipulador en escena, dejando al descubierto el artificio y posicionando de alguna manera al titiritero como actor, a la par de ese objeto - títere.

Si bien es difícil situar cuando se produce este cambio o quiebre, quienes se han dedicado a pensar e historizar el teatro de títeres y objetos coinciden en que esta serie de mutaciones que hemos ido trazando (utilización de los objetos en las artes visuales, las propuestas objetuales del futurismo en Italia, la utilización del objeto en el happening, el cambio del status del objeto en la escena con Kantor como uno de sus exponentes más claros, y la aparición del titiritero o manipulador en las escenas tradicionales de teatro de títeres) dieron aparición a esta denominación específica y está práctica particular que es el teatro de objetos.

Katie Deville en Francia fue la primera según se consigna en utilizar el término en 1980²², Junto con Christian Carrignon crearon la compañía Théâtre de Cuisine ámbos investigan desde aquellas primeros años de los ochenta alrededor de esta particular forma de representar. Dice Carrignon, sobre la aparición del teatro de objetos.

“El origen del teatro de objetos es en la década de 1980, y no por casualidad. Aquellos años fueron el final de lo que en Francia llamamos los “Glorieuses Trente” (“los treinta años gloriosos” en referencia al período de crecimiento económico entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la década de los años 1970). Es el fin del bienestar. Para entonces, todo el mundo ya tenía un coche, un televisor y un montón de bienes de consumo. De hecho, en los años 80 la gente empieza a pensar que todos esos bienes no significan necesariamente bienestar. Creo que esta es la razón por la que surge el teatro de objetos, como una ironía sobre la posesión y nuestra sociedad. En Francia, la gente comenzó a acumular bienes desde la Primera Guerra Mundial (1914-18), por lo que existe una relación entre la necesidad de la acumulación y la guerra, hasta el punto de que un hombre que ha desaparecido puede ser representado por los objetos que deja atrás.” (2013)²³

²² Amaral, Ana María (1991) Teatro de formas animadas, Ed., Univ. de São Paulo, Brasil 1ªEd.1991, p. 129.

²³ Christian Carrignon (2013) Como usar el teatro de objetos. WEB Titeresante.

<https://www.titeresante.es/2013/02/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>

El teatro de objetos tiene un largo recorrido escénico que llega hasta la actualidad, Una de las compañías más importantes en la argentina y mayormente reconocida fue *El periférico de objetos* entre sus integrantes se encontraba Ana Alvarado quien siguió con variadas investigaciones escénicas y teóricas alrededor del teatro de objetos y destaca entre otras cosas el concepto de montaje en torno al teatro de objetos “La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetal.” (2018. Pp. 80, 81)²⁴

En ese encuentro entre objetos y actores aparece un nuevo concepto escénico, producto de la práctica y la investigación en torno al teatro de objetos en los últimos años y es el teatro de objetos documentales. Se agrega aquí una nueva dimensión a la mirada sobre ese objeto en la escena, la construcción de ese objeto como documento histórico, social, político dentro de la escena.



*Christian Carrignon. Théâtre de Cuisine*²⁵

Ya desde Kantor empieza a aparecer esa noción del objeto que se expresa en escena por su propia historia, sus propias marcas, la historia que lo recorre dentro del imaginario cultural donde se desarrolla, en Carrignon aparece también esta idea, en la avanzada del capitalismo de consumo masivo esos objetos dicen, construyen algo de esa historia del capitalismo y del consumismo como del propio devenir del objeto en sí mismo, Ana Alvarado también sostiene que el objeto contiene en sí mismo su propia historia, se hace visible eso que fue. El teatro de objetos documentales traza un hilo en el teatro de objetos para recuperar la narración histórica del objeto en escena.

²⁴ ALVARADO, Ana. El actor en el teatro de objetos. *Móin-Móin - Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 06, p. 075–086, 2018.

²⁵ Imagen tomada de:

<https://www.titeresante.es/2013/02/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>

Tal vez, la mayor referente del teatro de objetos documentales, con varios libros y artículos publicados sobre el tema y varias obras artísticas desarrolladas sea Shaday Larios, artista e investigadora Mexicana, quién actualmente reside en Barcelona y se ha dedicado desde la práctica artística y desde la investigación teórica a indagar sobre esta posibilidad escénica.

La primera aproximación al Teatro de Objetos Documentales (TOD) esta dada por la preponderancia narrativa que posee el objeto en tanto historia, archivo o documento, Larios (2022) va a decir que “El TOD dialoga con estas figuras” (las del teatro de objetos) “solo que su ímpetu nuclear es la memoria situada del objeto” (2022, pp 32)²⁶ El parentesco que hay con el teatro documental dice Larios es la misma voluntad que tienen de documentar, el objeto quiere decir y puede testimoniar al igual que una persona. Tenemos así testimonios humanos y no humanos y se nos aparece nuevamente la cuestión entre cosidad y carnalidad. Puesto que, dice Larios, esos objetos también “adquieren una narración humana al ser elegidos aunque su forma de acercarse a la narración sea otra”. El Objeto documental guarda un parentesco con el Teatro de objetos y con el teatro documental pero posee sus particularidades narrativas. Es el objeto el centro narrativo por excelencia, su imagen, lo que construye en las relaciones con otros cuerpos en escena, con el espacio y con otros cuerpos humanos o no humanos. En esa relación el objeto como documento narra. Dice Larios:

Una vez que, o a la par que, el objeto es interrogado en su mudanza a documento dimana un archivo, -abierto a incluir otra familia de objetos que lo amparen - que exterioriza las representaciones que lo integran. Es probado, sentido, maniobrado, se estudian sus complexiones físicas, porque lo definen, lo delatan y, a veces, descubren los índices, las estrategias que especializan hacia afuera su espacio interno. (2022, pp 97)

Encontramos ese objeto devenido documento que va a encontrar sus formas de narrar y ser narrado en escena, formas que se acercan al teatro de objetos y nuevas formas a explorar. “Las respuestas a cómo se da la intermedialidad matérica motriz en la performatividad del objeto al documento, no tiene una receta, una fórmula, precisa ser respondida frente a un repertorio singular y sus archivos derivados.” (Ibid, pp 101)

En este sentido encontramos también propuestas escénicas muy diferentes y abiertas a la exploración dentro del TOD, en el libro citado de Larios aparece un desglose bastante exhaustivo de propuestas muy diferentes que pueden ser enmarcadas dentro del TOD o que tienen relación con el mismo y en esos testimonios de las compañías para su creación la autora nos acerca al detalle de lo analizado anteriormente en el libro (ver pág 175 a 235 del libro de Shaday Larios)²⁷.

Por otro lado la Misma Shaday Larios forma el grupo Oligor y Microscopía en 2013 junto a Jomi Oligor y una de sus primeras obras es *La máquina de la soledad*. estrenada en 2014 y en

²⁶ Larios Shaday (2022) Teatro de Objetos Documentales. Ed La uña rota. S. L. España.

²⁷ Larios Shaday (2022) Teatro de Objetos Documentales. Ed La uña rota. S. L. España.

donde trabajan alrededor de correspondencias encontradas e historias de vida que giran en torno al Correo Postal, trabajan en torno a este objeto particular que es la carta escrita, esa correspondencia que circula hoy en distintos lugares y que muchas veces no sabemos a quién pertenece. Dice el grupo “La máquina es un documento deshojado en un espacio de micro-paisajes e inventarios de lo ínfimo revelador que hay en los afectos que resguarda la materia.”²⁸



La máquina de la soledad. Shaday Larios²⁹

Por otro lado y junto a Xavier Bobés crean lo que llaman *Agencia el Solar. Detective de objetos*, con la cual realizan investigaciones situadas y a partir de los objetos en esos espacios generan una narrativa específica con esos objetos como documentos. Algunos de los Casos resueltos (como los llaman) son: *Primer Álbum Girona*. Temporada Alta 2016. Una carpintería con 70 años de antigüedad, llevada por cuatro generaciones de carpinteros, en donde nunca nada se tiró.

Cuaderno de Campo Barcelona. Festival Grec 2019. Un pueblo de barracas silenciado por los relatos históricos oficiales en donde ahora hay un Jardín Botánico.

Diario Entrelíneas. Berlín. Teatro Schaubude 2019. Un objetario de de la República Democrática Alemana para cuestionar la idea de reunificación 29 años después de la caída del Muro.³⁰

²⁸ <https://www.oligorymicroscopia.org/espectaculos/la-maquina-de-la-soledad/>

²⁹ Imagen tomada de:

<http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/>

³⁰ <https://www.oligorymicroscopia.org/agencia-el-solar-detectives-de-objetos/>

Podemos considerar aquí la obra *Diarios de 15*, de Ana Alvarado “es un espectáculo de Teatro de Objetos, de carácter instalativo y performático. A partir de la lectura de diarios “de 15” y cuadernos y notas de adolescentes, escritos durante las décadas de 1970/80/90/2000, se desarrolla un espectáculo de pequeñas piezas individuales, en las que cada integrante de la Compañía de Titiriteros de la UNSAM, haciéndose cargo poéticamente de una década, bucea en su adolescencia y en los lugares comunes respecto del amor, el cuerpo y sus mutaciones, la música, la experimentación, el riesgo y los marcos diferenciadores que implicó la vida política, social y cultural de cada década en la vida de los jóvenes.”³¹

Aquí tenemos el objeto diario como documento inicial de exploración para construir esos relatos de adolescencia en distintas décadas de nuestro país.

Insomne. de Xavier Bobés, explora la creación dramática a partir de lo que llama “objetos esqueleto” que en este caso son objetos encontrados en una casa en ruinas y que los pone a disposición de la creación, de esta manera los objetos “se convierten en reminiscencias del pensamiento de todos aquellos que los han manipulado.”³² De alguna manera esos objetos, desde lo visual son un documento del pasado, construyen en su deterioro un imaginario particular.

Aquí vemos diferentes miradas sobre la construcción documental escénica, y dos de ellas, el Biodrama y el TOD, analizados desde ciertas perspectivas escénicas nos ayudan a poder preguntarnos por esa tensión entre cosidad y carnalidad que se produce en escena alrededor del teatro de objetos. La historia de los cuerpos se hace visible en escena de una manera nítida, tanto el cuerpo humano como el cuerpo objeto dicen por lo que fueron, queda siempre el camino abierto a descubrir que hay en eso que dicen y como se tensionan ambos en tanto esencias dentro de la narración escénica.

La narración documental desde las poéticas humanas centradas en el YO, destacando la memoria humana como relato situado y, el objeto, en tanto poética no humana que nos revela su historia, su memoria y la de una sociedad desde su propia materialidad nos aportan una invitación a indagar e investigar desde la escena.

El cuerpo en escena es historia, documento y memoria. La tensión entre lo humano y lo no humano como poéticas escénicas nos abren un espacio para explorar esas memorias y ponerlas a constituir narrativas novedosas para explorar en la nueva escena documental.

Bibliografía

Alvarado, Ana. El actor en el teatro de objetos. *Móin-Móin - Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 06, p. 075–086, 2018.

³¹ <https://www.alternivateatral.com/obra53757-diarios-de-15>

³² <https://www.xavierbobes.com/wp-content/uploads/2022/09/dossier-insomnio-cast.pdf>

Amaral, Ana María (1991) Teatro de formas animadas, Ed., Univ. de São Paulo, Brasil.

Bustos Silvana (2024) Escena Mapuche: reflexiones de los procesos de investigación-creación de la compañía KIMVNTeatro. En, Lora Lucía, Dubatti Jorge (comp.)
Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo V Ed ENSAD Perú.

De Vicente, Cesar (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. Revista Arte Escena. N°2.

Haraway, D.J. (1995): Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza, Madrid, Cátedra.

Piscator Edwin (1976) Teatro político. Ed Ayuso. Madrid.

Larios Shaday (2022) Teatro de Objetos Documentales. Ed La uña rota. S. L. España.

Weiss, Peter (1971) Escritos políticos. Ed. Lumen. Barcelona.

Werth Brenda (2013) - Ritos Íntimos y Propuestas Éticas en el Proyecto Museos de Vivi
Tellas Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 789-804.. <http://www.s.e.e.r.u.f.r.g.s.b.r/p.r.e.s.e.n.c.a>

Webgrafía

Arias Lola (2009) Mi vida despues web site. <https://lolaarias.com/es/my-life-after/>

Arrese Igor Blas. (S/F) Hamlet de Villa elvira. Sinopsis. Teatro Nacional Cervantes. Sitio web. <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/jamlet-de-villa-elvira/>

Christian Carrignon (2013) Como usar el teatro de objetos. WEB Titeresante.
<https://www.titeresante.es/2013/02/como-usar-el-teatro-de-objetos-por-christian-carrignon/>

Cruz Alejandro (29 de febrero del 2024) Testosterona, un cautivante cuerpo performático sobre la construcción de lo masculino. La nación.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/testosterona-un-cautivante-cuerpo-performatico-sobre-la-construccion-de-lo-masculino-nid29022024/>

Marciano Marcio (2015) Libre teatro libre. Enciclopedia Latinoamericana. Web site:
<https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/l/libre-teatro-libre>

Rimini Protokoll (S/F) Rimini Protokoll. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>

Sobre la experiencia de la puesta en escena de "Sin tapujos". Entrevista a Ángeles Carro. ¹

Marianela Gervasoni

Esp. Docente Facultad de Arte. UNICEN.

Tandil. Bs.As. Argentina.

marugervasoni@gmail.com

Resumen

En el presente se desarrolla la entrevista realizada a la docente, coreógrafa y directora de danza Ángeles Carro. En esta propuesta se desarrollan preguntas específicamente en relación a una propuesta escénica llamada "Sin Tapujos" que se estrenó en el 2017. Dicha entrevista se inscribe en el marco de un Proyecto de Investigación radicado en el Núcleo TECC titulado "Integralidad e interdisciplina. Lo audiovisual en la escena contemporánea local y regional. Relevamiento, análisis y generación de contenidos artístico-pedagógicos" dirigido por Luz Hojsgaard y Marianela Gervasoni, aprobado y financiado por medio de la Ord. C.S N°5461/24 con el código 03-JOVIN-112G de las convocatorias JOVIN-SECAT 2023.

Palabras Clave: Artes escénicas; Danza teatro; Audiovisual; Investigación.

Abstract

Presented here is an interview with dance educator, choreographer, and director Ángeles Carro, focusing on her 2017 scenic production "Sin Tapujos" (Without Taboos). This interview is part of a research project titled "Integrity and Interdisciplinarity: The Audiovisual in Local and Regional Contemporary Scene", led by Luz Hojsgaard and Marianela Gervasoni and funded by JOVIN-SECAT 2023 (Ord. C.S. N°5461/24, code 03-JOVIN-112G)."

Key Words: Stage Arts; Dance performance; Audiovisual; Media-Research.

¹ Para citación de este artículo: Gervasoni, Marianela. (2025). Sobre la experiencia de la puesta en escena de "Sin tapujos"- Entrevista a Ángeles Carro. *El Peldaño - Cuaderno de Teatología*. Julio-diciembre 2024, n23, 1-6. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1453>
Sección: Entrevista. Recepción: 07/11/2024. Aceptación final: 01/12/2024.

Introducción

La siguiente entrevista se inscribe en el marco del proyecto de investigación titulado "Integralidad e interdisciplina. Lo audiovisual en la escena contemporánea local y regional. Relevamiento, análisis y generación de contenidos artístico-pedagógicos", desarrollado por el equipo de Proyecto JOVIN-SECAT 2024, bajo la dirección de Luz Hojsgaard y la co-dirección de Marianela Gervasoni. Este proyecto tiene como objetivo llevar a cabo un relevamiento exhaustivo de las prácticas artísticas escénicas locales y regionales que han incorporado elementos audiovisuales en sus propuestas durante la última década. A través de este estudio, buscamos identificar, analizar y sistematizar los procedimientos, recursos y poéticas tecnológicas que han surgido en estos procesos creativos.

En este contexto, también se pretende describir los desafíos que han enfrentado los artistas en la hibridación de lenguajes y formas de expresión. El objetivo final es establecer un conjunto de contenidos mínimos en común que reflejen estas prácticas artísticas, proporcionando una base de conocimiento que sirva a futuros investigadores y creadores interesados en explorar la intersección entre lo audiovisual y la escena. Esta investigación no solo busca contribuir al acervo cultural, sino que también aspira a enriquecer la formación de los estudiantes de las carreras de Realización Integral en Artes Audiovisuales y del Profesorado y Licenciatura en Teatro de nuestra unidad académica.

En este marco, entrevistamos a Ángeles Carro, destacada docente de danza, coreógrafa y directora, así como fundadora de Releve: Espacio de Arte Danza (2013 - actualidad) y Giansé: Estudio Coreográfico (2007-2012). Su experiencia y perspectiva aportan una valiosa visión sobre la fusión de la danza y lo audiovisual en la práctica artística contemporánea.



Desarrollo

La entrevista se llevó a cabo en agosto de 2024, y se centró en tres aspectos clave: descriptivo, analítico y pedagógico. A continuación, podrán leerla en función de estos tres momentos.

M.G.: ¿Podrías comentarnos sobre el proceso creativo de esta obra? ¿Cómo se conformó el equipo artístico? ¿Cómo surge trabajar con herramientas audiovisuales? ¿Cómo se da la combinación de lenguajes en el proceso de la obra? Tenés antecedentes previos a esta práctica/obra de desarrollo artístico vinculando lo audiovisual en la escena?

A.C.: El proceso creativo surgió inicialmente de la necesidad de la institución Relevé de fomentar la clase de TAP, específicamente el zapateo americano, una disciplina nueva en ese momento. Este fue el primer disparador. Posteriormente, confirmamos un equipo artístico compuesto por otras dos directoras y comenzamos a explorar qué nos unía: éramos todas mujeres de diferentes edades y compartíamos una energía similar en relación con el rol de la mujer y los mensajes que queríamos transmitir al respecto.

Comenzamos a estudiar cómo abordar el proceso creativo. Un elemento clave fue la "Guía de la buena esposa", un tratado de 1953 que establecía las reglas de cómo debía ser una buena esposa. Este texto se convirtió en el primer contenido audiovisual que incluimos en la obra. Utilizamos las gráficas originales de la revista, integrándolas en la presentación mientras se desarrollaba el cuadro musical.

A partir de ahí, reflexionamos sobre la evolución del rol de la mujer a lo largo de los años y las problemáticas que siempre la han acompañado. Así nació el nombre "Sin taPujos", que alude tanto al zapateo como a la idea de hacer ruido y ser escuchadas. Este juego de palabras refleja la esencia de la obra: hablar, bailar y hacer ruido.

El uso de herramientas audiovisuales se originó a partir de este enfoque. Queríamos mostrar cómo era el estereotipo de la mujer en aquel momento y qué se esperaba de ella. Las herramientas audiovisuales no solo funcionaron como escenografía de fondo, sino como una extensión de la acción en la escena.

Esta fue la primera obra en la que utilizamos un lenguaje visual interactivo. Anteriormente, en Relevé, habíamos empleado el audiovisual como telón de fondo, pero nunca de manera tan integrada con la acción escénica.

El material audiovisual que continuamos utilizando tenía un enfoque informativo, con estadísticas e imágenes de situaciones actuales, como casos de mujeres desaparecidas o violentadas. Buscábamos generar reflexión en el público, invitándolos a reconocer y reflexionar sobre situaciones que podrían estar viviendo.

M.G.: ¿Cuáles consideras son las principales características que se destacan en la práctica/obra? ¿Consideras que el contenido y la forma de expresión de las materialidades definidas están vinculadas? ¿Cómo? ¿Cómo se construyó el dispositivo escénico? ¿Se abordó el proceso creativo desde un texto dramático de autor? Se generaron modificaciones? ¿Cuáles?

A.C.: Desde un aspecto analítico, las principales características de la obra fueron la convivencia de lenguajes: audiovisual, danza y sonido, todos con un mensaje claro y profundo que se transmitía de manera gradual y con distintos matices. Esta interrelación fue fundamental, ya que el mensaje que deseábamos comunicar fue lo primero que tuvimos claro. A partir de ahí, todos los contenidos y líneas de expresión se desarrollaron en función de ese mensaje.

El dispositivo escénico se construyó a partir de cinco cubos que interactuaron durante toda la función, sirviendo como apoyo para los bailarines y generando diferentes espacios escénicos. La iluminación y el material audiovisual también fueron elementos presentes en toda la obra.

El proceso creativo se basó en el texto de la "Guía de la buena esposa", que fue nuestro disparador inicial. A partir de ahí, desarrollamos distintos elementos relacionados con la mujer y la violencia, incorporando monólogos de Yanina López sobre el papel de la mujer como madre y esposa. También incluimos material audiovisual informativo con estadísticas sobre casos reales y situaciones relacionadas con el tema.

Si bien teníamos un guión escénico, no nos aferramos estrictamente a él; muchas funciones se adaptaron sobre la marcha, incorporando noticias actuales y reflexiones de los artistas en escena. Esto hizo que el guión fuera bastante móvil.



Ph. Gentileza de Carro Ángeles. Sala La Fábrica. 2017

M.G.: ¿Cuáles consideras son las dificultades que tuvieron al momento de llevar a cabo un proyecto como este? ¿Qué oportunidades de desarrollo de la propuesta/artísticas de estas características podrías mencionar? ¿Hubo instancias de planificación y/o evaluación del proyecto/proceso? ¿Cómo resultaron? Pensando en que el proceso ya pasó...¿harías algún cambio al momento de abordar un proyecto de este estilo? ¿Cuál? ¿Por qué?

A.C.: Desde un aspecto pedagógico, las dificultades surgieron debido a la diversidad de edades en el elenco, que abarcaba desde niñas de seis años hasta mujeres de 50. Fue un desafío abordar el tema de manera que tuviera sentido para todas, asegurando que el mensaje llegara al público de manera uniforme.

A lo largo de varias temporadas, tuvimos que adaptar las escenas de las niñas a medida que crecían y se convertían en adolescentes. Esta evolución representó una gran oportunidad de desarrollo para la obra, que creció junto con las artistas y se ajustó a los cambios en la sociedad.

El proceso de planificación llevó un año, durante el cual probamos y seleccionamos material, buscando contar la historia sin caer en el drama total. Incorporamos matices, partes más cómicas, musicales, instrumentales y dramáticas. Las evaluaciones continuas después de cada función fueron muy productivas, permitiendo al elenco reflexionar sobre su desempeño y cómo se sentían.

Si pudiera cambiar algo en el enfoque del proyecto, tal vez revisaría aspectos logísticos, como la cantidad de personas en el elenco y la versatilidad de la escenografía para facilitar traslados a diferentes espacios. Aunque realizamos funciones en diez salas distintas y nos adaptamos bien, algunas decisiones logísticas podrían haberse evaluado con anticipación. Sin embargo, la forma orgánica en que se abordó el proceso se reflejó en el público y contribuyó al éxito de la obra.



Ph. Gentileza de Carro Ángeles

Cierre

La presente entrevista forma parte de un corpus de muchas otras, así como de diferentes fuentes y mecanismos de compilación de información que atienden al objetivo del proyecto de investigación mencionado, el cual propone en principio un relevamiento de las prácticas artísticas de carácter escénico local que utilizan o hayan utilizado audiovisual y/o nuevas tecnologías en la escena en el período 2013-2023, en otra instancia identificar, analizar y sistematizar los procedimientos/recursos/poéticas tecnológicas que desarrollaron en el proceso creativo.

El diálogo con Ángeles Carro no solo enriquece la comprensión de su obra "Sin Tapujos", sino que también se inscribe dentro de un contexto más amplio de investigación sobre la hibridación de lenguajes en las artes escénicas contemporáneas. Al abordar la integración de lo audiovisual en la danza y el teatro, la entrevistada ofrece una valiosa perspectiva sobre los desafíos y oportunidades que enfrentan los artistas al experimentar con nuevas formas de expresión. Su enfoque reflexivo y la capacidad de adaptación del elenco revelan cómo estas prácticas no solo responden a las demandas del arte contemporáneo, sino que también buscan generar conciencia y diálogo en torno a cuestiones sociales relevantes.

En última instancia, el trabajo de Carro y el proyecto en el que se enmarca esta entrevista invitan a futuras generaciones de creadores e investigadores a explorar la intersección entre arte y tecnología, promoviendo una comprensión más profunda de las dinámicas que configuran nuestra realidad cultural. Así, este diálogo se convierte en un faro que guía a los interesados en el campo de las artes escénicas, alentándolos a innovar y cuestionar los límites de su práctica.

El juicio de Salomé.^{1 2}

Paula Echalecu

Trabajadora independiente. Las Flores. Bs.As. Argentina.
echalecupaula@gmail.com

Sinopsis

Con la muerte del padre, una familia se reencuentra después de 23 años. La hija mayor vuelve del exilio al que fue empujada durante la década del '70. Vuelve a buscar lo que le pertenece, y se encuentra con una versión de su propia historia que puede cambiar drásticamente su mirada sobre el pasado.

Tres mujeres, todas ellas juezas y partes, por las que la historia nacional de los últimos 50 años ha pasado dejando cicatrices indisolubles, lucharán por desentrañar la maraña de su propia existencia, atravesada por la memoria de lo que fue, de lo que pudo ser y de lo que jamás será. Una memoria caprichosa, que se pierde y se recupera en mecanismos de defensa y ataque. Una memoria que late todavía.



Mención Honorífica
Primer Concurso Internacional de Dramaturgia para Mujeres 2022
“La Tempestad” (Chile)

¹ Para citación de este artículo: Echalecu Paula. (2025). El juicio de Salomé. *El Peldaño - Cuaderno de Teatrología*. Julio-diciembre 2024, n23, pp. 1-16.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1447>

Sección: Dramaturgia. Recepción: 09/10/2024. Aceptación final: 04/11/2024.

² Obra seleccionada por la *Biblioteca de Dramaturgias de provincias* perteneciente al núcleo de investigación **Documenta Dramáticas** del CID – Centro de Investigaciones Dramáticas de la Facultad de Arte de la UNICEN.

Personajes:

Salomé. 75 años.

Estefanía. 45 años

Soledad. 39 años

Habitación vacía. Salomé, sentada, mira por una ventana. En otro extremo del espacio, una mesa baja.

Estefanía aparece en el marco de la puerta. Duda, teme y luego ingresa.

La anciana, aunque no la ha visto entrar, registra inmediatamente su presencia.

SALOMÉ: Van a caer soretes de punta.

ESTEFANÍA: ¿Qué?

SALOMÉ: Fíjate ahí. Al lado de la puerta del baño. Hay un botón de pánico. Apretalo, nena. Se viene la hecatombe.

ESTEFANÍA: Mamá. Soy yo.

SALOMÉ: Por eso mismo. Avisale al resto que se metan debajo de las camas. En cualquier momento se desata un tornado.

ESTEFANÍA: Me estás jodiendo.

SALOMÉ: ¡Shhhh! No levantes la voz. Hay topos.

ESTEFANÍA: ¿Qué?

SALOMÉ: Topos.

ESTEFANÍA: ¿Topos? ¿De qué hablás?

SALOMÉ: *(Ironiza.)* ¡Del Topo Gigio! ¿De quién voy a hablar? Te digo que hay topos. ¿No captás la jerga?

ESTEFANÍA: ¿Qué jerga? ¿De qué hablás, mamá? Soy yo, Estefanía, tu hija.

SALOMÉ: ¡Shhhh! Escuchá. ¿Oís? ¡Topos! ¡Topos! Teresa De Franco. Ahora se caga encima, pero en sus tiempos fue servicio.

Silencio.

SALOMÉ: No me creés...

Silencio... Estefanía se acerca.

ESTEFANÍA: Hola, mamá.

Silencio largo. Se miran.

ESTEFANÍA: ¿Te puedo abrazar?

Salomé hace ademán de recibir el abrazo. Estefanía camina hacia ella pero, cuando está a punto de abrazarla, Salomé interrumpe la acción.

SALOMÉ: ¿Me creés o no me creés lo que te digo de Teresa De Franco?

ESTEFANÍA: ¿Qué? No sé, mamá.

SALOMÉ: Con una mano en el corazón. Decime... vos lo sabías.

ESTEFANÍA: Es ridículo, mamá.

SALOMÉ: Lo ridículo muchas veces es lo más probable. ¿O no? Hay situaciones que no pensaste que ocurrirían en tu vida y sin embargo, ya ves...

Silencio largo.

SALOMÉ: *(Con tono irónico.)* Trajiste los papeles, ¿no?

ESTEFANÍA: Sí.

SALOMÉ: ¡Que no te los vean! Escondelos. Los topes ven todo.

Silencio. Estefanía no atina a nada.

SALOMÉ: Te digo que hay topes, nena. Vos sabés de qué te hablo. Teresa De Franco es de lo peor. *(La mira.)* ¿No me creés?

ESTEFANÍA: No me parece... Teresa De Franco se la pasaba cocinando para el marido y los hijos.

SALOMÉ: El verdulero Niccola y los tres chanchitos. Todo una fachada, nena. El budín de pan lo hacía con placenta de bebés montoneros.

ESTEFANÍA: *(Espantada.)* ¿Qué decís, mamá?

SALOMÉ: ¿Qué? ¿Ahora me vas a decir que no sabés lo que es un montonero?

Silencio

SALOMÉ: *(Como escuchando que alguien se acerca.)* ¡Mirá! Digo “montonero” y vienen como moscas a la mierda. Mejor escondete. Si te ven acá seguro te chupan.

ESTEFANÍA: ¿Qué decís, mamá? ¿Tenés idea de lo que estás hablando?

SALOMÉ: Por supuesto. Están en el pasillo con el vaso pegado a la pared. La que no tiene idea sos vos. Teresa De Franco implantó microchips en los pañales para adultos. Ahora te tirás un pedo y ella lo retransmite vía satélite.

ESTEFANÍA: Pará, mamá. Basta, por favor. No estamos para chistes... Vos no sos ninguna ida. Así que no te hagás la delirante.

SALOMÉ: Yo no estaría tan segura... Ahora nomás, estoy viendo a mi hija parada frente a mí. Me mira con cara de estúpida y no es capaz de saludarme, después de años de no verme. Deben ser las pastillas que me dan, que me hacen alucinar.

ESTEFANÍA: *(A la defensiva.)* Te saludé. La que no me respondió fuiste vos.

SALOMÉ: ¿Yo?

ESTEFANÍA: Sí.

Pausa.

SALOMÉ: ¿Yo?

ESTEFANÍA: Uf. En fin. *(Pausa. Se miran.)* Hola, mamá. Acá estoy. Vine. Volví.

SALOMÉ: *(En tono de reproche.)* Hace tres años.

Silencio.

SALOMÉ: A tu padre le hubiera gustado volver a verte, aunque sea una vez, antes de morir.

Silencio.

SALOMÉ: ¿Te enteraste que tengo cáncer?

ESTEFANÍA: ¿Qué?

SALOMÉ: Si-sa-bí-as-que-ten-go-cán-cer...

Silencio.

SALOMÉ: ¡CÁNCER! ¡CÁNCER! ¡QUE TENGO CÁNCER TE DIGO!

ESTEFANÍA: Sí. Te escuché. Te escuché.

SALOMÉ: ¡Ah! ¿Sabías y no me dijiste nada?

ESTEFANÍA: No.

SALOMÉ: ¡Increíble! Una las cría y si te pueden tirar a una zanja y echarte encima cuarenta caranchos para que te desollen viva, no dudan ni un segundo.

ESTEFANÍA: Te dije que no sabía.

SALOMÉ: No. Me dijiste que sí sabías.

ESTEFANÍA: ¡Ay, mamá! ¿Querés cortarla con los jueguitos de palabras? No sabía que tenés cáncer... Porque de hecho NO TENÉS CÁNCER. Y de todos modos, aunque tuvieras cáncer, esta conversación va a suceder. ¿De acuerdo?

Silencio largo. Salomé hace que llora. Gime. Actúa como si quisiera ocultar el llanto, pero en realidad es bien visible que quiere que se note.

ESTEFANÍA: Bueno, perdón. No quise ser tan dura. Disculpame, me excedí.

Silencio.

SALOMÉ: *(Achina los ojos y la observa.)* ¡Te excediste de peso! ¡Estás gorda, Estefanía! Tenés que hacer ejercicio, nena. Si no, el corazón te va a explotar como a tu padre.

ESTEFANÍA: Bueno, a ver... Vos no moviste el culo en tu vida y sin embargo llegaste a los 75.

SALOMÉ: Pero tengo cáncer.

ESTEFANÍA: No tenés cáncer, mamá.

SALOMÉ: ¡TENGO CÁNCER! Es MÍ cáncer. Y tengo derecho a tenerlo.

ESTEFANÍA: Okey, okey, okey.

Silencio.

ESTEFANÍA: En fin... Acá estoy. Tengo los papeles para que firmes.

SALOMÉ: Por ahí es por eso que tengo cáncer. *(Irónica.)* Por no haber hecho ejercicio en mi vida. Como siempre, tu hermana tiene razón...

ESTEFANÍA: (*Interrumpiéndola.*) ¡Pará! En serio, mamá. ¡Paremos con esto! Te puedo aguantar que te hagas la enferma y la pelotuda; que me digas que Teresa De Franco es agente de la CÍA... Pero que me digas que mi hermana tiene razón no te lo voy a tolerar. Mirá, hagámosla corta... Ya sabés cómo es esto. Firmás y me voy.

SALOMÉ: ¿Y no te vas a quedar un rato a tomar el té con tu madre? Te puedo hacer preparar una habitación... Podemos pasear por el jardín, por el huerto... podemos juntar huesitos en el chiquero... Ah, no, claro. ¡Qué tonta! Ahora vivo en un geriátrico, me había olvidado. Claro. Lo que pasa es que mis hijas tienen otras prioridades...

ESTEFANÍA: ¿En serio? ¿Vos me estás reprochando algo a mí? ¿Querés que entremos en detalles?

SALOMÉ: ¿Te conté que en el '77 me sacaron el útero?

Silencio.

SALOMÉ: Perdí un litro y medio de sangre en la operación. Los médicos no se explican cómo no me morí.

Silencio.

SALOMÉ: ¿Sabías o no sabías?

ESTEFANÍA: Por supuesto que sabía.

SALOMÉ: ¿Y que a tu padre le reventó el corazón de tristeza hace 6 días? ¿Eso también lo sabías o te enteraste recién, cuando lo dije?

ESTEFANÍA: Mirá. A ver. Vamos a dejar las cosas bien claritas acá, porque huelo un poco de tufo a pelotudez... ¡Eso sí! ¡Acostada del lado que calienta el sol! Porque parece que la que no se acuerda un carajo sos vos. Yo no estuve cagándome de risa todos estos años, mamá. Es más, la pasé para el culo. He vivido cosas que vos no podés ni imaginar.

SALOMÉ: (*Estalla de risa.*) Escuchame, Estefanía. (*Le hace señas para que se acerque, cómplice, como para contarle un secreto.*) Vení, vení. La tía Marce le mete los cuernos al tío Alfredo. Parece que Gaby, pobrecita, la descubrió metiéndole un dedo en el culo al Rubencito Corrientes. ¿Viste vos? Con la cara de abriboca que tiene y se la está cepillando a tu tía. ¡Eh! Las apariencias engañan, che. Por acá no han aparecido. Con Alfredo no he podido hablar. Y tu padre me dice que no me meta. ¡Pero es mi hermano, che! ¡Somos familia! ¡¿Cómo no me voy a meter?! ¿A vos Gabriela te ha dicho algo?

ESTEFANÍA: Mamá. ¿Qué decís?

SALOMÉ: Digo. Por ahí te lo puso en una carta. Que te hayas fugado a otro país, no quiere decir que tu prima no te lo pueda contar. Ustedes son muy compinches.

ESTEFANÍA: No. No me dijo nada. ¿Podemos firmar los papeles?

SALOMÉ: ¿Y Jorge?

ESTEFANÍA: ¿Qué?

SALOMÉ: Jorge, digo.

Silencio. Estefanía la mira estupefacta.

SALOMÉ: ¿No va a venir a verme? Soy la suegra, pero tampoco soy un monstruo. Si le habré lavado los calzones a ese atorrante.

ESTEFANÍA: Mamá, ¿en serio no te acordás?

SALOMÉ: ¿De qué?

ESTEFANÍA: De lo que le pasó a Jorge... De lo que me pasó a mí... ¿no te acordás?

SALOMÉ: *(Igual que la vez anterior.)* ¿De qué?

ESTEFANÍA: De lo que pasó... Decime la verdad, por favor. Para mí es importante saber si... Vos entendés de lo que te estoy hablando...

SALOMÉ: *(Igual.)* ¿De qué?

ESTEFANÍA: Vos sabés lo que le pasó a Jorge. Sabés por qué me tuve que ir yo. Y por qué te pedí que fueras a buscar a Patri. Decime si sabés o no sabés...

SALOMÉ: ¿De qué?

ESTEFANÍA: *(Con rabia, arroja al piso, cerca de Salomé, los papeles de la chacra.)* ¡Ay, basta! Firmá y terminemos con todo esto.

SALOMÉ: *(Reaccionando ante el exabrupto de su hija. Ríe a carcajadas.)* ¡Pero qué carácter de mierda que tenés! ¡Pero sí que sé, tonta! ¡Claro que sé! Las madres sabemos todo, nena. Para mí la que los denunció fue Teresa De Franco. ¿Te conté que entrenaba físicamente como agente secreta batiendo mayonesa a mano?

Salomé se abstrae, con la mirada perdida en algún lugar.

Silencio larguísimo.

Estefanía la mira fijamente.

Segundos después se agacha a recoger del piso lo que antes arrojó.

En ese momento, su cara queda cerca de las caderas de su madre. Ésta se tira un pedo. Luego toma un desodorante de ambientes que tiene cerca y echa perfume.

Estefanía, con el asco que le produce lo acontecido, no sale de su asombro.

Se pone de pie y luego se mueve por el espacio, mirando todo, como si observara una propiedad que está a punto de alquilar o comprar.

Tiempo.

Salomé toma una radio que está debajo de su silla. La enciende. Se oye una transmisión que parece una frecuencia policial.

Estefanía observa la escena estupefacta.

De repente, Salomé apaga la radio y grita enérgicamente:

SALOMÉ: ¡Vanitory! *(Acentúa la palabra de forma esdrújula.)*

ESTEFANÍA: ¿Qué?

SALOMÉ: *(Como si leyera una definición.)* Mueble que, o bien viene incorporado al lavabo, o se instala debajo para que las cañerías no queden al descubierto.

ESTEFANÍA: ¿Qué?

SALOMÉ: ¿Sos paspada o te hacés? ¿No entendés lo que te hablo?

Silencio.

SALOMÉ: *(Saca de su entrepierna una revista y lee, en voz alta, algo escrito en la página de crucigramas.)* “Ocho letras. Mueble que, o bien viene incorporado al lavabo, o se coloca debajo para que las cañerías no queden al descubierto”. ¡Vanitory! Lo saqué enseguida. *(Cambia abruptamente y dice severa.)* Nosotros fuimos de las primeras familias que tuvimos vanitory. Hace 20 años era una paquetería. Ahora son re comunes. Acá hay uno en el baño, ¿viste? De fórnica, obvio. *(Pronuncia mal la palabra “fórnica”).* ¡Una berretada! Ahí voy a poner las cenizas de tu padre cuando me las traiga tu hermana. Al menos así vamos a tener algo de intimidad. Que me escuche los pedos. *(Ríe a carcajadas.)* Hace añares que no la veo ni dibujada.

ESTEFANÍA: ¿Qué?

SALOMÉ: A tu padre no se le paraba ni por puta. Me tuve que sacar las ganas con el Moncho. ¿Podés creer?

Silencio. Mira a Estefanía como si ésta le preguntara algo y le responde.

SALOMÉ: El Moncho. ¿Te acordás del Moncho? El marido de Dorita, la sirvienta. *(Despectiva.)* Un negro de mierda, ¡pero no sabés la chota que tenía!

ESTEFANÍA: *(Espantada.)* ¡Mamá!

SALOMÉ: ¿Qué?

ESTEFANÍA: No hables así, por favor.

SALOMÉ: ¿Qué?

ESTEFANÍA: Al menos respetá la memoria de papá.

Salomé estalla en carcajadas irónicas.

SALOMÉ: *(Mientras ríe a carcajadas y se mete la mano en la entrepierna para retener la orina.)* ¡Ay, me meo, me meo! Me hacés reír. ¡La memoria de tu padre! No tenés vergüenza.

Sigue riendo, mientras Estefanía, la mira sin poder creer lo que ve. Salomé, en medio de su risa, gira y vuelve a mirar por la ventana. En ese momento ingresa Soledad, vestida de monja. Al principio ni Salomé ni Estefanía la ven. Soledad se detiene en el marco de la puerta y observa sin ser vista. En sus manos trae una escultura de unos 30 centímetros de alto, con forma de pene con un testículo a cada lado. Avanza y saluda a Estefanía.

SOLEDAD: Hermana, te doy mi más sentido pésame.

Estefanía se asusta, ya que no la había visto. Gira y la mira.

ESTEFANÍA: *(Achina los ojos para ver mejor, estrujando la cara de Soledad. Reconoce el rostro de su hermana. Con asombro.)* ¿Soledad?

SOLEDAD: Te acompaño en el sentimiento, hermana.

ESTEFANÍA: ¿Esto es una joda?

SOLEDAD: *(Iracunda, solemne.)* De ninguna manera. Te saludo y te acompaño en tu dolor.

ESTEFANÍA: *(A Soledad.)* ¿Sos monja? *(Soledad no responde. Estefanía mira la escultura que Soledad tiene en las manos, mira a su hermana de arriba abajo y luego a su madre.)* Pero, ¿qué les pasa a ustedes? *(A Soledad.)* ¿Qué hacés con esa poronga de yeso, nena?

Soledad y Salomé reaccionan escandalizadas. Salomé se persigna y Soledad abraza la escultura mientras dice:

SOLEDAD: ¡Ay, no! ¡No, no! No lo voy a permitir. *(Habla con la mirada en el cielo, como diciendo un mantra.)* No te preocupes, papi, no le vamos a permitir que otra vez te cause dolor. Está todo bien. Está todo bien. Tranquilo papi. *(Canta una canción de cuna.)* “Papi, papito, papi, papá, pito papito, pito papá”.

Estefanía observa la escena estupefacta.

ESTEFANÍA: ¡Ah, no! Esta te juro que no me la esperaba. Ustedes son de lo que no hay. Deberían estar las dos juntas, ¡pero no en un geriátrico! ¡En un loquero! Están totalmente de remate las dos.

SALOMÉ: ¡Eso! Has dicho la palabra clave. Hablemos del remate. Porque para eso viniste, ¿no? A rematar la única propiedad que nos queda. Así que... ¿por qué no vamos al grano de una buena vez?

ESTEFANÍA: Bien. Estoy de acuerdo.

SOLEDAD: Bueno, de eso quería hablarles...

SALOMÉ: *(Sin registrar a Soledad. A Estefanía.)* Estoy completamente consciente de que para vender necesitás mi firma... y que para eso, únicamente para eso, estás acá. Bien, está bien. Te voy a firmar. Pero antes de hacerlo, hay algo que quiero saber...

SOLEDAD: *(Respirando profundamente, como queriendo conservar la calma.)* En realidad, yo...

ESTEFANÍA: *(Sin registrar a Soledad, la interrumpe.)* ¿Qué querés saber?

SALOMÉ: Quiero saber para qué querés la plata. En qué vas a gastar el fruto de toda una vida de trabajo de tu padre.

ESTEFANÍA: *(Irónicamente.)* Bueno... A ver... “El fruto de toda una vida de trabajo” me parece que no...

SALOMÉ: ¿De qué hablás?

Silencio.

SALOMÉ: ¿De qué hablás?

SOLEDAD: ¿Puedo decir algo?

SALOMÉ: *(A Soledad.)* ¡No! *(A Estefanía.)* ¡Hablá!

ESTEFANÍA: Todo el mundo sabe que papá ganó la chacra timbeando. ¡Si nunca en su vida hizo un carajo bien! ¿O no? Se patinó parte de tu herencia cuando éramos chicas. Después, cuando yo me fui, no sé qué hizo, pero me lo puedo imaginar... pero perdió todo... Y después tuvo suerte y ganó la chacra jugando al mus. ¿O no?

SALOMÉ: *(Ofendida.)* No seas inmundita, Estefanía. Es lo único que te faltaba para pisotear la memoria de tu difunto padre. ¡No tenés límite, eh!

ESTEFANÍA: *(Sincera)* Dale, reconócelo. Se timbeó todo hasta el último día de su vida. Si hubiera vivido más tiempo no tendríamos ni la chacra.

SALOMÉ: Sos de lo que no hay... ¿De dónde sacaste todo eso?

ESTEFANÍA: Todo el mundo lo sabe, mamá.

SOLEDAD: Chicas, por favor.

SALOMÉ: (*A Soledad.*) ¡Callate, vos! (*A Estefanía.*) ¡Qué vergüenza me das! ¡No! ¡Vergüenza no! ¡Asco! ¿Te dejás llevar por chismes? ¡Sos una chismosa barata! (*Misteriosa.*) ¡Si supieras! ¡Pobre tu padre! ¡Si resucita se vuelve a morir! ¡Tendría que haber dejado que te maten hace 23 años! ¡Hubiera sido mejor!

Soledad se persigna espantada.

Silencio.

ESTEFANÍA: ¿Qué decís?

SOLEDAD: Chicas, por el amor de Dios.

ESTEFANÍA Y SALOMÉ: (*A Soledad.*) ¡Callate, vos!

ESTEFANÍA: Repetí lo que dijiste, mamá.

Silencio.

ESTEFANÍA: ¿Qué quisiste decir con que tendría que haber dejado que me maten?

Silencio.

Estefanía espera respuesta. Salomé se hace la desentendida.

ESTEFANÍA: (*A Soledad.*) ¿Qué quiso decir?

Silencio.

ESTEFANÍA: ¡Ah! Mosquita muerta. Ahora te callás la boca. Te hacés la boludita, como siempre. ¡No te metés, no te hacés cargo! (*La agarra del velo de su traje de monja y tironean.*) Hablá o te reviento, pelotuda.

SOLEDAD: (*Mientras se sacude.*) ¡Pará, pará, por la Santísima Trinidad!

SALOMÉ: (*Grita.*) ¡Basta! ¡Basta, las dos!

Las dos hijas dejan de pelear y se callan.

Silencio.

SALOMÉ: Tu padre no perdió las propiedades “en la timba”, como decís vos. Se las comió el corralito.

ESTEFANÍA: ¡¿Qué decís?! ¡Si el corralito fue hace un año!

SALOMÉ: ¡Basta! ¡No pienso darte más explicaciones! ¡No te las merecés!

ESTEFANÍA: Está bien. ¿Sabés qué? Me chupa un huevo si las perdió jugando al póker o se las regaló a la vecina de enfrente, la que se cogía... (*Soledad escucha esto, mira a su madre con sorpresa y se persigna. Salomé reacciona, también con sorpresa, en silencio. Estefanía saca los papeles de su portafolios.*) ¡Me chupa bien un ovario todo lo que les pase a ustedes dos! ¡Terminemos con esto! Vamos. Firmen. La chacra se vende, repartimos la guita y no les veo más el pelo en sus reputísimas vidas.

SALOMÉ: Estoy de acuerdo.

SOLEDAD: ¡No! ¡Yo no firmo!

Salomé y Estefanía la miran, aparentemente sin entender.

SALOMÉ: ¿Qué?

SOLEDAD: Yo no firmo. Se lo prometí a papi. La chacra es sagrada.

ESTEFANÍA: ¿Qué decís, pelotuda?

SALOMÉ: ¿Y ahora qué carajo te agarró a vos? ¡Si dijiste que nos teníamos que ir de ahí...! Si no, ¿para qué me trajiste hoy a este geriátrico de mala muerte?

SOLEDAD: VOS te tenías que ir, mamá. Pero la chacra se queda. Se queda en la familia.

ESTEFANÍA: ¿Perdón? Posta: ¿De qué mierda estás hablando, nena?

SALOMÉ: ¿De qué hablás, Soledad?

SOLEDAD: (*Nerviosa.*) Miren, vamos a calmarnos, ¿sí? Vamos a respirar profundo y a hablar como personas civilizadas que somos.

Estefanía observa incrédula.

SALOMÉ: No, no, no. Qué respirar ni qué carajos. Vos me trajiste acá porque dijiste que la chacra se vendía, que no quedaba otra, que la soreta de tu hermana quería la guita y bla bla bla... ¿Qué es todo esto ahora, Soledad?

SOLEDAD: Eso es verdad. Pero hay un detalle...

SALOMÉ: Hablá.

SOLEDAD: (*Nerviosa.*) Bueno, el tema es así. Papi antes de morir me pidió que conserváramos la chacra a como dé lugar.

Silencio... Salomé y Estefanía la miran atentas.

Soledad hace una pausa demasiado larga.

ESTEFANÍA: ¿Y?

SALOMÉ: ¡Eso! ¿Y?

SOLEDAD: Bueno. Eso. Que hay que conservar la chacra. Y yo pensé en fundar ahí una misión.

ESTEFANÍA: ¿Y cómo pensás hacer? Porque yo quiero mi parte. Y hasta donde sé ustedes no tienen plata para comprármela.

SOLEDAD: (*Sincera.*) No tengo idea.

SALOMÉ: (*Estalla de risa. Irónica.*) Ahí la tenés. ¡La más chiquita! ¡Una luminaria! ¡Una mente superior! ¡¿Y qué se podía pedir?! ¡Monja! Para lo único que sirve es para lavarle los lamparones de los calzones al cura. Para lo único. ¡Nooooo! Si yo no tengo consuelo. Lo mío es de-ma-sia-do. Porque mirá que con la más grande tenía para entretenerme... ¡Pero no! (*Hablándole a Dios.*) ¡No contento con esto, me mandás a esta devota de santa concha de la lora, que no sirve ni para chiflar! Esto es... ¿Cómo le dicen los menonitas? ¡Karma! Eso. Es toda la mierda de alguna vida pasada que te cae encima así, como una catarata del Niágara que te larga siete mil toneladas de soretes en la cara. Y vos ahí, recibéndolo todo ¡¡¡con la boca abierta!!! ¡¡¡Porque es eso!!! ¡¡¡Mierda!!! Mis hijas son dos mierdas, dos bocanadas de vómito que te tragás así, sin comerla ni beberla. ¡Qué cruz! ¡Dios mío! ¡Qué cruz!

ESTEFANÍA: (*Irónica, se ríe.*) ¡¡¡Ay, por favor!!! ¡Te sale tan bien el papel de víctima! Te juro que te estoy viendo, sentada en el confesionario, contándole todas tus desgracias al cura, o a tus amigas las damas leonas. Ahí, toda compungida, la pobre alma intachable, la madre abnegada que sufre porque sus hijas no son lo que ella merece. No, no. Te juro que a veces me dan ganas de... Mirá, mejor me callo. No vale la pena. Ninguna de ustedes vale la pena.

Silencio.

SALOMÉ: (*Victimizada, a Estefanía.*) Lamento decepcionarte. Hice todo lo que pude para ser la mejor madre, pero... evidentemente algo me salió MUY mal.

Silencio.

SALOMÉ: (*A Soledad.*) Y vos... ¿Me metés en un geriátrico con el cuento de que se vende la chacra y ahora me salís con esto? ¿Me querés decir por qué no me lo dijiste antes de traerme acá?

SOLEDAD: Porque quería esperar a que estuviéramos los cuatro...

SALOMÉ: ¿Qué cuatro?

ESTEFANÍA: ¿Qué?

Soledad señala la escultura con su mirada.

Estefanía y Salomé comienzan a comprender que allí están las cenizas del padre.

SOLEDAD: (*A Salomé.*) Sí, mamá. Hoy me entregaron las cenizas de papi. (*Con cierto pudor, hace referencia a la escultura.*) Se ve que se equivocaron de urna. Debe haber alguien que pidió... eso, ¿no? Pero bueno, me aseguraron que adentro están las cenizas de papi. Y no me atreví a romperlo.

Salomé estalla en carcajadas. Sobre sus risas, Soledad intenta excusarse. Estefanía también ríe y se divierte con la situación.

SOLEDAD: Se ve que se confundieron con alguna otra persona, ¿no? Porque yo pedí como vos me dijiste, una urna discreta, de madera con un cristo de plata arriba. Pero se han confundido... Los caminos del Señor son tan misteriosos a veces...

Las tres ríen a carcajadas.

ESTEFANÍA: Sí. Eso o algún mensaje mafioso.

Instantáneamente, Salomé y Soledad dejan de reírse y miran seriamente a Estefanía.

ESTEFANÍA: ¿Qué? Podría ser, ¿no? Papá tenía relaciones de lo más turbias... Digo... con gente PESADA PESADA... Era, lo que se dice, un ciudadano "ejemplar". ¿No?

SALOMÉ: (*La interrumpe a los gritos.*) ¡No hables así de tu padre! ¡Y menos en presencia de sus cenizas! Te pido respeto. ¿Podés darnos al menos eso, Estefanía?

ESTEFANÍA: ¿Vos me pedís que respete? ¿En serio, mamá?

SOLEDAD: Por el amor de Dios, chicas.

ESTEFANÍA: Vos, callate.

SALOMÉ: No. VOS callate. Es tu padre. A un padre se lo respeta, se lo venera, se lo defiende. Así que, mínimamente, llamate a silencio.

ESTEFANÍA: ¡Claaaarooooo! Porque la paternidad es algo muy respetable, ¿no? ¿Pero, cuándo? Cuando les conviene a ustedes, ¿no? ¡Porque a mí como madre no me respetaron ni un segundo! ¿Cómo es la cosa? A mí nadie me respeta, pero... ¿yo tengo que respetar al hijo de remil putas de mi padre, que junto con ustedes dos me hizo lo que me hizo?

Silencio.

SALOMÉ: Nosotros hicimos lo mejor para Patri.

SOLEDAD: Chicas, por favor.

ESTEFANÍA: ¡Vos te callás, mosquita muerta! Porque vos sos tan secuestradora de hijos como ellos. Sos tan responsable como tus padres.

SOLEDAD: Yo tenía 17 años.

ESTEFANÍA: ¿Sí? ¿Cuándo? Tenías 17 cuando estos dos hijos de remilputas decidieron no devolverme a MI HIJA. ¿Pero cuando el tiempo fue pasando? ¡Vos también fuiste cumpliendo años! ¿Eh? Fuiste vos la que “adoptó” a MI HIJA y la que le enseñó a llamarte “mamá”.

SALOMÉ: No tenés derecho a decirnos esto. ¡Nosotros le salvamos la vida a la criatura que VOS ABANDONASTE!

Estefanía estalla y tira al piso el portafolios, muy cerca de Salomé, que grita del susto.

ESTEFANÍA: ¡Pero qué hija de puta que sos! ¡Qué hija de puta que sos! Contás la parte de la historia que te conviene nomás. Acomodás las cosas como se te antoja, para justificar lo que hicieron. ¡Qué manga de hijos de puta, los tres!

Silencio...

SOLEDAD: Pobre Patri.

SALOMÉ: Sí. Pobre Patri.

Silencio largo.

SALOMÉ: *(Como teniendo una revelación.)* ¡Salomónico!

SOLEDAD: ¿Qué?

SALOMÉ: Salomónico. 10 letras. La saqué inmediatamente. Saben de lo que hablo, ¿no?

Espera a que sus hijas respondan. Ambas la miran sin entender. Salomé considera que eso es un “no” y continúa hablando.

SALOMÉ: ¡Bah! Parece que las hubiera mandado a una escuela pública. ¡No saben nada! “Salomónico” hace referencia al “juicio salomónico”. Dos madres se disputaban un hijo. *(Mira a Soledad y ve que, evidentemente, no entendió la explicación.)* Dos mujeres, decían que eran la mamá de un mismo bebé. *(Vuelve a mirar a Soledad. Ésta, ahora, parece haber entendido.)* Entonces el Rey Salomón, sabiamente, propuso cortarlo por la mitad. Y la verdadera madre prefirió renunciar al hijo en vez de cortarlo al medio, es decir: en vez de hacerle un daño al chico. O sea, la madre abnegada, prefiere renunciar al propio derecho por el interés superior del hijo.

Silencio...

SALOMÉ: Yo conozco la historia porque mi mamá me la contaba. La nona. Decía que me puso Salomé en honor a la sabiduría, inteligencia y el don de gentes del Rey Salomón. ¡Cada vez vienen más fáciles los crucigramas de la revista Viva!

Silencio...

ESTEFANÍA: (*A Salomé.*) Decime una cosa, mamá. Yo sé que esto (*Se refiere a su mutua relación.*) ya no tiene arreglo. Y te soy sincera, no me importa. Pero te pido una sola cosa... ¡Una sola cosa, mamá! Te pido que me digas la verdad por una vez en la vida. No lo hagas por mí. Hacelo por Patri. Ella va a necesitar ordenar su historia, entenderla... va a necesitar encontrarle una explicación a todo para poder ordenar su cabeza y recuperarse... Así que, te lo pido por ella, no por mí. Decime la verdad: Cuando dijiste que papá mejor hubiera dejado que me maten. ¿Qué quisiste decir?

Silencio...

Salomé la observa como extraviada.

ESTEFANÍA: Mamá, por favor.

Silencio...

Estefanía se ha acercado a su madre y ésta le acaricia el rostro, como si recién ahora la reconociera.

ESTEFANÍA: Necesito saberlo, mamá. Te dejo la chacra. No quiero nada para mí. Pero por una sola vez en la vida, decime la verdad.

SALOMÉ: (*Victimizada.*) Me rompí la espalda cuidándolos a todos ustedes. A tu padre, planchándole y lavándole las camisas para que vaya a vender licuadoras casa por casa. Lo esperaba todos los viernes, impecable, con la casa brillante, con la comida que le gustaba. (*Se quiebra en llanto.*) Y en la vida, jamás, ni una sola vez me llevó de vacaciones fuera de la provincia de Buenos Aires, el sorete. A ustedes dos, los crié de la mejor manera, les dimos todo. ¡Todo! Y después a Patri. No le faltó nada. Fue una nena NORMAL, mientras estuvo con nosotros. ¡Jamás una lágrima! ¡Mucho menos esos trastornos mentales que dicen que tiene! ¡Por Dios! ¡Fui impecable! ¡Y mirá! ¡Mirá! Sola, vieja, sin poder moverme por mis propios medios, en un geriátrico... ¡Y CON CÁNCER! ¡Qué cruz!

Silencio...

ESTEFANÍA: Decime la verdad, mamá. ¿Papá fue cómplice? ¿Papá estuvo metido en...?

SALOMÉ: (*La interrumpe a los gritos.*) ¡Cómplice! Decís "cómplice" como si se tratara de un delincuente. Papá recorrió cielo y tierra pidiendo por vos, rogando por vos, que andabas haciéndote la heroína salvadora de la patria, con Jorge y toda esa turba. ¿Vos te creés que fue fácil para nosotros?

ESTEFANÍA: No. Seguro que no. Pero Patri tenía que estar conmigo... YO soy su madre.

SALOMÉ: Pero, ¿qué querías, Estefanía? ¿Que te mandáramos a la nena a vivir con vos, en un país subdesarrollado, donde vivías como una pordiosera, huyendo de la justicia, sin marido? ¿Pretendías que tu hija viviera en ese ambiente ¡y que a nosotros nos pareciera bien!?

ESTEFANÍA: ¡Pero es mi hija! ¡Al menos podrían habérmela llevado, haber viajado con ella y que nos viéramos! ¡Pero prefirieron hacerle creer que yo había muerto!

SALOMÉ: ¡Pero, vos sabés muy bien, Estefanía! *(Parece que le cuesta decirlo.)* Sabés muy bien... Sabés que yo no puedo viajar en avión, ¡que me descompongo! Además, el padre había muerto, en ese momento no lo sabíamos, pero lo suponíamos... la madre estaba exiliada. ¡¿Qué diferencia hay?! ¡Hicimos lo mejor que pudimos! ¡Tu padre entregó todo lo que teníamos para que no te mataran! *(Se quiebra en llanto.)* ¡Y vos nos mandaste a Amnistía Internacional! *(Se derrumba y llora en silencio.)*

Silencio...

ESTEFANÍA: ¿Qué?

Silencio largo.

Estefanía ata cabos, estupefacta.

ESTEFANÍA: ¿Por eso me soltaron? ¿Por eso a mí no me mataron? ¿Ustedes negociaron?

SOLEDAD: Basta, Estefi.

ESTEFANÍA: *(A Soledad.)* ¿Negociaron? Decime la verdad. Tu hábito no te permite mentir.

Salomé se queda dormida.

SOLEDAD: Sí, hermana. Papi entregó todo para que no te mataran y para que te sacaran del país. Nos quedamos sin nada. Fuimos a vivir a lo de la tía Marce y el tío Alfredo. Después papi ganó la chacra jugando al mus y ahí repuntamos. Durante años criamos chanchos y le alquilábamos dos de los galpones de la chacra al comisario. De eso vivíamos.

ESTEFANÍA: ¿Qué? ¿Al comisario? ¿Para qué?

SOLEDAD: Menos pregunta Dios...

Salomé ronca.

Estefanía reacciona. Va comprendiendo y se va indignando a la vez. Luego de unos segundos, mira todo a su alrededor.

ESTEFANÍA: Me voy...

SOLEDAD: ¿Querés que la despierte para despedirte?

ESTEFANÍA: No. Dejá.

SOLEDAD: ¿Y los papeles de la chacra? *(Aparentemente sincera.)* Si querés te los firmo. Es evidente que no voy a poder cumplir la voluntad de papi.

Estefanía le da los papeles.

ESTEFANÍA: Dejá. Ya fue. No me interesa. Hagan lo que quieran. *(Suspira, mira a su madre y luego a su hermana.)* Claramente mi lugar no es ahí... *(Mira la escultura con las cenizas del padre, suspira y empieza a irse. Se detiene y mira a su hermana con gravedad.)* Chau, Soledad. Que seas feliz. *(Empieza a irse y rápidamente regresa y mira a su hermana.)* Bah, en realidad, te podés ir bien a la mierda, ¿sabés? Me voy a cuidar de MI hija. Ella me necesita. *(Sale.)*

Soledad observa cómo su hermana desaparece tras la puerta de entrada, asegurándose que se haya ido. Luego, su ritmo corporal cambia rotundamente. Gira. Parece festejar su victoria. Observa a su madre, que está aparentemente dormida.

SOLEDAD: Ya se fue.

Salomé “despierta” de repente, enérgica.

SALOMÉ: ¿Te dejó los papeles?

SOLEDAD: *(Mostrándoselos.)* Sí. Salió todo redondo.

SALOMÉ: Menos mal que se fue. Me estaba meando encima. ¿Vamos para la chacra? *(Soledad se hace la desentendida.)* ¿Vos viste lo que me dijo? ¡Que tu padre se cogía a la vecina de enfrente! ¿De dónde sacó eso?

Soledad no responde.

SALOMÉ: ¿Vos habías escuchado algo?

SOLEDAD: *(Miente.)* No. No. Nada.

SALOMÉ: Bueno, ¿vamos para la chacra? *(Hace ademán para que Soledad la ayude a ponerse de pie. Ésta se hace la desentendida.)* No aguanto más este olor a meo de viejo. ¡Qué lugar de mierda! Decí que gracias a Dios una no necesita vivir en un lugar así...

Observa la reacción de su hija, que se hace la desentendida.

Tiempo.

En ese momento, y sin ser vista por su madre y hermana, ingresa Estefanía y observa la situación.

SALOMÉ: Y el pito ese de dónde lo sacaste. ¡Qué idea la tuya! ¡No tenés límites, eh!

SOLEDAD: De un sex shop, mamá. El mismo lugar donde compré el hábito. *(Se quita con rapidez el velo de monja, dejando ver que en realidad se trata de una calza deportiva.)* No podíamos arriesgarnos a que se pusiera melancólica con las cenizas del viejo y le diera por *(Burlona.)* “reconstruir los lazos familiares”... Y funcionó, ¿viste?

SALOMÉ: Ya lo creo que funcionó. ¡A la perfección! ¡La cara de asco que puso! *(Imita a Estefanía, burlona.)* Ay, ustedes están de remate, deberían estar en un loquero. *(Ríe a carcajadas. A Soledad.)* Sos un genio, Soledad. Se fue tan horrorizada que no vuelve más.

SOLEDAD: Eso espero...

SALOMÉ: *(Refiriéndose a la escultura.)* ¿Lo dejamos ahí?

SOLEDAD: Y... sí, ¿no?

SALOMÉ: Sí. Sí. Dale. Vamos.

Hace ademán para que Soledad la ayude a ponerse de pie. Ésta nuevamente se hace la desentendida.

SOLEDAD: ¿Y qué me decís de los galpones alquilados al comisario?

SALOMÉ: ¡Ohhh! ¡Brillante! Sos una mente maestra. Sos un genio, Soledad.

De repente, Soledad descubre a Estefanía, que las observa desde el marco de la puerta. Luego lo hace Salomé.

Las tres mujeres se miran por unos largos segundos.

Luego giran y miran al público a los ojos.

Apagón final.



Paula Echalecu es actriz, escritora, docente, gestora, investigadora y directora de Teatro. Estudió Actuación y Dirección Escénica en el Instituto Universitario Nacional de las Artes (actual UNA). Magíster en Teatro por la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Ejerció el periodismo cultural desde 1993 hasta 2011. Codirectora de Del Borde Teatro, con sede en Las Flores, prov. de Buenos Aires. En la actualidad, su escritura se circunscribe a la poesía, narrativa y dramaturgia.