

EL PELDAÑO

Ph. Mau Cugat Desole



GUTIERREZ

CASTILLA

BERRUTI

CHEVES

RODRIGUEZ

VIDAL

FUNKELMAN

PROYECTO MONDO

GRAMONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL
DEPARTAMENTO DE TEATRO



UNICEN

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

EQUIPO EDITORIAL



Coordinación Editorial (Responsable Científico)

Luz García - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil.
Buenos Aires. Argentina

Luz Hojsgaard - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil.
Buenos Aires. Argentina

Belén Errendasoro - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
Tandil. Buenos Aires. Argentina

Comité Académico

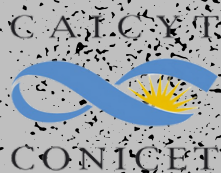
Raul Albanece. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Entre Ríos. Argentina

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. Buenos Aires. Argentina

Mauricio Kartun. Dramaturgo. Trabajador independiente. Buenos Aires. Argentina



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.

ÍNDICE



EDITORIAL

Equipo de coordinación editorial. García Luz, Errendasoro Belén, Hojsgaard Luz.....pp 4

ARTÍCULOS

GUTIERREZ LEONEL MATÍAS

Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género». La fragilidad como poética en la política de la performance.....pp 5-12

CASTILLA MATÍAS

El cuerpo real en circunstancias ficcionales.....pp 13-20

FUKELMAN MARÍA

Roberto Aulés en el teatro independiente.....pp 21-31

GRAMONTE GONZALO LEONEL

Tensegridad escénica: la arquitectura resiliente de la presencia actoral. Un modelo metodológico desde la Potencia Deleuziana y la Liminalidad para la integración holística de cuerpo, voz y emoción en el entrenamiento actoral contemporáneo.....pp 32-40

BERRUTI FLORENCIA, RODRÍGUEZ MARÍA VICTORIA

La afectividad y el tratamiento de la ESI en las instituciones de nivel secundario con orientación artística. Perfiles, vinculaciones y trayectorias educativas.....pp41-48

CHEVES SOFÍA, VIDAL ERIKA

El proyecto "Hall Abierto" como dispositivo de acceso a las artes y a la cultura. Sofía Cheves y Erika Vidal.....pp 49-55

DRAMATURGIA

PROYECTO MONDO

Lucy y Bruno.....pp 56-76

EDITORIAL



Queridas lectoras, queridos lectores:

Presentamos un nuevo número de El Peldaño, una edición que vuelve a abrirse como un espacio de pensamiento, cruce y experimentación dentro del campo de las artes y la educación. Cada texto que integra estas páginas nace de búsquedas diversas, pero confluyen en una misma intención: ampliar las conversaciones sobre el quehacer artístico, sus modos de producción y las preguntas que hoy atraviesan a nuestras comunidades.

Iniciamos este recorrido con Leonel Matías Gutiérrez presenta Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género», donde la performance se vuelve un territorio para pensar la fragilidad como potencia poética y política.

Por otra parte, Matías Castilla propone una indagación sobre el cuerpo real en situaciones ficcionales, explorando los límites —y las potencias— entre presencia escénica y convención dramática.

Luego, María Fukelman reconstruye la figura de Roberto Aulés y su relación con el teatro independiente, iluminando un entramado histórico y afectivo que marcó generaciones de creadores.

En un campo poco explorado de los estudios actorales; Gonzalo Leonel Gramonte se adentra en la tensegridad como principio de entrenamiento que articula cuerpo, voz y dramaturgia en un sistema de tensiones móviles.

En el ámbito educativo y desde nuestra casa de estudios las docentes investigadoras Florencia Berruti y Victoria Rodríguez reflexionan sobre el rol directivo en instituciones de nivel secundario con orientación artística y su incidencia real en el recorrido profesional de quienes egresan de estos espacios formativos.

Por su parte, Sofía Cheves y Erika Vidal extensionistas de la Facultad de Arte- UNICEN presentan el proyecto “Hall Abierto” como dispositivo de acceso a las artes y las culturas, trabajo, que analiza una experiencia institucional orientada a democratizar las prácticas artísticas y abrir nuevos vínculos entre la universidad y su territorio.

Finalmente, cerramos esta edición con el texto dramático del proyecto Mondo, Lucy y Bruno, una pieza que expande el campo de la escritura escénica desde un lugar íntimo y a la vez desafiante.

Desde este equipo reafirmamos nuestro compromiso con una universidad pública, gratuita y abierta, que habilita las condiciones para que investigaciones, prácticas artísticas y proyectos colectivos puedan desarrollarse y circular. Confiamos en que este nuevo número acompañe inquietudes, encienda otras y siga fortaleciendo la comunidad que hace posible nuestro Cuaderno de Teatrología: El Peldaño.

Equipo de Coordinación Editorial

QUEERASS(É): ACTO I – «CÁNTICOS DE UN CUERPO SIN GÉNERO». La indefinición como poética en la política de la performance ¹

Leonel Matías Gutierrez

Gestión de la Comunicación Turística, Facultad de Ciencias de la Comunicación,
Universidad Nacional de Córdoba.

leonel.gutierrez@mi.unc.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0005-0500-6262>

Resumen:

Este artículo analiza la poética de la indefinición en la performance *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»*, creación de Mau Cugat, artista argentina radicada en Francia. A partir de reseñas críticas nacionales e internacionales y del diálogo con los aportes teóricos de Judith Butler, Karen Barad y Sara Ahmed, el trabajo examina cómo la obra desarticula las representaciones normativas del cuerpo y propone una materialidad afectiva y poshumanista. Se plantea que la pieza articula una política de la vulnerabilidad donde el cuerpo —en su suspensión y exposición— se convierte en acontecimiento, antes que en representación. Así, la indefinición se afirma como estrategia estética y política que reconfigura la relación entre materia, afecto y mirada en el campo de la performance contemporánea.

Palabras clave: cuerpo; indefinición; materialidad; performance; política.

QUEERASS(É): ACT I – “SONGS OF A GENDERLESS BODY”. INDEFINITENESS AS POETICS IN THE POLITICS OF PERFORMANCE

Abstract:

This article analyzes the poetics of indeterminacy in *Queerass(é): Act I – “Chants of a Genderless Body”*, a performance created by Mau Cugat, an Argentine artist based in France. Drawing on national and international reviews and engaging with the theoretical perspectives of Judith Butler, Karen Barad, and Sara Ahmed, the paper explores how the work dismantles normative representations of the body and proposes an affective, posthumanist materiality. It argues that the piece articulates a politics of vulnerability in which the body —through suspension and exposure— becomes an event rather than a representation. Indeterminacy thus emerges as both an aesthetic and political strategy that reconfigures the relationship between matter, affect, and gaze within contemporary performance practices.

Keywords: body; indeterminacy; materiality; performance; politics.

¹ Para citación de este artículo: Gutierrez, Leonel Matías. (2026). *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»*. La indefinición como poética en la política de la performance. *El Peldaño–Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2025, n26, 5-12. <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1511/version/1370>
Sección: Artículos. Recepción: 31/08/2025. Aceptación final: 17/10 /2025.

Introducción: la poética de la indefinición en la escena contemporánea

La escena performática contemporánea se encuentra atravesada por un interés persistente en desarmar los marcos normativos que determinan la representación del cuerpo. En los últimos años, las prácticas escénicas vinculadas al arte queer, el circo contemporáneo y la instalación han desplegado modos de experimentación que ponen en crisis los límites entre técnica, política y afecto. En este contexto, *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»*², de la artista transdisciplinaria Mau Cugat, se configura como una de las propuestas más significativas dentro de las exploraciones que interrogan la materialidad del cuerpo y sus posibles devenires.



Figura 1. *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género».* Fotografía de Mau Cugat, 2025.
Fuente: página oficial del proyecto maucugat.com.

Estrenada en Argentina y posteriormente presentada en el Festival Trente Trente de Burdeos, la obra articula circo, instalación y performance en un dispositivo circular donde la cercanía con el público desactiva jerarquías de mirada y convierte la vulnerabilidad en un terreno común. Su gesto más visible —la suspensión del cuerpo mediante un arnés de yeso— funciona como metáfora y acto: una escena donde la materia, el riesgo y la exposición se confunden, produciendo una imagen que oscila entre el sostén y la caída.

² En este artículo se emplean pronombres y concordancias femeninas al referirse a la artista Mau Cugat, atendiendo al modo en que ella misma se nombra y habita su práctica. Esta decisión no responde a una convención gramatical sino a un gesto de coherencia ética y crítica, en consonancia con los debates contemporáneos sobre lenguaje, género y representación. A su vez, se mantienen formas inclusivas y sustantivos colectivos con el fin de evitar el uso del masculino genérico y sostener una escritura que acompañe la poética de la indefinición que atraviesa *Queerass(é): Acto I*.

El objetivo de este trabajo es analizar la poética de la indefinición que atraviesa *Queerass(é)*, entendiendo dicha indefinición como una estrategia estética y política que desarma los regímenes de representación del cuerpo. A partir del diálogo entre reseñas críticas argentinas y europeas y un marco teórico sustentado en Judith Butler, Karen Barad y Sara Ahmed, se propone leer la performance no como un discurso sobre el género, sino como una práctica material y afectiva que piensa el cuerpo más allá de su identidad.

Karen Barad profundiza esta idea al señalar que “Agency is not an attribute but the ongoing reconfigurings of the world” [la agencia no es un atributo, sino las reconfiguraciones continuas del mundo], y que “discursive practices and material phenomena are not separate but mutually articulated” [las prácticas discursivas y los fenómenos materiales no son entidades separadas, sino mutuamente articuladas] (traducción propia) (Barad, 2003, p. 203).

Por su parte, Sara Ahmed (2015) señala que “las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos [...] a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros.” (p. 24). Desde esta perspectiva, el espacio circular y la proximidad física en la obra de Cugat configuran una política afectiva donde el contacto se vuelve forma de pensamiento: la emoción no como expresión interior, sino como fricción que redefine lo sensible.

En este marco, la hipótesis que guía el análisis sostiene que *Queerass(é): Acto I* cuestiona las representaciones normativas del cuerpo y afirma la indefinición como una estrategia estética política. La obra desplaza la pregunta por la identidad hacia la experiencia misma del cuerpo como acontecimiento: un territorio material, afectivo y efímero donde el sentido se rehace en cada gesto.

Descripción escénica y materialidades de la obra

Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género» se desarrolla en un dispositivo circular que dispone al público alrededor del espacio de acción, eliminando la frontalidad y estableciendo una relación de cercanía radical entre intérprete y espectadores. La escena se organiza desde la respiración compartida: no hay distancia de seguridad, sino un campo de exposición común. Esta disposición espacial no sólo redefine la percepción del acontecimiento escénico, sino que inscribe una política del mirar, en la que cada cuerpo presente participa de la misma fragilidad.

El paisaje visual es mínimo y preciso. Una iluminación fría recorta el contorno del círculo central, un aro de luz delimita la zona de acción y un vestuario translúcido envuelve a la intérprete, dejando pasar la mirada y la luz. Los materiales —yeso, tela, cuerda, cuchillo, sonido— se combinan para producir una tensión entre lo leve y lo pesado, entre lo visible y lo velado. La elección del yeso, en particular, define la textura conceptual de la obra: material frágil, moldeable, que adquiere forma al mismo tiempo que inmoviliza. El yeso se vuelve cuerpo, máscara, sostén y amenaza.

Uno de los momentos más potentes ocurre cuando la intérprete, luego de modelar en escena un arnés de yeso, es suspendida en el aire por esa misma estructura. El cuerpo cuelga, sostenido por el material que momentos antes parecía inmovilizarlo. El gesto de cortar el arnés con un cuchillo convierte la suspensión en liberación: el riesgo deviene metáfora y la materia se transforma en agente de sentido. No hay exhibición de destreza circense, sino un ritual de emancipación que desarma los vínculos entre cuerpo, sostén y representación.

La sonoridad acompaña este proceso como una capa atmosférica. La música experimental —tejida con texturas electrónicas y vibraciones graves— no acompaña la acción: la constituye. El sonido modula la percepción del tiempo y la respiración, instalando una temporalidad expandida que intensifica la sensación de suspensión. La luz también participa de esa misma poética: fluctúa, late, se retrae, acentuando el carácter ritual de la escena.

El vestuario translúcido cumple un rol decisivo: más que ocultar, revela. La tela ligera, casi etérea, permite que la luz penetre y atraviese la superficie del cuerpo, haciendo visible la porosidad entre carne y materia. El cuerpo no se muestra como un objeto, sino como un proceso que se rehace constantemente en su exposición.

Cada elemento del montaje —la disposición circular, los materiales, la iluminación, el sonido, el vestuario— se articula en torno a una poética de la indefinición. Nada se fija ni se clausura: todo permanece en tránsito. El círculo, más que un marco espacial, es una metáfora de continuidad y devenir. En ese espacio sin jerarquías, el cuerpo suspendido encarna la posibilidad de ser al mismo tiempo sostén y caída, peso y vuelo, gesto y materia.

Así, la obra no representa la indefinición: la produce. El cuerpo en escena no “habla sobre” el género, sino que actúa la inestabilidad del sentido, desplegando una materialidad sensible que se rehace en el mismo acto de mostrarse.

Derivas críticas y trayectorias del acontecimiento

La recepción de *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»* se construye en la intersección entre la crítica argentina y la europea, revelando una doble lectura: mientras la prensa nacional enfatiza el gesto político y afectivo de la obra, los medios internacionales destacan su precisión técnica y su dimensión ritual. Esta tensión entre poética y técnica, entre lo sensible y lo estructural, condensa la potencia del proyecto de Mau Cugat dentro del campo de la performance contemporánea.

En Argentina, las reseñas coinciden en reconocer la obra como un acontecimiento político que reconfigura las representaciones del cuerpo. En *Página/12*, Dramis (2025) define la pieza como un “réquiem para despedir los géneros”, destacando su capacidad para desarmar los regímenes normativos de representación y situar la indefinición como un espacio fértil para la existencia. En *Tiempo Argentino*, la performance se describe como una “proclama poético-política” donde el riesgo, la vulnerabilidad y la exposición se transforman en gesto colectivo (Tiempo Argentino, 2025). Desde otra perspectiva, *Marcha Noticias* observa que el trabajo “expone la fragilidad de un cuerpo que se rehace en cada instante” (Saravia, 2025), mientras que *Alerta Cultural* pone el acento en la experiencia perceptiva, señalando que el vestuario translúcido y la disposición circular “obligan a ver de otra manera” (Uceda, 2025). Estas miradas convergen en un punto: la obra no enuncia una identidad, sino que la disuelve, permitiendo que el cuerpo se despliegue como materia en transformación.

La crítica internacional, por su parte, aporta un enfoque complementario. En *La Revue du Spectacle*, Yvan Kafka (2024) analiza la presentación de *Queerass(é)* en el Festival Trente Trente de Burdeos y destaca la precisión técnica del dispositivo de suspensión, así como la intensidad ritual del acto de cortar el arnés de yeso. En esta lectura, la suspensión no se concibe como destreza física, sino como un procedimiento poético que traduce visualmente la liberación del cuerpo. Kafka remarca la “ausencia de distancia de seguridad” entre intérprete y público, subrayando la experiencia de cercanía radical como un gesto de emancipación.

Este conjunto de críticas, tanto nacionales como extranjeras, permite situar *Queerass(é)* dentro de un circuito transnacional donde las prácticas performáticas queer dialogan con los lenguajes del circo contemporáneo, la danza y la instalación. Las lecturas periodísticas no son aquí meros registros de recepción, sino fragmentos de una misma constelación discursiva que visibiliza el modo en que la obra opera simultáneamente como acto político y como arquitectura sensible.

La figura de Mau Cugat resulta central para comprender esta convergencia. Artista argentina radicada en Francia, su trayectoria se inscribe en el cruce entre movimiento, teatro físico y artes visuales. Formada en escuelas de circo y danza contemporánea, Cugat ha desarrollado una práctica transdisciplinaria que entiende la escena como un espacio de devenir más que de representación. Su recorrido por festivales y espacios independientes —desde Córdoba y Buenos Aires hasta Burdeos— evidencia una doble pertenencia: la autogestión local y el circuito internacional de experimentación escénica. En este sentido, *Queerass(é)* condensa las búsquedas de una generación de artistas que piensan la performance como territorio de tránsito, donde la materialidad del cuerpo se vuelve el principal instrumento crítico.

La articulación entre las reseñas y la trayectoria de Cugat permite comprender que la obra no se sostiene únicamente en su gesto estético, sino también en su modo de producción colectiva. La música experimental en vivo, el diseño lumínico y la composición espacial responden a una lógica colaborativa que desarma la noción de autoría unívoca. *Queerass(é)* se construye así como una trama: un dispositivo donde el cuerpo, la materia y la comunidad se entrelazan en una misma operación poética.

En suma, la recepción crítica y la trayectoria artística de Mau Cugat inscriben la obra en un campo de indefinición expandida, donde el cuerpo deja de ser representación para devenir acontecimiento. Entre la lectura política argentina y la interpretación ritual europea, la performance despliega un lenguaje propio que combina fragilidad, precisión y deseo de transformación. Esa ambigüedad —que es también su potencia— sitúa a *Queerass(é)* entre las experiencias más radicales de la performance contemporánea reciente.

Poética de la indefinición: cuerpo, materia y afecto

La noción de indefinición que atraviesa *Queerass(é)* excede el campo estético: se trata de una operación política y ontológica. En la obra, el cuerpo no busca representar una identidad sino interrumpir el deseo de definición que organiza las estructuras del lenguaje y de la mirada. La suspensión del cuerpo, la exposición del yeso y la cercanía con el público activan una zona de ambigüedad que se opone a cualquier cierre categorial. Este gesto sitúa a la performance en diálogo con los debates contemporáneos sobre materialidad, afecto y performatividad, que han problematizado la relación entre cuerpo y sentido.

En este punto resulta pertinente recuperar la perspectiva de Judith Butler, quien en *Cuerpos que importan* (2002) cuestiona el supuesto de que los cuerpos sean realidades previas al discurso. Butler propone entender la materialidad como efecto reiterado de normas, un campo donde las prácticas sociales y lingüísticas moldean la carne misma. Sin embargo, *Queerass(é)* parece ir más allá de la performatividad lingüística: no sólo reitera o parodia el régimen de género, sino que lo hace estallar en la experiencia material del cuerpo.

En escena, la materia —el yeso, la cuerda, la luz, la piel— no acompaña un significado: lo produce. Allí radica el paso de la performance como representación a la performance como

acontecimiento. Desde esta perspectiva, la obra dialoga con el pensamiento de Karen Barad y su concepción de la performatividad poshumanista, que disputa la centralidad del lenguaje en la producción de lo real. Para Barad, “Performativity, properly construed, is not an invitation to turn everything (including material bodies) into words; on the contrary, performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real.” [La performatividad, correctamente entendida, no invita a convertirlo todo —incluidos los cuerpos materiales— en palabras; por el contrario, constituye una disputa frente al poder excesivo otorgado al lenguaje para determinar lo que es real.] (traducción propia) (Barad, 2003, p. 188).

En *Queerass(é)*, la materia importa literalmente: el yeso, al fraguar sobre la piel, transforma el cuerpo y lo obliga a redefinir su límite. La suspensión —ese instante en el que el cuerpo cuelga del arnés que él mismo generó— materializa la agencia de la materia. La acción de cortar el yeso no es metáfora de liberación: es liberación, un acto donde la materia participa del pensamiento.

Barad también sostiene que “The dynamics of intra-activity implies that matter is an ‘active’ agent in its ongoing materialization.” [La dinámica de la intra-actividad implica a la materia como un “agente” activo en su continua materialización.] (traducción propia) (Barad, 2003, p. 207). Este concepto resulta particularmente productivo para comprender la escena de *Queerass(é)*: el cuerpo suspendido no es un soporte pasivo del discurso, sino un nodo de relaciones entre carne, material y energía. La obra muestra cómo la materia piensa, cómo la materia siente, cómo la materia recuerda. En ese sentido, la suspensión se convierte en un laboratorio de intra-acción donde el cuerpo, el objeto y el espacio se co-constituyen.

Si la materialidad define la dimensión física del acontecimiento, el afecto lo sostiene como experiencia compartida. Aquí la lectura de Sara Ahmed permite desplazar la idea de emoción como interioridad hacia una lógica de superficie y contacto. En *La política cultural de las emociones*, Ahmed advierte que “las emociones [no] sean el centro de todo. Las emociones no hacen girar al mundo. Aunque en cierto sentido sí giran.” (2015, p. 45).

La disposición circular de *Queerass(é)* y la cercanía entre intérprete y público activan justamente esas orientaciones afectivas: los cuerpos se modifican mutuamente, sus superficies se rehacen en la proximidad. La emoción, en lugar de ser un contenido psicológico, se vuelve una textura del encuentro.

A la vez, Ahmed advierte que “por su misma intensidad las emociones implican una comunicación fallida” (2015, p. 35). Esa falla es visible en la obra: el contacto no genera consenso, sino fricción. El público oscila entre la empatía y la incomodidad, entre el deseo de sostener y el impulso de apartarse. Esa oscilación produce un conocimiento afectivo que desborda la comprensión racional y vuelve el riesgo una forma de pensamiento compartido. En este sentido, *Queerass(é)* no busca transmitir una emoción, sino hacer sentir la imposibilidad de sentir lo mismo. El afecto funciona como espacio de desacuerdo donde la comunidad se constituye en la diferencia.

Así, la poética de la indefinición no se limita a un contenido temático —la ambigüedad de género—, sino que estructura la forma misma del acontecimiento. En la performance, el cuerpo es simultáneamente materia, emoción y pensamiento. La indefinición se vuelve método: una forma de sostener el vacío, de dejar que el sentido se fragüe como el yeso, lentamente, sobre la piel.

La potencia política de *Queerass(é)* radica justamente en esa operación: no representar la indefinición, sino practicarla. Allí donde el lenguaje intenta nombrar, la obra suspende; donde la mirada busca fijar, la escena se deshace. La política de la indefinición consiste en sostener ese temblor —entre materia y afecto, entre cuerpo y mirada— donde lo humano y lo no humano se confunden.

La indefinición como método: pensamiento y deriva final

La lectura de *Queerass(é): Acto I – «Cánticos de un cuerpo sin género»* permite advertir que la indefinición no es una ausencia de forma, sino una forma otra de conocimiento. La obra desplaza los códigos de representación tradicionales para producir un espacio donde la materia, el afecto y la percepción se vuelven herramientas críticas. En esta operación, el cuerpo no es soporte de un mensaje, sino dispositivo de pensamiento: un modo de elaborar sentido en el mismo gesto que lo desestabiliza. La poética de la indefinición se expresa en tres planos que se superponen.

Primero, en el plano escénico, la suspensión del cuerpo, el yeso, la luz y la respiración compartida componen un sistema de relaciones donde la fragilidad se vuelve estructura. No hay narrativa lineal ni desarrollo dramático: hay un cuerpo en devenir que pone a prueba sus límites.

Segundo, en el plano teórico, la obra confirma lo que Barad denomina “intra-actividad”: la materia participa activamente en su propia materialización. En el gesto de cortar el arnés, el cuerpo y el yeso co-producen un acontecimiento que es al mismo tiempo físico y conceptual. Tercero, en el plano afectivo, el contacto entre intérprete y público realiza lo que Ahmed llama una *textura emocional del encuentro*: un saber corporal que no se traduce en lenguaje, sino en vibración. La indefinición opera allí como una política de lo sensible, donde la emoción no unifica sino que diferencia.

Este triple movimiento revela que la potencia política de *Queerass(é)* no reside en la representación de una identidad queer, sino en la práctica misma de des-identificación. La obra no dice “qué es” un cuerpo sin género; lo hace existir, lo pone en acto. Su fuerza radica en la performatividad material que Butler apenas vislumbró y que la obra lleva al terreno de la experiencia física. Así, el cuerpo deja de ser una categoría discursiva para convertirse en un proceso de reconfiguración continua: una superficie porosa que se rehace al contacto con la materia y con otros cuerpos.

Desde esta perspectiva, la performance se sitúa como un laboratorio de sensibilidad política. En lugar de denunciar desde el lenguaje, actúa desde la materialidad. El riesgo y la vulnerabilidad no son meros temas: son los medios a través de los cuales el pensamiento acontece. La escena se vuelve así un ensayo encarnado sobre la interdependencia, la exposición y la posibilidad de sostener el temblor.

Las reseñas periodísticas recuperadas permiten corroborar este desplazamiento. La crítica argentina, al enfatizar la proclamación poético-política, reconoce en la obra una praxis emancipadora; la europea, al destacar la precisión técnica, señala el rigor de su lenguaje ritual. Entre ambas perspectivas se traza un arco que evidencia la amplitud del gesto de Cugat: su capacidad de dialogar con tradiciones diversas y de interpelar tanto la estética como la ética de la mirada.

En términos de aporte al campo de la performance, *Queerass(é)* ofrece un modelo para pensar la indefinición como método. No se trata de una categoría temática sino de una metodología sensible: la práctica de mantener abierto el sentido. En un contexto donde las identidades se reafirman para ser reconocidas, la obra propone la paradoja de resistir mediante la inestabilidad. La indefinición deviene forma de resistencia, no por evadir la política, sino por encarnarla en su precariedad.

En síntesis, *Queerass(é)* muestra que la performatividad no se agota en el acto de significar, sino que se extiende al campo de lo material y lo afectivo. Su gesto de suspensión —entre el aire y el suelo, entre el yeso y la piel— condensa una ética de la porosidad: ser en tránsito, sostenerse en lo inacabado. La obra no pretende cerrar una lectura sobre el cuerpo, sino abrir un umbral donde la materia piensa, el afecto vibra y el sentido se rehace.

En ese umbral, la indefinición deja de ser carencia y se vuelve potencia: una poética que no representa, sino que reconfigura la posibilidad misma de lo humano.

Referencias:

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares Mansuy, Trad.). Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 2004). ISBN 978-607-02-7055-0

Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28(3), 801–831.
<https://doi.org/10.1086/345321>

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (A. Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993)

Dramis, A. (2025, 23 de julio). *Queerass(é) Acto I: un réquiem para despedir los géneros*. Página/12.
<https://www.pagina12.com.ar/843726-queerass-e-acto-1-un-requiem-para-despedir-los-generos>

Tiempo Argentino. (2025, 8 de julio). «*Queerass(é)*»: la apasionante proclama poético-política de Mau Cugat. Tiempo Argentino.
https://www.tiempoar.com.ar/ta_article/queerasse-poetica-politica-mau-cugat/

Saravia, C. (2025, 23 de agosto). *Queerass(é): la poética de un cuerpo sin género*. Marcha Noticias. <https://marcha.org.ar/queerasse-canticos-de-un-cuerpo-sin-genero/>

Uceda, G. P. (2025, 4 de agosto). *Queerass(é) – Mau Cugat*. Alerta Cultural.
<https://www.alertacultural.com/queerasse-acto-i-canticos-de-un-cuerpo-sin-genero/>

Kafka, Y. (2024, 7 de febrero). *Festival Trente Trente 2024 – Épisode 5: Queerass(é)*. La Revue du Spectacle.
https://www.larevueduspectacle.fr/Festival-Trente-Trente-2024-Episode-5-Queerass-e--Lonto--Landing_a3813.html

EL CUERPO REAL EN CIRCUNSTANCIAS FICCIONALES ¹

Matías Castilla

Trabajador independiente. General San Martín, Provincia de Buenos Aires.

castillamatias@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6980-6776>

Resumen:

Este escrito aborda la problemática del "cuerpo real" en escena, concepto discutido en una de las mesas del Primer Congreso Internacional de Arte de la Universidad Nacional del Centro. Se plantea un interrogante central para las artes escénicas: ¿qué significa hablar de realidad en un medio que se sustenta en el artificio? El análisis se centra en la tensión que el cuerpo experimenta entre su presencia concreta y la ficción construida. Para ello, se diferencia teatro y performance, a fin de comprender las dinámicas del espectador-participante en contextos híbridos, donde la interacción, el azar y la espontaneidad adquieren relevancia. Finalmente, se propone pensar el "cuerpo real" como una construcción simbólica que, cargada de significados colectivos y culturales, abre un espacio de diálogo entre lo ficcional y lo social.

Palabras clave: cuerpo; performance; ficción; real.

THE REAL BODY IN FICTIONAL CIRCUMSTANCES

Summary:

This paper examines the notion of the "real body" on stage, a concept discussed at the First International Art Congress of the National University of the Center. It raises a central question for the performing arts: what does it mean to speak of reality in a medium founded on artifice? The analysis focuses on the tension the body enacts between its concrete presence and the fiction it embodies. To address this, the paper distinguishes theater from performance, considering the dynamics of the spectator-participant in hybrid contexts where interaction, chance, and spontaneity play a key role. Finally, the "real body" is proposed as a symbolic construction, infused with collective and cultural meanings, which opens a space of dialogue between the fictional and the social.

Keywords: body; performance; fiction; real.

¹ Para citación de este artículo: Castilla, Matías. (2026). El cuerpo en circunstancias ficcionales. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, n26, 13-20
<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1512/version/1371>
Sección: Artículos. Recepción: 2/09/2025. Aceptación final: 4/11/2025.

Durante el Primer Congreso Internacional de Arte de la Universidad del Centro, en el marco de la mesa cuerpos en escena, surgió una problemática cuya profundidad excedió el tiempo que los allí presentes teníamos para dirimir y discutir sobre su verdadero significado. ¿Qué significa hablar de cuerpo real dentro de una ficción? La pregunta inquiría sobre la tensión que produce el artificio una vez que se transita el espacio escénico.

Una de las posibles líneas de análisis sobre las que se intentó reflexionar en ese encuentro era si sostener esta premisa dentro de una producción teatral implicaba una hipótesis de trabajo que direccionase o enmarcase los ensayos con acciones concretas. Es decir, si el concepto *cuerpo real* se volvía un axioma a partir del cual se generasen dinámicas interpretativas que sirviese como guía para establecer la selección de recursos escénicos que daría como resultado una poética específica. En definitiva, indagar si este concepto funcionaba como base de las decisiones de producción

Durante el intercambio se aventuraron algunas reflexiones que no lograron dar cuenta de este tipo de desarrollo, sino que mostraban una conceptualización epocal que no lograba sistematizarse en la escena, sino que servía como sostén de una o varias ideas que abordaremos más adelante.

La pregunta sobre el cuerpo real nos permitía al grupo reflexionar sobre la problemática más inmediata que se generaba con este postulado ¿cómo se constituye lo real en un medio que hace uso del artificio como herramienta específica y en donde su consecuente carácter simbólico es intrínseco como totalidad discursiva? Es decir, ¿qué supone la palabra “real” dentro de una ficción?

Si entendemos lo ficcional como un segmento temporal extra-cotidiano, un suceso encapsulado en un territorio ordenado y estructurado, que será espectralizado por el público, lo real dentro de la ficción puede ser considerado aquello que escapa a esas lógicas territoriales y temporales que se despliegan a partir de las decisiones pautadas. Bajo esta premisa, lo real dentro de la ficción puede ser comprendido como un discurso escindido de artificio teatral: Una mesa será escenografía en la medida que funciona dentro de un discurso escénico, el mismo objeto fuera del escenario será un mueble. La carga simbólica del objeto se constituye a partir de una lectura situacional sobre las que pesa una serie de convenciones. Estas convenciones pueden quebrarse de manera casual o intencional. En el primer caso hablamos del error o fallo, es decir que la propuesta no logra cohesionar el objeto en cuestión con el sistema de signos circundantes. Si esto sucede se generará una lectura aislada del objeto que puede ser percibido como una interrupción del discurso ficcional. De la misma manera podríamos pensar que durante una función hay, en el intérprete, una jerarquización de la identidad escénica por sobre la propia. No es una disolución, sino una convivencia ambivalente que se jerarquiza por su contexto. El binomio real/ficción es propio de la situación escénica en tanto procedimiento fundante: “Es inherente a la constitución del teatro el hecho de que lo real, literalmente enmascarado en la apariencia teatral, pueda emerger de nuevo a cada instante: sin lo real no puede haber escenificación” (Lehmann, 1999, p. 176).

Cualquiera de los dos discursos puede ser predominante ¿Vemos a Hamlet, a un actor haciendo de Hamlet o ambas cosas al mismo tiempo? Posiblemente como espectadores, queramos atender a lo que es propio de nuestro rol: el desarrollo de la ficción. Pero en función del desarrollo, la construcción estética, y muchas veces por lo que nos es propuesto, jerarquizamos los discursos ambivalentes de los elementos exhibidos.

Dentro de esta consideración, el error, el emergente o el imprevisto puede ser la antítesis del suceso ficcional. En situaciones extremas que no permiten la captación del suceso por parte del desarrollo ficcional, lo exógeno y carente de mascarada teatral es capaz de solapar de manera inexorable el desarrollo de la ficción. El desmayo de un intérprete, para pensar un ejemplo concreto, expondrá lo real de manera violenta. Potencialmente podrá detener el espectáculo, no sin antes generar un momento de desconcierto cuya tensión estará centrada en la indefinición del suceso. La identidad ambivalente de la acción se tensiona. ¿Es parte de la obra?

La exhibición de ambos territorios en disputa puede ser un mecanismo propio de la propuesta en vez de ser revelado por un evento circunstancial, de esta manera, nos encontraremos frente a una decisión artística que incorpora al discurso ficcional la exhibición de esta problemática.

Hasta aquí pensamos el campo real y ficcional como espacios simbólicos, algo más singular es pensar lo real en el cuerpo o lo real *siendo* el cuerpo, tal como se definió en aquella mesa. En una primera aproximación podríamos sostener que el cuerpo real aparece cuando la situación ficcional no logra imponerse como discurso preponderante y/o la acción desarrollada es autorreferencial (carece de fábula). Ya sea que estas características se den como efectos buscados o sucesos circunstanciales, en cualquier caso, tienen como consecuencia una modificación simbólica en donde el cuerpo deviene “de su estatus signico a su estatus real” (Fischer-Lichte, 2011, p. 71).

La disociación entre los componentes que se conjugan en la realización escénica, así como la ruptura de los códigos que hacen a cierto género dramático o el quiebre de las convenciones que hacen a la situación exhibitoria, tienen, potencialmente, la capacidad de generar un efecto de tensión entre el artificio y la corporalidad que lo lleva adelante. La primera situación fragmenta la totalidad discursiva, la segunda rompe el verosímil, la tercera interpela al espectador de manera directa exponiéndolo a situaciones inusuales.

Sostenemos que la acción escénica aparentemente despojada de todo significado no es otra cosa que la ausencia de fábula porque refiere a una acción que se narra a sí misma. Esta característica tiene centralidad en la performance que, durante el siglo XX, con su advenimiento y desarrollo, tensionó algunas de las consideraciones aristotélicas que, hasta ese momento, configuraban la tradición dramática europea. Tanto el happening como la performance, ampliaron la conceptualización de lo escénico y, por consiguiente, lo referido al intérprete y su cuerpo.

Joseph Danan en su libro *Entre teatro y performance* (2016) cita dos hechos que a su entender establecen un momento fundacional de la disciplina: el primero se trata de la obra “insultos al público” de Peter Handke, que presenta una narrativa escénica cuya acción, por un lado, exhibía los artificios teatrales y las convenciones de la época y, por el otro, las negaba. A partir de un procedimiento que utiliza la autorreferencialidad como instrumento (los actores hablan de la obra que están haciendo) el espectáculo construía un sistema que, como bien señala Danan, prescinde de cuatro aspectos centrales del arte escénico de su época: la fábula, la ilusión y su reverso, la identificación y la mimesis. Se crea un nuevo territorio conceptual que modifica la carga simbólica del intérprete, ya no representa algo externo a la situación exhibida: “No pretendemos representar su situación. Ustedes no pueden reconocerse en nosotros. Nosotros no actuamos una situación” (Handke, 1966, p.7).

De manera complementaria el segundo evento que rescata Danan es la puesta de Catherine de Antoine Vitez, obra que trabaja sobre la novela de Louis Aragon “Les cloches de Bâle”. En esta obra el elenco leía fragmentos de la novela en una mesa donde, sin representar la acción y sin que la acción escénica represente algo por fuera de ese presente, los intérpretes comen. Para sintetizar esa característica Danan dice “comen realmente”. Nos encontramos aquí con la consideración de la palabra real como forma de connotar la acción de los intérpretes escindida de un relato dramático que esté por fuera de ese evento circunstancial en donde se desarrolla. No hay fábula que sostenga el hacer. Hay un dispositivo que contiene narrativa escénica y actuación. “Los actores no son más que ellos mismos y si actúan es solo con el fin de ser esos actores que están delante de nosotros. Ellos están ciertamente en “estado de representación, pero no representan nada exterior a ellos” (Danan, 2016, p.13).

Otro punto que podemos analizar, ya que es recurrente en propuestas performáticas, es la incorporación del espectador y el trabajo sobre límites que lo separan del espectáculo. Si una obra incorpora la acción del público habrá habilitado la irrupción espontánea de un gesto no calculado que no se organiza en virtud de una consideración expresamente artística “ni las reacciones de los espectadores son previsibles o completamente controlables ni lo son los efectos que tendrán sobre los actores y los demás espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, p. 88). De esta manera los discursos real/ficción se empastan por la intervención de un cuerpo que cruza el límite divisorio. De manera organizada, pero similar al desmayo en cuanto a su consecuencia, se visibiliza como parte del relato de la obra un campo simbólico que dejamos de atender o de considerar relevante en nuestro rol de espectadores. Nos encontramos con la ausencia de fábula como rasgo distintivo de quien produce acción de manera espontánea. Lo que visibiliza la tensión simbólica no es un suceso fortuito sino sistémico, la obra es una estructura ordenada para suceder de esta forma específica, por lo tanto, es una característica propia de su relato:

Debemos tener en cuenta que el performance, incluso entendido estrictamente como arte en vivo, es siempre intermediado. Los actos funcionan dentro de sistemas de representación, dentro de los cuales el cuerpo es una mediación más, que transmite información y participa en la circulación de imágenes. En este sentido es tanto el medio como el mensaje (Taylor, 2012, p. 75).

En *Insultos al público* (1966) la acción de negación es un acto fundacional. Establece el funcionamiento, es decir, la acción de desarrollo, anteponiéndose a lo esperable, pero sin que esta acción impida al espectáculo constituirse como tal. La tensión que producía esta nueva posibilidad, trajo aparejado algunas cuestiones que habilitaron ciertas confusiones respecto de lo “real” dentro de un espectáculo.

Marina Abramović, artista que ha trabajado gran parte de su carrera dentro de la disciplina performática, mencionó lo siguiente:

El teatro es falso hay una caja negra, ustedes pagan por una entrada y ven a alguien que representa la vida de otro; el cuchillo no es real, la sangre tampoco es real, y las emociones no son reales. Se trata de un concepto diferente. Se trata de la verdadera realidad (Danan, 2016, p. 9)

Lo que la artista refiere como la “verdadera realidad” implica que se desarrollará una acción escénica que no se construirá a partir de o con el fin de constituir o representar una historia por fuera del contexto donde sucede. Esta consideración, si bien expresa ciertas características superficiales de las disciplinas que distingue teatro/performance, no es certero en cuanto a lo que establece. El teatro no necesita de cuchillos o sangre y emociones falsas, que, dicho sea de paso y en referencia a las emociones, serían muy difíciles de juzgar. Sí es preciso señalar que se apoya sobre el supuesto de que los espectadores verán una serie de acciones que están pensadas y ensayadas para realizarse de un modo determinado a partir o con el fin de crear un discurso escénico. Para esto se trabajará sobre un cierto orden sobre la cual se orquestrarán todos los elementos que intervienen en una producción. Este orden es cerrado en tanto que la interacción con ese presente situacional no se incorpora a la obra de manera activa. O al menos no es una finalidad última en una gran mayoría de géneros. Ya veremos que hay excepciones.

En cuanto a la estructura podemos identificar algunas diferencias que se plantean entre los dispositivos estrictamente performáticos y aquellos considerados teatrales. No debemos perder de vista la proximidad de ambas disciplinas e inclusive su coexistencia. Pero a fin de abordar el objeto de nuestro trabajo, trataremos de definirlas por separado. En términos generales lo performático en tanto obra, crea un dispositivo que genera un orden y una secuencia de acciones que se nutrirá de ese campo situacional para completarse. La estructura habilita las afecciones de ese presente donde se lleve adelante la acción. Lo circunstancial puede interactuar y ser partícipe necesario. En cambio, lo teatral parece referir a un espectáculo que puede prescindir, en lo evidente de su desarrollo, de ese contexto situacional. Como mencioné esto es a priori, porque no son estructuras que se rechacen, sino que pueden convivir en un mismo espectáculo.

Tal vez pueda pensarse que, en esta situación circunstancial donde puede haber interacción directa con el público, aparece lo real en tanto una interacción espontánea que se incorpora a la obra desde otro campo simbólico. Esa interacción es convocada y por tanto incorporada y propiciada desde el campo ficcional. El espectador-participante de una performance contará con un grado de condicionamiento específico, que será distinto del intérprete, creador o artista. Ocupará un lugar específico en el dispositivo, desconocerá en profundidad el funcionamiento y estará condicionado por su contexto. Habrá un intercambio entre campos, pero finalmente lo que primara es el relato “obra”, es decir, la participación del público engrosa el relato metafórico, se inscribe y se adiciona a ese relato.

Quienes oficien de público estarán atravesados por lo que implica la circunstancia exhibitoria, es decir, que habrá un condicionamiento surgido a partir de las convenciones, el contexto institucional (si hubiese), el contexto histórico y la interpretación subjetiva que cada participante haga de la propuesta. La contestación expresará un proceso individual, una interpretación de la consigna propuesta por la obra, lo grupal en tanto lógicas que surjan en el marco de lo colectivo, entendimientos de las convenciones, etc. Son varios niveles que complejizarán y afectarán ese intercambio.

Sobre la falsedad. Teatro y performance:

La división taxativa entre teatro y performance en tanto falso/verdadero supone un binario poco certero, ya que los puntos de contacto entre disciplinas son abundantes. El lenguaje pre dramático, está presente en el teatro y el teatro en la performance.

Actualmente la proliferación de lenguajes híbridos, es decir, aquellos que fusionan distintas disciplinas en su objeto/producción discuten este tipo de encuadres que compartimentan las disciplinas. Para citar un ejemplo podemos nombrar al teatro espontáneo, un género cuyo dispositivo consiste en la escenificación de historias proporcionadas por el público. Estas historias suelen ser biográficas y surgen por parte de los espectadores durante la función. El relato tiene su momento dentro del dispositivo, el espectador relatará la historia a todo el auditorio, luego elegirá a los actores encargados de representarla. A partir de ese momento el proceso de escenificación será una evocación poética, no un intento de representación en un sentido mimético.

Cuando los actores no están representando las historias se los ve sobre el escenario, no están ocultos, están presentes sin fábula, escuchando el relato. Una vez que la historia es contada y el relator elige a los intérpretes, la fábula modifica el campo en el que se mueven los actores. De este modo se puede observar el movimiento pendular entre un campo y otro.

Por último, la palabra “falso” para connotar el artificio sobre el cual se construyen las bases disciplinares del teatro es errada. El teatro es en sí mismo. Establece un diálogo con el campo de la no ficción, como cualquier obra artística. No es a partir de una intención mimética. Extrapolando el ejemplo a las artes visuales sería difícil sostener que las obras plásticas son fingidas por no ser más que idénticas a sí mismas. Luego podemos establecer algún análisis de la forma en que la obra se vincula con el universo que está fuera de su marco. Toda obra es susceptible a esta consideración.

Conclusión:

En aquella mesa del Primer Congreso Internacional de Arte de la UNICEN, al ser mencionada la palabra real, en referencia al cuerpo de los intérpretes, el señalamiento de la tensión que producía parecía saldarse por una especie de implícito. Me atrevería a pensar que su utilización puede revelar algunas cuestiones del campo social contemporáneo más que una reflexión que profundice sobre las consideraciones estéticas del término. Sobre todo, si pensamos en el espacio institucional donde se da esta conversación, en la que participan realizadores, docentes e investigadores. La cuestión del cuerpo en tanto territorio simbólico, ha sido discutido y pensado arduamente, teniendo gran relevancia y centralidad en ámbito político (recordemos la ley del aborto, la ley de identidad de género, la ley de educación sexual integral) Estas leyes sancionadas en las últimas dos décadas, son ejemplo de la respuesta política a los cambios sociales y discusiones impulsadas principalmente por los colectivos feministas y los colectivos LGBTQ+. Es decir, la reflexión sobre el cuerpo como campo simbólico, ha sido una temática significativa,

de gran relevancia en la discusión pública. Destaco que el término *real* para referirse al cuerpo fue sostenido en la mesa del congreso a partir de las siguientes consideraciones:

El cuerpo real entendido como:

- Presencia no mediatizada. Dada la extensión de la cultura digital en amplios segmentos de la población el cuerpo como presencia puede ser considerado y revalidado como un gesto contracultural. Este punto puede ponerse en diálogo con la idea de cuerpos no hegemónicos.
- Un posicionamiento en el que se intenta denotar el trabajo con intérpretes que no poseen un desarrollo técnico sobre el artificio. Esto abre la posibilidad de que la fábula o el relato escénico se tense por efecto de un discurso interpretativo que no se establezca en lo representativo o que se construya un relato desde la no representación. Ambas ideas tensionan los conceptos que ya señalaba Danan con respecto a la fábula y la ilusión y su reverso.
- La dramaturgia construida a partir de datos biográficos y el cuerpo del intérprete. Nuevamente la idea de una fábula que no es representada por el intérprete puesto que lo que se narra tiene que ver con vivencias acontecidas, por tanto, no tiene el mismo carácter que un actor “haciendo de”. Sobre este punto ya hemos establecido el carácter simbólico y las afecciones de distinta índole que puede tener un cuerpo como emisor de un mensaje. Es imposible negar la artificiosidad de una escenificación debido a que su carácter estructural siempre estará presente.

Sobre el primer punto encontramos una condición necesaria del espectáculo teatral o cuanto menos bastante usual. El segundo punto sí puede ser leído como un gesto que luego constituirá una pauta de producción dentro de la obra. O por lo menos eso sería lo esperable. Lo mismo sucede con el tercer punto.

El término *real* en el contexto particular de este intercambio y en referencia a consideraciones interpretativas sobre los elementos artísticos no refiere a una esencia fija, sino a la interpretación de un universo simbólico. Se trata de un discurso que, en tanto posee consistencia argumental, expone una lectura posible entre muchas. Aquello que se nombra como *lo real*, es la forma en la que se dice y circunscribe, a partir de lo plural del discurso poético, lo singular. Es un sentido capturado a partir de la argumentación. Esa evocación está siempre afectada por el contexto situacional de la interpretación y pone en juego no solo el objeto sino también el universo simbólico de una época y un lugar determinado. Es, por esta razón, una interpretación de su sentido metafórico, que podrá, a su vez, constituirse como tal si utiliza en su construcción herramientas propias del arte.

Desde esta perspectiva, el cuerpo entendido como real no constituye un axioma de trabajo, sino una distinción discursiva posterior a la producción, que incorpora sentidos provenientes de otros campos teóricos muy presentes en las discusiones contemporáneas.

Referencias:

Argentina. (2006). *Ley 26.150: Educación sexual integral en todos los niveles del sistema educativo* [Ley]. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar>

Argentina. (2012). *Ley 26.743: Reconocimiento de la identidad de género* [Ley]. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar>

Argentina. (2019). *Ley 27.499: Capacitación obligatoria en género para personas en todos los niveles del Poder Ejecutivo Nacional* [Ley]. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar>

Argentina. (2020). *Ley 27.610: Interrupción voluntaria del embarazo* [Ley]. Boletín Oficial de la República Argentina. <https://www.boletinoficial.gob.ar>

Danan, J. (2016) *Entre teatro y performance*. Artes del sur.

Fischer-Lichte, E. (2004) *Estetica de lo performativo*. Abada editores.

Groys, B (2014) *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.

Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.

Lehmann, H. (1999) *Teatro posdramático*. Cendeac.

Taylor, D. (2012) *Performance*. Asunto impreso ediciones.

Ure, A. (2003) *Sacate la careta: Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Grupo editorial Norma.

ROBERTO AULÉS EN EL TEATRO INDEPENDIENTE ¹

María Fukelman

CONICET, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

Pontificia Universidad Católica Argentina.

mariafukelman@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0319-187X>

Resumen:

Roberto Aulés nació en Buenos Aires el 31 de julio de 1924. Fue un reconocido actor, director y dramaturgo que se dedicó especialmente al teatro para niños, aunque no de forma exclusiva. Su vida tuvo un final trágico cuando, el 3 de abril de 1978, se quitó la vida. El artista es recordado fundamentalmente por la creación de su compañía El Teatro de los Niños, sucedida en 1954. Sin embargo, su vínculo con el movimiento de teatros independientes —no solo en los inicios de su profesión, sino a lo largo de los años— ha sido poco revisitado. Por lo tanto, para el presente trabajo, la propuesta será abordar el desarrollo de Roberto Aulés en el marco de su paso por el teatro independiente.

Palabras clave: Roberto Aulés; teatro independiente; infancias; experimentación.

ROBERTO AULÉS AT THE INDEPENDENT THEATRE

Abstract:

Roberto Aulés was born in Buenos Aires on July 31, 1924. He was a renowned actor, director, and playwright who devoted himself especially, but not exclusively, to children's theater. His life came to a tragic end when, on April 3, 1978, he took his own life. The artist is primarily remembered for the creation of his company El Teatro de los Niños, which began in 1954. However, his connection with the independent theater movement —not only at the beginning of his career, but throughout the years— has been little revisited. Therefore, for this work, the proposal will be to address the development of Roberto Aulés within the framework of his time in independent theater.

Keywords: Roberto Aulés; independent theatre; childhood; experimentation.

¹ Para citación de este artículo: Fukelman, María. (2026). Roberto Aulés en el teatro independiente. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2025, n26, 21-31 <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1520/version/1379>
Sección: Artículos. Recepción: 14/09/2025. Aceptación final: 21/10/2025.

Introducción

El teatro independiente surgió en la ciudad de Buenos Aires a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien ya desde mediados de la década del veinte se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo, por lo que la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires. Los motivos de la iniciación del movimiento de teatros independientes fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional o “teatro comercial”, de gestión empresarial, de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época (en general, eran obras del denominado género chico: revistas, sainetes, vodeviles).

Tal como manifesté en otras oportunidades (2022), entiendo al teatro independiente iniciático como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional a partir de, principalmente, dos características: realizar un teatro de alta calidad estética y hacerlo sin fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Roberto Aulés nació en Buenos Aires el 31 de julio de 1924. Fue un reconocido actor, director y dramaturgo que se dedicó especialmente al teatro para niños, aunque no de forma exclusiva. Su vida tuvo un inicio muy difícil, dado que quedó huérfano a los cinco años, y un final trágico: el 3 de abril de 1978, con problemas de subsistencia pero, sobre seguro, también víctima de una fuerte depresión, se quitó la vida arrojándose del balcón de Radio Municipal (la actual Radio de la Ciudad), desde el piso 11° del Centro Cultural San Martín. Tenía 54 años. Buena parte de la información que presentaré en este artículo la conseguí a través de la ayuda y el material de archivo que me brindaron Nélida Agilda y Noemí Pérez Agilda (familiares de Enrique Agilda y Roberto Pérez Castro); a ellas, mi agradecimiento.

La figura de Roberto Aulés trascendió las décadas. Sin ir más lejos, una sala llevó su nombre durante varias ediciones de la Feria del Libro Infantil y Juvenil, organizada por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y la Fundación El Libro. El artista es recordado fundamentalmente por la creación de su compañía El Teatro de los Niños, sucedida en 1954. Sin embargo, su vínculo con el movimiento de teatros independientes —no solo en los inicios de su profesión, sino a lo largo de los años— ha sido poco revisitado. Por lo tanto, para el presente trabajo, la propuesta será abordar el desarrollo de Roberto Aulés en el marco de su paso por el teatro independiente. Para llevar a cabo este propósito, realizaré un recorrido por los diferentes grupos que, de alguna u otra manera, integró. No descarto que haya participado en algún otro más del que aún no tengo registro.

Desarrollo

*Teatro Juan B. Justo*²

El Teatro Juan B. Justo tuvo sus orígenes en el seno del Partido Socialista. Se inició como Agrupación Artística Popular el 10 de junio de 1927 pero, tras la muerte del médico, periodista y político argentino Juan Bautista Justo el 8 de enero de 1928, cambió su denominación. En los primeros años, la Agrupación Artística Juan B. Justo cumplió sus actuaciones en centros culturales obreros, en el salón de actos de la Casa del Pueblo, en bibliotecas o en clubes, tanto de la ciudad de Buenos Aires como del Gran Buenos Aires. A partir de 1933 lo comenzó a hacer en una vieja casona con un aljibe y espacio para estacionar carruajes que le cedió la Municipalidad porteña, sita en Venezuela 1051. Ese año también se incorporó como director del elenco teatral el reconocido comediógrafo Samuel Eichelbaum y, a partir de allí, se afianzó como un teatro independiente.

Enrique Agilda, quien había ingresado al conjunto a partir de un concurso de dramaturgia para autores noveles que se había desarrollado en 1934, creó el elenco infantil, al que Luis Ordaz consideró “el primer cuadro infantil de importancia que poseyó Buenos Aires, pues su fervor y disciplina nada tenían de común con el municipal Teatro Lavardén que, a pesar de contar con los medios, nunca realizó una labor orgánica significativa” (1957, p. 218). El elenco infantil debutó en 1938 con la adaptación de unas historietas de *Pipo y Pipa y el lobo don Tragatodo*, de Magda Donato y Salvador Bertolozzi. Tal como recordó la sobrina nieta de Agilda, Noemí Pérez Agilda, “Enrique recorría el barrio, tocando timbres, invitando a los chicos para que vinieran a actuar. Aulés llegó así, por vecindad. ¡Cosas del destino!” (Entrevista personal, 15 de julio de 2017).

En 1939, entre los espectáculos que estrenaron los pequeños actores estuvo *El niño héroe*, la primera obra de Roberto Aulés, “en cierto modo autobiográfica” (Zayas de Lima, 2006, p. 54), quien para ese entonces tenía quince años. Es decir, que Aulés no solo dio sus primeros pasos como actor en el teatro independiente, sino también como dramaturgo. Al año siguiente, el elenco infantil llevó a escena una nueva pieza suya: *Los de la calle*. Luis Ordaz le dedicó una crítica de una carilla en la revista *Hombre de América*. *Fuerte y Libre*. Recojo una síntesis de sus palabras:

“Los de la calle”, feliz calificación de todos aquellos chicos que por no tener hogar son de los caminos ciudadanos, expone lo sostenido por los más dignos maestros de psicología infantil. Que el niño no es malo, sino que se consigue hacerlo malo. Que el niño es una planta delicada y que la más ligera brisa del aire rarificado puede perturbarla, desvirtuarla.
(...) Roberto Aulés posee un singular sentido o instinto del teatro, llegando a manejar los personajes con extraordinaria habilidad. Lo que más le cuesta es hacerlos hablar. Es entonces cuando por momentos traiciona a sus muñecos, haciéndolos expresarse en forma que no siempre armoniza con el tipo que intenta corporizar. Sin embargo, hay aciertos notables, y una agilidad imaginativa presente en la movida ubicación de las escenas y en algunas soluciones técnicas de innegable gracia. Como ese final en que los chicos del barrio van desfilando por el pasillo de la platea, comentando

² Para conocer más acerca de la historia de este conjunto, ver Fukelman, 2022.

entusiasmados el espectáculo a que acaban de asistir sobre el escenario. Es una escena fresca, ingenua, lograda.

En definitiva, “Los de la calle” significa un canto de fortaleza, de fe, de alegría, de solidaridad, una consigna y un deseo, para que todos los pequeños seres puedan ir realizando lo más puro de sus ansias. Sin verse coartados y limitados por mayores, siempre egoístas, en su incompreensión del alma colmada de amor e inquietud del niño (Ordaz, 1940, p. 28).

Más adelante, Agilda se hizo cargo del elenco para adolescentes (con los niños del grupo de menores que habían ido creciendo) y del de adultos, llegando a dirigir los tres simultáneamente. De este elenco intermedio, también formó parte Roberto Aulés. Además, se encargó de otras tareas dentro del teatro. Por ejemplo, a sus dieciocho años, debía seleccionar qué textos se publicarían en el periódico mural íntimo del Teatro Juan B. Justo, que tenía el objetivo de favorecer el intercambio de conocimientos entre los colaboradores del teatro y los amigos de la agrupación. Su labor quedó registrada en la convocatoria lanzada en 1942 para participar de este diario, que iba a ser expuesto en el teatro y, más adelante, compilado en una carpeta:

Nuestro cuadro mural estará perfectamente abierto a los colaboradores del Teatro y amigos de la Casa, y los trabajos se publicarán, previa selección del Director Señor Agilda, Enrique, en acuerdo con la subdirección, encomendada en esta oportunidad a un integrante del elenco juvenil, Roberto Aulés, y otro del elenco de mayores, Roberto Pérez Castro. Como podéis presumir, esta selección no será muy exigente. No es necesario que las colaboraciones traten exclusivamente de arte. Pueden incluirse otros trabajos literarios, poesía o prosa, como ser críticas o comentarios de libros leídos, de obras teatrales, cinematográficas, de autores, conciertos musicales, apuntes escenográficos, dibujos, etc., etc., de todo aquello que pueda orientar provechosamente la cultura de nuestros lectores (Anónimo, 1942, s/p).

En abril de 1943, el Teatro Juan B. Justo fue desalojado de su local. Se adujeron razones de índoles edilicias, ya que la sede estaba comprendida dentro del nuevo plan demoledor que exigía la proyectada avenida 9 de Julio³. Al año siguiente dejó de existir.

*Teatro Libre de Buenos Aires*⁴

El 24 de agosto de 1944, Roberto Pérez Castro, que se había iniciado como actor en el Teatro Juan B. Justo dos años antes, y que además había entablado un vínculo familiar con Enrique Agilda porque desde 1943 estaba en pareja con su sobrina Nélida, fundó el Teatro Libre de Buenos Aires. No lo hizo solo: también participaron Roberto Aulés, con quien se había conocido en la etapa anterior, y otros jóvenes colegas. Pérez Castro tenía veintinueve años y Aulés, veinte.

Para preparar su primer espectáculo, el Teatro Libre de Buenos Aires llevó a cabo una exhaustiva investigación, que incluyó la realización de inventarios sobre los libros de teatro disponibles en sus bibliotecas, su clasificación, y la posterior sistematización de ficheros de bibliografía, y de autores, directores y actores-directores “de valor positivo” (Pérez Castro, 1945, s/p). Antes, el grupo había realizado otro trabajo destinado a

³Sin embargo, teniendo en cuenta el informe que había expuesto el síndico Enrique M. Pearson en 1943 (dirigido al Secretario de Cultura, Moralidad y Policía Municipal Dr. Héctor A. Llambías) en relación a las actividades que llevaba a cabo el Teatro del Pueblo, es factible pensar que el desalojo del Teatro Juan B. Justo también se realizó por cuestiones ideológicas.

⁴Para conocer más acerca de la historia de este conjunto, ver Fukelman, 2020.

estudiar los distintos roles del teatro (autor, actor, escenógrafo, director, técnico en luz) y a entender las interrelaciones entre ellos.

El 22 de junio de 1945, luego de “diez meses de investigaciones pacientes realizadas en el silencio de las bibliotecas, de numerosas discusiones artísticas, de agotadores trabajos de toda índole” (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p), el Teatro Libre de Buenos Aires estrenó la primera edición de *Estudio. Publicación escenificada*, cuyo programa se ordenó de la siguiente manera: 1) Presentación; 2) *Platero y yo*, estampas ilustradas de la elegía de Juan Ramón Jiménez; 3) Intermedio musical; 4) Nota sobre Teatro Libre⁵ en Europa y en Argentina; 5) *El retablo de maese Pedro*, un momento de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra; 6) *Nacimiento de Esperanza*, poema de la colonización de José Pedroni; 7) Intermedio musical; y 8) *El señor Cuenca y su sucesor*, un capítulo de *Libro de Singüenza*, de Gabriel Miró. Roberto Aulés integró el elenco (compuesto por seis actores y cinco actrices) y también se ocupó de las “escenificaciones” (así descrito en el programa de mano, no tengo la certeza de si se refería a cuestiones escenográficas o de puesta en escena), junto a Roberto Pérez Castro.

En ocasión del estreno, el conjunto declaró:

El mundo espera la pronta terminación de esta guerra y el comienzo de una etapa de pacificación, que sin duda será dificultosa. En esta etapa de la paz todos debemos colaborar para que sea justa y duradera, junto a los que con tanto entusiasmo y sacrificio están haciendo posible la victoria (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p).

Hay que recordar que, desde el año 1939, el mundo se encontraba atravesado por la Segunda Guerra Mundial, que finalmente terminaría poco más de dos meses después de que el Teatro Libre de Buenos Aires debutara. La guerra fue, para sus integrantes, una preocupación constante.

Si bien la mayoría de la prensa ignoró el debut del teatro de Pérez Castro, una crítica publicada en el diario *Hoy* analizó la modalidad de trabajo del espectáculo y fue muy positiva, sobre todo con el cuadro dedicado a *Platero y yo*, que era llevado a cabo por Roberto Aulés:

Se trata indudablemente de una modalidad que no coincide exactamente con el concepto general de Teatro, pero ello, lejos de restarle mérito contribuye a realzar la labor realizada. No escapa al criterio del espectador más desprevenido las enormes dificultades que implica el llevar al tablado la figura del poeta de “Platero y Yo”, de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, sin desvirtuar la dulzura y la belleza que transparentan cada frase de la obra. Pero no se crea que el elogio está dedicado a la intención o el esfuerzo, pues en el arte ha de juzgarse por el resultado si se desea desterrar a los bienintencionados pero carentes de condiciones. El elogio, amplio y generoso se brinda en este caso al loable propósito de poner en contacto al público teatral con las obras maestras de la literatura mundial; sí, pero el propósito cristalizado en una labor honesta, respetuosa, dignísima, realizada con fervor y conocimiento; al logro de una auténtica expresión de belleza espiritual sin grandes recursos materiales, puesto que se ha utilizado apropiada decoración sintética. (...) En la interpretación, discreta en general, destacóse Roberto Aulés, por su interpretación en “Platero y yo” (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p).

⁵Dada la confesa preferencia semántica de Pérez Castro por este sintagma (en lugar del de “teatro independiente”), entiendo que aquí se estaban refiriendo al teatro independiente en general, y no al Teatro Libre de Buenos Aires en particular.

Un breve tiempo después, el 26 de octubre de 1945, el Teatro Libre de Buenos Aires estrenó su segundo número de *Estudio*.... Esta vez, el programa fue el siguiente: 1) *Canto eterno de la juventud*, de Roberto Pérez Castro; 2) Intermedio musical; 3) *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca; 4) *El teatro independiente* (ensayo teatralizado al que Zayas de Lima le atribuye la autoría de Aulés); 5) *Si*, de Rudyard Kipling; y 6) *La isla desierta*, de Roberto Arlt. El reparto, bajo la dirección de Pérez Castro, estuvo compuesto por Pedro Luciarte, Carmen Luciarte, Margarita Jané, Constantino Sotelino, Juan Carlos Wall, Roberto Pérez Castro, Roberto Aulés, Tomás Gonda y Pedro Casais.

Este espectáculo, al igual que el anterior, tuvo un solo comentario en los medios. En este caso fue José Marial quien le dedicó unas palabras en *Orientación*. Si bien su análisis tuvo altibajos (cuestionó la eficacia y la teatralidad del ensayo sobre teatro independiente, y consideró que a la pieza de Pérez Castro le faltó consistencia escénica), el balance también dio positivo:

Esta agrupación con sus modestos recursos, sabe lo que quiere, cuáles son sus deberes y de dónde proviene el material artístico para su trabajo. Tiene conducta, decisión, empeño y un esclarecido afán de estudio.

(...) Bien interpretadas las poesías de García Lorca y Rudyard Kipling, por los actores Roberto Aulés y Roberto Pérez Castro, respectivamente.

“La isla desierta” del malogrado Roberto Arlt, merece todo nuestro estímulo. Bien la elección, buena la interpretación y suplidos con honestidad y capacidad, los casi insalvables obstáculos que significa montar una obra de esta naturaleza en un tablado reducido como el que dispone esta agrupación. Entre los actores hay elementos de valía. De todos se puede esperar mucho si continúan firmes en el rumbo que se han dado. Muy bien (...) Roberto Aulés (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p).

En febrero de 1946, llegaron las *Guerrillas de la liberación (voces del pueblo)*, obra que contenía canciones y textos críticos del fascismo (el epílogo de la película *El gran dictador*, de Charles Chaplin) y a favor de la libertad (*Dios que creaste libre al hombre...*, palabras de Franklin D. Roosevelt) dedicados a distintos pueblos del mundo (a España, *Llamo a la juventud* y *Vientos del pueblo*, poemas de Miguel Hernández; a Rusia, *Nuevo canto de amor a Stalingrado*, poema de Pablo Neruda; a Francia, *El ejército de maquis*, *Yo soy el futuro* y *La Marsellesa*; y a Argentina, *Canto eterno a la juventud*, de Roberto Pérez Castro, y *Canto civil a los contemporáneos de la libertad*, de Ernesto Castany). Los intérpretes fueron Roberto Aulés, Pedro Luciarte, Juan Carlos Wall, Carmen Luciarte, Margarita Jané, Constantino Sotelino y Pedro Casais. La dirección estuvo a cargo de Roberto Pérez Castro.

Esta pieza tenía un alto contenido político, en tanto que —evocando disputas internacionales— predicaba la búsqueda de libertad y el rechazo a los tiranos, y exhortaba al pueblo a sumarse a la lucha. Entre el 2 y el 22 de febrero, se realizaron numerosas representaciones, llegando a hacer hasta tres por día, tanto en lugares cerrados como abiertos de la ciudad de Buenos Aires y fuera de ella. Se visitaron espacios culturales y sindicatos, y se hicieron funciones para estudiantes. El contexto de acción era la campaña para las elecciones presidenciales del 24 de febrero de 1946, en las que, mal que le haya pesado al Teatro Libre, Juan Domingo Perón fue elegido Presidente de la Nación. Como es sabido, muchos grupos de teatro independiente tenían tendencias izquierdistas y fueron acérrimos enemigos del peronismo. Es importante señalar que en aquella época todavía estaba muy latente el recuerdo de la Guerra Civil española (1936-1939) y que a Perón se lo relacionaba con Francisco Franco.

El estreno de *Guerrillas...*, a diferencia de sus predecesores, según dejó constancia el propio grupo, “mereció el elogio de toda la prensa libre de la Capital, incluyendo los diarios de las colectividades extranjeras” (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p). El diario *La Prensa* sostuvo:

La levantada intención encontró la expresión más concreta en el hermoso espectáculo, de calidad excepcional, de jerarquía, de verdadero valor artístico en su contenido. (...) Los jóvenes actores, dijeron las vibrantes páginas con breves y muy acertadas escenificaciones, en un acto de claro sentido cívico, de fervor de libertad y democracia, de resistencia y repudio a toda dictadura, pero sin tocar en ningún momento la nota política (Teatro Libre de Buenos Aires, 1946, s/p).

En las páginas de *Tribuna*, un crítico que firmaba Jerineldos dijo:

En un alarde poco común, estos muchachos, casi unos niños, se han enfrentado cara a cara al rosismo y sin abandonar un instante la elevada posición en que el ejercicio de su arte los ha colocado, son autores de la protesta viril más enérgica y valiosa de cuantas ha motivado la situación actual. A duras penas cuentan en su haber un año de puja y ya hicieron teatro del más peligroso, teatro de ese que va a ser carne y sustancia de la vida misma de sus actores, y no teatro de calco ni de componenda (1946, pp. 10-11).

Como se desprende de estas palabras, era evidente que los jóvenes integrantes del Teatro Libre de Buenos Aires se estaban oponiendo, desde el escenario, a Perón, al que el autor del texto periodístico iguala —en una comparación bastante utilizada— a Juan Manuel de Rosas. Por este motivo, llama notoriamente la atención la frase “sin tocar en ningún momento la nota política” que, tal como citamos anteriormente, expresó el diario *La Prensa*. Tal vez hubiera sido más pertinente que dijera “nota partidaria”.

En 1947, el grupo preparó un homenaje a la España republicana denominado *¿Y España?* El tema había sido elegido ante la permanencia de Francisco Franco en el poder una vez terminada la Segunda Guerra Mundial y el título es homónimo al de un poema de Rafael Alberti, que aludía, precisamente, a que había llegado la paz para todos los países menos para España. Al mismo tiempo, presumiblemente por presiones de la embajada, el Teatro Libre de Buenos Aires fue clausurado, con la excusa de tener problemáticas en los baños, y tuvo que cerrar sus puertas.

Teatro Libre Florencio Sánchez

El Teatro Libre Florencio Sánchez fue fundado el 19 de noviembre de 1940 por el actor y director Pedro Zanetta y un grupo de jóvenes. Al tiempo, comenzó a funcionar en una casona antigua, con patio cubierto, del barrio porteño de Boedo, sita en Loria (actual Sánchez de Loria) 1194. En un ejemplar de la revista *Aquí Boedo* que recuperó su historia, se manifestó: “Dentro del panorama de los teatros independientes en nuestro país, el Teatro Libre Florencio Sánchez es uno de los que mayor prestigio ha logrado conquistar” (1953, s/p)⁶. Según la misma publicación, Zanetta eligió el nombre para el grupo a raíz del monumento a Florencio Sánchez, realizado en bronce por el escultor Agustín Riganelli, a pedido de la Sociedad Argentina de Autores, que estaba emplazado

⁶Accedí a este material no a través del ejemplar original de la revista, sino por una transcripción realizada por la Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo, de manera que no figuran los datos completos.

en Deán Funes y Chiclana, a pocas cuadras de la que sería su sede. El Teatro Libre Florencio Sánchez debutó con *M'hijo el dotor*, de Florencio Sánchez, en el teatro Boedo, el 17 de marzo de 1941, bajo la dirección de Zanetta.

El repertorio de este grupo, en sus casi cuarenta años de recorrido, fue extenso y variado. Si bien desconozco, hasta el momento, cómo llegó Roberto Aulés a este grupo y hasta cuándo lo integró, sí puedo afirmar que en 1954 dirigió allí *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca. Zayas de Lima lo definiría más tarde como “(a)mante y profundo conocedor de la literatura española” (2006, p. 54). En ese espectáculo, además, él mismo actuó, junto con Marita Battaglia, Natalio Hoxman y Adelma Lago. Ese año el teatro tuvo que cerrar forzosamente por un tiempo, luego reabrió y siguió funcionando hasta marzo de 1974, cuando se impidió al elenco su actuación, a pesar de tener contrato de alquiler y ser empresa registrada ante la Dirección de Espectáculos Municipales. En 1975, los integrantes tuvieron que desalojar la vieja casona que los cobijaba y el edificio, abandonado e intrusado, fue consumido por el fuego el 7 de julio de 1977. Este hecho “terminó para siempre con los sueños de quienes aún en esos años perseveraban en el deseo de reiniciar la actividad” (Sin datos de firma, de fecha y de páginas)⁷. La última actividad del Teatro Libre Florencio Sánchez que encontré registrada fue en 1978, en el Teatro Armando Discépolo, con la representación de *Tiempo de Villoldo*, bajo la dirección de Rubén Pesce y Marita Battaglia.

*Instituto de Arte Moderno*⁸

El Instituto de Arte Moderno (IAM) fue un espacio fundado en 1950, por Marcelo De Ridder, Antonieta de Moroni y Hernán Lavalle Cobo, que fusionó artes plásticas y teatro. Marcelo De Ridder era el gestor, el director de la institución y el coordinador de la sección de artes plásticas; y la dirección teatral estuvo a cargo de María Antonieta de Moroni, Hernán Lavalle Cobo y Marcelo Lavalle.

En 1964, el IAM presentó una obra de teatro para niños, *El monigote de la pared*, de Roberto Aulés, que había sido estrenada en 1955, basada en un cuento de Conrado Nalé Roxlo que trata sobre Pedrito, un niño que dibuja un monigote en la pared y hace que este cobre vida, convirtiéndose en su compañero. La reseña de Rómulo Berruti, en la revista *Teatro XX*, no fue buena. Si bien el crítico reconoció el poder conmovedor de la historia a su autor original, Nalé Roxlo, criticó negativamente la puesta en escena en varios aspectos. Entre las muchas objeciones, mencionó:

Aulés supo resolver el trasplante escénico del asunto, pero se regodeó en una cantidad de situaciones accesorias, que no contribuyen a realzar la sugestión del tema y que más bien entorpecen su captación por parte del niño. En general, —y esto es atribuible a la dirección de Lavalle— el espectáculo carece de una espontaneidad fresca y auténtica que logre mantenerse a lo largo de toda la obra. Se han utilizado algunos aspectos prefabricados para atraer el interés del público infantil —quizá una inevitable concesión al exceso de oficio— y para trasuntar una simpatía que debiera fluir con mayor naturalidad (Berruti, 1964, p. 11).

⁷Extraje esta cita de un recorte periodístico conservado por la Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo, lamentablemente no pude acceder a la publicación completa.

⁸Para conocer más acerca de la historia de este conjunto, ver Fukelman, 2024.

A su vez, en 1965, una obra de Roberto Aulés volvió a ser estrenada en el IAM, aunque en esta oportunidad lo hizo su propia compañía, El Teatro de los Niños⁹, creada en 1954, “pionera del teatro infantil en nuestro país” (Zayas de Lima, 2006, p. 54). El espectáculo se llamó *Melchor, Gaspar y Baltasar* y, según expresó la revista *Teatro XX*, fue probablemente “la experiencia más audaz que ha intentado hasta ahora”, dado que la pieza había despertado “una ola de controversias en el apacible ámbito del último festival de Necochea” (Anónimo, 1965, p. 12). En esta nota de actualidad que no lleva firma, se citan las palabras del propio Aulés, quien se mostraba molesto porque el Consejo Nacional del Menor le había informado, luego de que un inspector viera una función representada en el Parque Rivadavia, que tenía que suspender las funciones hasta que la Comisión de Lectura respectiva aprobara la obra. Sobre eso, Aulés dijo:

Se habló de una ofensa a la religión católica, lo que no tiene sentido. Se cuestionó el lenguaje, se lo trató de chabacano sin admitir que lo que yo pretendo es conseguir un idioma nuestro en el teatro para niños. Hoy día no se puede hablar a los chicos con esa increíble literatura de libro de cuentos mal traducidos (en Anónimo, 1965, p. 12).

En el mismo texto, Aulés mencionó que su compañía se había alejado de los grandes escenarios porque no estaba de acuerdo con el sistema de vales que se solía repartir en la puerta de las escuelas: “...me parece una compulsión horrible: se pone vale y después resulta que es simplemente una entrada paga poco más barata o bien se regala una entrada a sabiendas de que el niño no irá solo y el acompañante tendrá que pagar” (en Anónimo, 1965, p. 13). Este podría ser uno de los motivos por los que en ese momento elegía hacer funciones en el Instituto de Arte Moderno, que contaba con una sala para pocos espectadores. Otro podría vincularse con la conexión que Aulés encontraba entre el teatro para niños y la experimentación, una de las características que, desde sus inicios, se le había atribuido al teatro independiente:

En el espectáculo para niños el libro es importante, pero el verdadero creador es el director que debe tener una idea bien clara de lo que está haciendo y para quién lo está haciendo... [Esta idea del teatro para niños resulta para él imposible de definir con palabras, en definitiva sería algo así como] ...la verdadera, la única forma de teatro experimental... el más absoluto juego infantil... [Para esto no cree que sean necesarias técnicas interpretativas particulares sino actores] ...dúctiles y sinceros que no tomen el espectáculo para niños como un simple pretexto para ejercitar su plástica... (Anónimo, 1965, p. 13).

Palabras finales

A lo largo de este trabajo, me propuse hacer un recorrido por la figura del actor, dramaturgo y director Roberto Aulés en relación con el teatro independiente. Si bien es probable que haya habido más vínculos que aún no recabé, es interesante destacar que, a lo largo de su corta vida, pero de su larga trayectoria (ya que empezó siendo un niño), pasó, al menos, por cuatro conjuntos: el Teatro Juan B. Justo, el Teatro Libre de Buenos Aires, el Teatro Florencio Sánchez y el Instituto de Arte Moderno. Además, en ese marco, Aulés inició su trabajo con las infancias, situación que se profundizaría a lo

⁹El Teatro de los Niños fue una compañía de actores profesionales que presentó durante largos años (por lo menos, más de una década) obras propias y de otros autores, especialmente adaptaciones de poetas como José González Carbalho, Conrado Nalé Roxlo, Federico García Lorca y María Elena Walsh.

largo de su carrera, y conoció la posibilidad de experimentación que brindaba la independencia.

Para cerrar, tomo prestada una reflexión que me hizo Noemí Pérez Agilda, quien lo conoció siendo muy niña. Ella me contó que Aulés, de adulto, se mudó al mítico pasaje Seaver, una callecita de apenas cien metros que cortaba la manzana formada por la Avenida del Libertador y las calles Carlos Pellegrini, Cerrito y Posadas, que era adoquinada, tenía faroles franceses y terminaba en una escalera que le daba cierto aspecto de París a ese sector del barrio de Retiro. Y recordó que en 1978, cuando Aulés se quitó la vida, en plena dictadura cívico-militar, uno de los motivos por los que estaba muy deprimido era porque se quedaba sin su casa, ya que iban a demoler este pasaje para ampliar la Av. 9 de Julio, hecho que terminó sucediendo en 1979. De alguna manera, tal como me sugirió Pérez Agilda, esta alteración del paisaje y de la funcionalidad de la ciudad de Buenos Aires estuvo ligada a él durante toda su vida, ya que, como manifesté más arriba, esa fue la razón por la que se desalojó en 1943 al Teatro Juan B. Justo, el teatro independiente donde Aulés se conformó como intérprete, como autor y, en palabras de Ordaz, “como ser humano receptivo y sensible” (1981, p. 36).

Referencias:

- Anónimo (11 de julio de 1942). Interior. Periódico Mural Íntimo de la Agrupación Juan B. Justo. Archivo Nélida Agilda y Noemí Pérez Agilda.
- Anónimo (1965). Agresivamente. *Teatro XX*, año 2, n° 14, pp. 12-13.
- Berruti, R. (1964). Diablos y monigotes. *Teatro XX*, año 1, n° 2, p. 11.
- Fukelman, M. (2020). Aportes para el estudio del Teatro Libre de Buenos Aires (1944-1947). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XLII, pp. 145-177. Disponible en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2730/3506>.
- Fukelman, M. (2022). *Hacia una historia del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. Ediciones KARPA, California State University. Disponible en <https://www.calstatela.edu/al/karpa/hacia-una-historia-integral-del-teatro-independiente-en-buenos-aires-1930-1944>.
- Fukelman, M. (2024). Apuntes para el estudio del Instituto de Arte Moderno (IAM). AA.VV. 3° JOAE-IHAAA: *Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano: FDA-UNLP: poéticas escénicas al (des)borde de la confusión*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, pp. 60-63. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/18tLS6lRaFs-GZ4jkzpdwhdyrTKJOfs3D/view>.
- Jerineldos (1946). Digno de trascender: “Guerrillas de la liberación”. *Tribuna*, pp. 10-11.
- Ordaz, L. (1940). “Los de la calle” De Roberto Aulés. *Hombre de América. Fuerte y Libre*, n° 7, p. 28.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Ediciones Leviatán.

Ordaz, L. (1981). El teatro independiente. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, vol. 88, pp. 25–48.

Pearson, E. (1943). Derogación de la Ordenanza 8612, que concedió el usufructo de la propiedad Corrientes 1530, para el Teatro del Pueblo. *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, vol. 7022, n°. XX, pp. 2420–2423.

Pérez Castro, R. (22 de junio de 1945). Palabras leídas en la noche del 1er Estreno. Archivo Nérida Agilda y Noemí Pérez Agilda.

Sin firma (1953). “De Pedro Zanetta a Rubén Pesce. Teatro Libre Florencio Sánchez”. *Aquí Boedo*, n° 1 y 2. Sin página.

Sin firma (sin fecha). “Homenaje al Teatro Florencio Sánchez”. Sin medio. Sin página.

Teatro Libre de Buenos Aires (1946). *Teatro Libre de Buenos Aires. Esencia y función*, I. Ediciones del Teatro Libre de Buenos Aires.

Zayas de Lima, P. (2006). A. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. A-K. Instituto Nacional del Teatro, pp. 15-55.

TENSEGRIDAD ESCÉNICA: LA ARQUITECTURA RESILIENTE DE LA PRESENCIA ACTORAL. Un modelo metodológico desde la Potencia Deleuziana y la Liminalidad para la integración holística de cuerpo, voz y emoción en el entrenamiento actoral contemporáneo ¹

Gonzalo Gramonte

Universidad Nacional de Morón.

UFASTA.

Maestría en Teatro - Orientación Actuación.

Facultad de Arte Unicen Tandil, Argentina

ggramonte@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-9314-801X>

Resumen:

Este trabajo propone la Tensegridad como paradigma físico y filosófico para revolucionar el entrenamiento actoral. El actor y la escena se conciben como un sistema tensérgico dinámico, donde la estabilidad emerge del equilibrio entre tensión y compresión. La metodología, inspirada en la Potencia Deleuziana (Cuerpo sin Órganos) y la Liminalidad escénica, busca liberar al intérprete de rigideces para alcanzar una disponibilidad total. Al integrar estos conceptos, se demuestra que la Tensegridad optimiza la eficiencia energética y redefine la presencia actoral como un estado de resiliencia ajustable esencial para el teatro contemporáneo.

Palabras clave: tensegridad; resiliencia; presencia; liminalidad.

STAGE TENSEGRITY: THE RESILIENT ARCHITECTURE OF ACTING PRESENCE. A methodological model based on Deleuzian Potential and Liminality for the holistic integration of body, voice, and emotion in contemporary acting training

Abstract:

This paper proposes Tensegrity as a physical and philosophical paradigm to revolutionize actor training. The actor and the stage are conceived as a dynamic tensegrity system, where stability emerges from the balance between continuous tension and discontinuous compression. The methodology, inspired by Deleuzian Potency

¹ Para citación de este artículo: Gramonte, Gonzalo. (2026). Tensegridad escénica: la arquitectura resiliente de la presencia actoral. Un modelo metodológico desde la Potencia Deleuziana y la Liminalidad para la integración holística de cuerpo, voz y emoción en el entrenamiento actoral contemporáneo. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2025, n26,32-40.

<https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1521/version/1380>

Sección: Artículos. Recepción: 15/09/2025. Aceptación final: 24/11/2025.

Sección: Artículos. *Tensegridad escénica: la arquitectura resiliente de la presencia actoral. Un modelo metodológico desde la Potencia Deleuziana y la Liminalidad para la integración holística de cuerpo, voz y emoción en el entrenamiento actoral contemporáneo.* Gonzalo Gramonte.

(Body without Organs) and scenic Liminality, seeks to free the interpreter from habitual rigidities to achieve total availability. By integrating Argentine praxis (Bartis, Serrano), it is demonstrated that Tensegrity optimizes energetic efficiency and redefines actor presence as a state of adjustable resilience essential for contemporary theatre.

Keywords: tensegrity; resilience; presence; liminality.

Introducción

El presente trabajo aborda la noción de **Tensegridad**—un concepto central en la física y la biología que describe la estabilidad basada en la interdependencia entre elementos de tensión continua y compresión discontinua—como un modelo conceptual y metodológico esencial para comprender la fuerza transformadora que emana de un trabajo actoral integrado. Esta perspectiva surge de una experiencia fundacional: la observación de una representación de *Woyzeck*. La escenografía, basada en una concepción estructuralista, no fue un mero decorado, sino un entramado de tensiones que resonaba con el estado físico y emocional de los personajes. Como se observó: La escenografía... parecía un entramado de tensiones en sí misma. Vigas inclinadas y estructuras metálicas suspendidas creaban una sensación de inestabilidad, como si el mundo que habitaban los personajes estuviera sostenido por hilos invisibles a punto de colapsar. Esta percepción del equilibrio precario reveló que la escena opera como un sistema donde la luz, la música y los cuerpos interactúan como fuerzas co-dependientes. Este análisis me llevó a cuestionar los modelos tradicionales de entrenamiento actoral que segmentan cuerpo, voz y emoción. Si la escena es, fundamentalmente, una estructura tenségrica sostenida por la interdependencia de fuerzas:

¿Cómo puede el concepto de Tensegridad articularse en una metodología de entrenamiento actoral capaz de integrar de manera holística el cuerpo, la voz y la emoción, y de qué manera esta integración se traduce en una mayor estabilidad dinámica y presencia del actor en la escena?

Marco Teórico Ampliado

La Ontología del Actor en Escena: Tensegridad, Potencia Deleuziana y el Espacio Liminal

El análisis del cuerpo en la escena contemporánea exige una revaluación de sus fundamentos estructurales y energéticos, superando la visión reduccionista del modelo biomecánico tradicional (newtoniano) que lo concibe como una máquina de palancas y bisagras. En su lugar, el concepto de Tensegridad (*Tensional Integrity*), desarrollado por Kenneth Snelson y popularizado por Richard Buckminster Fuller, ofrece un paradigma biológico más acorde con la complejidad orgánica. La Tensegridad establece que **una estructura mantiene su estabilidad mediante un equilibrio dinámico entre tensión**

continua y compresión discontinua, donde la red de tejidos blandos (fascias, tendones) sostiene la integridad del sistema a través de la tensión, en lugar de depender únicamente de la rigidez de los componentes óseos. Esta red de tensión precargada confiere al sistema una crucial capacidad de resiliencia, adaptabilidad y distribución global de las fuerzas, implicando que cualquier estímulo o afecto se registra y repercute en la totalidad del organismo.

En la esfera teatral, este principio se encuentra implícito en los enfoques biodinámicos que reorientaron la técnica actoral. Maestros como Vsevolod Meyerhold buscaron, a través de la Biomecánica, la liberación de rigideces para lograr un movimiento económico y orgánico. De manera análoga, Eugenio Barba (2009, pág. 86) cultiva la “pre-expresión”, un estado de tensión extra-cotidiana que se sostiene en un equilibrio sutil de fuerzas. La extensión de este sistema tensérgico abarca la totalidad del vehículo expresivo: la voz y el cuerpo operan como co-partícipes en la transmisión de sentido. La voz *sonoriza al cuerpo* (Comandú, 2018, pág. 25), mientras que la modulación precisa de los componentes respiratorios e influye en la experiencia subjetiva de la emoción (Bloch, 1993, pág. 2). Así, voz, cuerpo y emoción conforman un sistema integral y tensérgico que se autorregula a través de interdependencias y tensiones mutuas.

La Desorganización de la Potencia: El Cuerpo sin Órganos

La búsqueda de la máxima disponibilidad y potencialidad del actor requiere trascender las limitaciones impuestas por el hábito y la funcionalidad. Este imperativo encuentra un soporte conceptual robusto en la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) a través del Cuerpo sin Órganos (CsO). El CsO no es una estructura fragmentada, sino la resistencia activa contra el organismo: la organización fija, jerárquica y funcionalmente estratificada del cuerpo impuesta por la norma social. El CsO es un plano de consistencia, un cuerpo intenso, liberado de una finalidad predeterminada, que se opone a la fijación de las funciones. Para el actor, la aproximación al CsO es un ejercicio de liberación psicofísica y potencia virtual. Implica desaprender las estrategias corporales limitantes para acceder a la multiplicidad de intensidades y flujos que el rol o la escena demandan. El punto de encuentro es la energía escénica (Pérez Cubas, 2007, pág. 60), que se convierte en la manifestación de este cuerpo que opera en equilibrio dinámico y plena disponibilidad.

Esta visión se refleja profundamente en la praxis teatral de varios maestros contemporáneos argentinos. Ricardo Bartís (2003), desde su pedagogía de la actuación residual, promueve la liberación de la convención para encontrar una verdad corporal que a menudo reside en el desajuste o la imperfección, acercándose a la lógica de un cuerpo que opera más allá de la finalidad orgánica. Bartís sostiene que la potencia del actor emerge en el momento de la “crisis del sentido”, que exige un cuerpo flexible y resiliente ante lo predecible y sin riesgo de la escena teatral actual que reproduce fórmulas ya conocidas. Asimismo, Matías Feldman (2018) en su concepto de “Teatro-performance”, demanda un cuerpo del actor que es una *estructura viva* capaz de sostener la ambigüedad y el quiebre de la representación, lo cual es esencialmente una cualidad tensérgica. En este sentido, un cuerpo entrenado bajo el principio de Tenseguridad —elástico y capaz de distribuir la energía de manera uniforme— está mejor

Sección: Artículos. *Tenseguridad escénica: la arquitectura resiliente de la presencia actoral. Un modelo metodológico desde la Potencia Deleuziana y la Liminalidad para la integración holística de cuerpo, voz y emoción en el entrenamiento actoral contemporáneo.* Gonzalo Gramonte.

preparado para sostener las grandes intensidades y las transformaciones que la desorganización productiva del CsO requiere, permitiendo al actor transitar lo *popular* y lo *vanguardista* sin que uno se fije en detrimento del otro.

El Cuerpo en el Espacio Liminal: Resistencia y Transición en la Teoría teatral

La convergencia de la Tenseguridad (estructura resiliente) y el CsO (potencia desorganizada) se materializa en el espacio de la liminalidad teatral. La liminalidad se define como un **estado o condición que trasciende los binarismos tradicionales, inherentemente presente en el acontecimiento teatral** (Dubatti, 2012, 2015c). Este espacio es una dimensión interna del teatro-matriz, donde materiales heterogéneos (lo real, lo semiótico, la presencia, la ausencia) confluyen dinámicamente, generando un campo de tensión, ambigüedad y transformación que disuelve los límites entre la escena y la realidad. En este entorno transicional, el cuerpo del actor desempeña un papel central como vehículo que materializa las condiciones políticas y poéticas del límite. El actor se incorpora a la liminalidad a través de prácticas corporales que lo convierten en un sitio de resistencia y transformación.

Desde la perspectiva pedagógica, esta *zona de tránsito* ha sido crucial para la formación. Raúl Serrano (2009), al definir la *ética* del entrenamiento, subraya que el cuerpo actoral debe estar dispuesto al cambio y al riesgo, a dismantlar la máscara social para acceder a un estado de disponibilidad sensible, lo cual es un ejercicio de liminalidad entre la persona y el personaje. Rubén Szuchmacher (2016), en su análisis sobre la dirección y la puesta en escena, enfatiza que la eficacia teatral reside en la tensión entre lo fijo y lo móvil, una tensión que el cuerpo del actor tenségrico debe encarnar para crear un sentido escénico poroso. Por su parte, la liminalidad, como espacio de resistencia y puesta en crisis de identidades, se ve reflejada en la dramaturgia y pedagogía de Mauricio Kartun (2007) quién trabaja la memoria y la fragmentación de la identidad como motor de la acción dramática. El cuerpo desobediente y la corporeidad performativa son las herramientas clave para expresar las tensiones liminales (Fernández, 2014; Fisher y Lochhead, 2002). Prácticas como las deformances teatrales y la dramaturgia corporal, al desafiar los binarismos tradicionales (Foucault, 2010b; Franko, 1993), facilitan la puesta en crisis de las identidades establecidas. Esto permite al cuerpo transitar por estados de ambigüedad y operar en las fronteras identitarias (Bevacqua, 2015), configurando poéticas de lo poroso y lo difuso abordando la fisicalidad de la ironía y la dislocación, elementos que operan en la frontera del lenguaje y la convención, exigiendo la versatilidad de un cuerpo tenségrico y liminal.

Tenseguridad en el Dispositivo Escénico y la Dramaturgia Contemporánea

El concepto de Tenseguridad no se limita al cuerpo del actor; se extiende al dispositivo escénico completo, funcionando como una matriz de diseño y dirección. En la dramaturgia post-dramática, donde la acción no lineal y la presencia performática son centrales, la Tenseguridad ofrece el lenguaje para la construcción de estructuras escénicas activas.

La Escenografía como Agente Tensional

Sección: Artículos. Tensegridad escénica: la arquitectura resiliente de la presencia actoral. Un modelo metodológico desde la Potencia Deleuziana y la Liminalidad para la integración holística de cuerpo, voz y emoción en el entrenamiento actoral contemporáneo. Gonzalo Gramonte.

Al diseñar una escenografía bajo la lógica tenségriga, los elementos no se conciben como fondos pasivos o meros decorados, sino como agentes tensionales que modifican la acción y el estado interno del actor. Las estructuras suspendidas, los cables visibles o los elementos en equilibrio precario (como se observó en Woyzeck), fuerzan al actor a calibrar constantemente su **Tensión Mínima Esencial (TME)** para interactuar con ellas. Esta tensión arquitectónica se convierte en tensión dramática, tal como lo reflejan trabajos de Rafael Spreijelburd, cuya dramaturgia a menudo utiliza la discontinuidad y el fragmento para generar un sentido de inestabilidad cognitiva en el espectador. La Tensegridad materializa esa discontinuidad a nivel físico, donde las piezas sueltas de la escenografía (los elementos de compresión) se sostienen por una red invisible de significado y fuerza (la tensión).

La Dirección como Coreografía de Fuerzas

Desde la dirección, la Tensegridad permite concebir la puesta en escena como una coreografía de fuerzas y no solo de movimientos. La dirección se enfoca en gestionar las interdependencias: ¿Qué tanto tensa la música el cuerpo del actor? ¿Cómo comprime la luz el espacio disponible para la acción? Mauricio Kartun (2007) aborda la dramaturgia como la construcción de un campo de fuerza que retiene al espectador. El director, al aplicar la Tensegridad, orquesta estas fuerzas (actor, texto, luz, sonido) para que interactúen con la máxima eficiencia energética. Este enfoque sistémico es crucial para el teatro contemporáneo, que exige la transdisciplinariedad. El director, como ingeniero de la escena tenségriga, busca la estabilidad dinámica que permite el estallido de la potencia. La escena es **eficaz cuando la tensión está ajustada al límite que permite la transformación sin el colapso**, manteniendo así la capacidad de sorpresa y el riesgo que define al acontecimiento teatral.

Análisis de la Experiencia en Woyzeck

La perspectiva metodológica que fundamenta el análisis de la experiencia en Woyzeck es una observación cualitativa de carácter fenomenológico, enmarcada en un modelo sistémico cuya clave conceptual es la Tensegridad. Este enfoque metodológico no busca medir datos cuantitativos, sino capturar y describir la experiencia subjetiva del espectador (la fenomenología, evidente en frases como me impactó y mi sensación) para luego desestructurarla y analizarla a través de un marco teórico estructural. El análisis trata la representación escénica como un sistema vivo e interdependiente, donde la iluminación, la música, la escenografía y el cuerpo del actor no son elementos aislados, sino fuerzas en interacción continua. La Tensegridad funciona como la lógica operativa que dota de lenguaje físico a esta interacción: permite entender las observaciones (entramado tensional) no solo como efectos estéticos, sino como el resultado de un equilibrio dinámico entre tensión y compresión. Por ejemplo, describir la luz como un elemento que "ahoga" al actor, o la música como un "hilo invisible" que ata su cuerpo, es la aplicación directa de la lógica tenségriga para explicar cómo las tensiones externas condicionan y modifican la estabilidad interna y la acción de los nodos (el actor). En esencia, la metodología parte de la vivencia personal para validar, a través de la experiencia concreta, la utilidad de la Tensegridad como paradigma analítico de la dinámica escénica.

Integración Práctica y Metodológica

La comprensión de la escena como un sistema tenségrico —es decir, una estructura de fuerzas en equilibrio dinámico y autoportante— trasciende la mera metáfora teórica para constituirse como el fundamento de una metodología de entrenamiento actoral holística y transformadora. El objetivo primario de esta praxis, desarrollada en el contexto de este estudio-laboratorio, es la transferencia directa de la conciencia física profunda a la acción dramática, resolviendo la tradicional fragmentación entre cuerpo, voz y emoción. Este enfoque busca cultivar un actor cuya presencia escénica no dependa de la rigidez ni de la fuerza muscular aislada, sino de una resiliencia intrínseca y una capacidad de ajuste constante a las tensiones internas y externas. Dicha metodología, aplicada sistemáticamente en un laboratorio teatral a lo largo de un periodo significativo (cuatro meses en este estudio piloto), se articula en un proceso cíclico de tres fases interconectadas que buscan llevar al cuerpo desde la conciencia tensional fundacional hasta la manifestación liminal de la potencia. Cabe destacar que la metodología aquí descrita constituye un proyecto en proceso, cuyo desarrollo y validación continua son el motor de futuras investigaciones empíricas.

El proceso inicia con la Fase de Exploración (Conciencia Tensional Fundacional), ejecutada con una alta frecuencia para recalibrar el sistema nervioso y fascial del actor. Esta fase se centra en la desarticulación de las rigideces habituales (las compresiones innecesarias que definen el "organismo" según Deleuze), utilizando ejercicios de conciencia corporal, respiración diafragmática profunda y movimiento libre guiado, a menudo denominado *floor work*. La clave metodológica aquí es la atención dual: el actor monitoriza simultáneamente las tensiones internas (rigidez muscular, nudos emocionales, patrones de contención) y las tensiones externas (la relación activa con la gravedad, el contacto con el suelo o el *partenaire*). Un ejercicio paradigmático en esta etapa es el "Flujo Fascial", donde se exploran posturas de mínima compresión ósea —simulando la discontinuidad estructural de la Tenseguridad— mientras se realiza una vocalización o la proyección de una emoción. El objetivo no es la relajación, sino la calibración de la Tensión Mínima Esencial: la fuerza justa necesaria para sostener la forma y la acción. Al observar cómo la micro-alineación postural y la resonancia fascial influyen directamente en la capacidad de proyectar la voz y sostener la emoción, el actor comprueba que el cuerpo óseo (la compresión) y la voz (la tensión) son, de hecho, fuerzas co-dependientes dentro del sistema tenségrico.

Una vez que se ha establecido esta conciencia de la red tensional, la metodología avanza hacia la Fase de Experimentación (Aplicación de Tensión Dramatúrgica). Esta etapa se enfoca en la transferencia de la conciencia tenségrica a la partitura escénica, estableciendo una correlación directa entre la dosificación de la energía requerida por el texto o la acción y la modulación de la tensión corporal y vocal. La experimentación requiere el diseño de escenas cortas o *partituras físicas* donde las tensiones se utilizan como herramientas dramatúrgicas y no como subproductos del estrés. Por ejemplo, en una escena de alta contención psicológica, se trabaja la compresión controlada —como la requerida en monólogos de Pinter— donde la TME se mantiene alta para proyectar una sensación de inminencia, pero sin permitir la rigidez que bloquearía la voz. Por el contrario, en textos que demandan precisión geométrica y rápida transición de estados,

como los ejercicios biomecánicos de Meyerhold, el entrenamiento se orienta a lograr una alta tonicidad muscular sin rigidez —un cuerpo elástico y resiliente—. La Tenseguridad se convierte en la métrica para ajustar la actuación según el género y el autor: la elasticidad fluida para el teatro de improvisación se opone a la tensión controlada para la tragedia clásica. Esta fase obliga al actor a auto-diagnosticar su estado tensional y a utilizar la red tenséfrica como el motor del impulso dramático, transformando la técnica en acción intencional.

Finalmente, el ciclo culmina con la Fase de Reflexión (Ajuste del Sistema y Feedback), un momento crítico que asegura la asimilación del aprendizaje y la evolución del sistema actoral. De manera semanal, mediante el feedback grupal cualitativo y el registro escrito de observaciones —tanto personales como externas—, el actor consolida su capacidad de auto-diagnóstico. El enfoque del *feedback* no se centra en la evaluación estética, sino en la eficiencia tensional ("la tensión en tu mandíbula cortó el flujo de la respiración" o "la conexión de tu pelvis con el suelo te dio el soporte para esa proyección vocal"). Este proceso reafirma la visión sistémica planteada por autores como Comandú (2018), sobre la voz como extensión sonorizada del cuerpo, y Bloch (1993), respecto a la influencia de los patrones efectores en el sistema emocional. La reflexión no solo permite al actor identificar y corregir sus patrones de desequilibrio tensional (las fijaciones del organismo), sino que lo entrena para transitar conscientemente los espacios liminales de la escena, donde la ambigüedad y el cruce de materiales (la emoción, el texto, la fisicalidad) exigen un cuerpo de máxima adaptabilidad y potencia. La estabilidad escénica se revela, así, no como una cualidad estática del actor o la escenografía, sino como el resultado directo del equilibrio dinámico y ajustable de todas las fuerzas que interactúan en la escena, un proceso continuo que define la ontología y la metodología del actor contemporáneo.

Discusión crítica y reflexiones personales

Comparando la Tenseguridad con otros métodos de entrenamiento, encuentro que su aporte principal reside en proveer el modelo físico que justifica los principios de las metodologías biodinámicas existentes. Mientras que los enfoques de Meyerhold se centran en la precisión de la forma externa (biomecánica) y los de Barba en la *pre-expresión* (principios de la acción), la Tenseguridad ofrece el sustrato biológico que explica por qué la liberación de rigideces (compresiones innecesarias) resulta en mayor eficiencia energética. El modelo tenséfrico permite que el pedagogo se mueva más allá de la instrucción técnica ('libera la tensión de los hombros') hacia una reorganización sistémica ('ajusta la red tensional de tu columna para sostener el gesto'), optimizando la acción al requerir solo la TME para la tarea dramática.

Esta transición del enfoque lineal (causa-efecto) al enfoque sistémico y holístico es lo que dota al actor de una herramienta de auto-diagnóstico biomecánico-emocional y profundiza la comprensión de la estructura oculta de la obra. El enfoque sistémico resuena con la necesidad que plantea Tantanian (2018) de abordar la actuación desde la fragmentación y la multiplicidad, exigiendo un actor que pueda integrar estados

disímiles sin romperse. Asimismo, la capacidad de ajuste que proporciona la Tensegridad es fundamental para la ética del riesgo en el trabajo actoral que propone Sprejeburd (2015), donde la inestabilidad creativa debe estar sostenida por una profunda estabilidad interna resiliente. La implicación política de este entrenamiento radica en que la liberación de las compresiones innecesarias del cuerpo (rigideces sociales e históricas, siguiendo a Foucault, 2010b) es un acto de resistencia corporal que sintoniza al actor con las poéticas de lo desobediente que exige la Liminalidad. Reflexionando personalmente, trabajar desde la Tensegridad me ha permitido sentir cómo mi cuerpo y mi voz son parte de un sistema mayor, donde cada decisión afecta a todo. Esta conciencia transforma la experiencia de actuar y de observar, generando una percepción más completa y dinámica de la escena, lo cual es fundamental para el profesional que busca la máxima eficiencia y adaptabilidad en su arte.

Conclusión y planteo de investigaciones futuras

El presente trabajo culmina al verificar que el concepto de Tensegridad se articula eficazmente como el paradigma metodológico que permite la integración holística del cuerpo, la voz y la emoción en el entrenamiento actoral. La pregunta de investigación ha encontrado respuesta en la secuencia práctica de tres fases desarrollada en el laboratorio, cuyas implicaciones demuestran que la estabilidad dinámica y la presencia del actor emergen de la gestión consciente de la tensión.

La Tensegridad ofrece el modelo estructural que justifica la liberación de las compresiones innecesarias para optimizar el rendimiento. Esta estructura, al ser permeada por la apertura del Cuerpo sin Órganos, se convierte en el vehículo ideal para manifestar la Liminalidad, el espacio escénico de transición y resistencia poética. La metodología práctica ha demostrado que la estabilidad escénica no es una cualidad estática, sino el resultado directo del equilibrio dinámico y ajustable de todas las fuerzas que interactúan. La extensión de este concepto al diseño escénico confirma que la Tensegridad es una lógica de composición transdisciplinaria, vital para la dirección y la dramaturgia contemporánea.

Otra línea de investigación que se propone reside en la aplicación de la Tensegridad a la dramaturgia no-textual o post-dramática, analizando cómo el diseño de estructuras escénicas tensegrígas puede convertirse en un elemento dramático activo, y cómo la dimensión liminal de la *deformance* se correlaciona con la disolución de los estratos del organismo (CsO) en el actor. Estos caminos consolidarán la Tensegridad como una ontología de la presencia que redefine la estabilidad del actor como un acto continuo de equilibrio dinámico en el borde, esencial para el profesional que busca la máxima eficiencia y adaptabilidad en su arte. La continuidad y expansión de estas tres fases en diversos contextos escénicos constituyen la próxima etapa de este proyecto de investigación en curso, buscando refinar la aplicación de la Tensegridad como matriz para el desarrollo integral del artista escénico.

Referencias:

- Bartis, R. (2003). *Cancha con niebla: Materiales para una teoría del teatro*. Atuel.
- Barba, E. (2009). *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. Grupo Editorial Gaceta.
- Bevacqua, V. (2015). El cuerpo de la performance: Identidad, género y teatralidad. *Revista Artes Escénicas*, 10(15).
- Bloch, S. (1993). *La emoción en escena: Técnicas para el desarrollo actoral*. Editorial Paidós.
- Comandú, D. (2018). *Voz y cuerpo en la escena*. Editorial Colihue.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: De 1910 a nuestros días*. Colihue.
- Dubatti, J. (2015c). *Filosofía del teatro II: El acontecimiento y el juego*. Colihue.
- Feldman, M. (2018). *El Teatro-performance: Apuntes sobre la práctica*. Ediciones Artes del Sur.
- Fernández, A. M. (2014). *Las lógicas sexuales: Amor, política y violencia*. Nueva Visión.
- Fisher, J., & Lochhead, L. (2002). *The Routledge Dance Studies Reader*. Routledge.
- Foucault, M. (2010b). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Franko, M. (1993). *Dancing Modernism/Performing Politics*. Indiana University Press.
- Garrote, A. (2019). *La fragilidad de la palabra*. [Conferencia o artículo específico no citado].
- Kartun, M. (2007). *El teatro es la historia de lo que no fue*. Atuel.
- Pérez Cubas, J. (2007). *La energía del actor*. Editorial Fundamentos.
- Serrano, R. (2009). *El pensamiento teatral y la ética del actor*. Atuel.
- Szuchmacher, R. (2016). *Puesta en escena: Aproximaciones a una teoría de la dirección*. Colihue.

LA AFECTIVIDAD Y EL TRATAMIENTO DE LA ESI EN LAS INSTITUCIONES DE NIVEL SECUNDARIO CON ORIENTACIÓN ARTÍSTICA. Perfiles, vinculaciones y trayectorias educativas ¹

Florescia Berruti

Facultad de Arte Unicen Tandil, Argentina

berrutiflorescia03@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-6252-5498>

María Victoria Rodríguez

Facultad de Arte Unicen Tandil, Argentina

vickyrodri27@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-1643-8676>

Resumen:

El presente artículo forma parte del proyecto de investigación acerca de los discursos de la Educación Artística en escuelas secundarias de Tandil entre los años 2011 y 2021, desarrollado por el Núcleo TECC de la Facultad de Arte UNICEN. Analiza las prácticas pedagógicas, artísticas y sociales de los equipos directivos de la Secundaria Orientada en Arte N° 2 y la ESEA N° 1. Por medio del análisis de las entrevistas realizadas, indaga en la gestión de estas instituciones y en la influencia de dicha gestión en la cultura institucional y en los vínculos que establecen con la comunidad. Busca determinar si las experiencias que ofrecen motivan la elección de un camino en el arte como futuro profesional. A su vez, brinda hallazgos en cuanto a la implementación de la ESI en las tramas institucionales.

Palabras clave: escuelas secundarias de arte; Educación Sexual Integral; afectividad articulaciones; lazos con la comunidad.

AFFECTIVITY AND THE TREATMENT OF CSE IN SECONDARY SCHOOLS WITH AN ARTISTIC ORIENTATION. Profiles, links and educational trajectories

Abstract:

This article is part of a research project on the discourses of Artistic Education in high schools in Tandil between the years 2011 and 2021, developed by the Núcleo TECC of the Facultad de Arte UNICEN [committee of theatre, education and cultural consumption of a university specialized in arts]. It analyzes the pedagogical, artistic, and social practices of the management teams of the Secundaria Orientada en Arte Nro. 2 and the ESEA Nro. 1 [Art-Oriented High Schools]. Through the analysis of the interviews conducted, it investigates the management methods of these institutions and the influence of such methods on the institutional culture and their ties with the community. It seeks to determine whether the experiences they offer motivate the choice of a path in the arts as a future professional.

¹ Para citación de este artículo: Berruti, Florescia; y Rodríguez, Victoria. La afectividad y el tratamiento de la ESI en las instituciones de nivel secundario con orientación artística. Perfiles, vinculaciones y trayectorias educativas. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2025, n25, 41-48.

<https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1518/version/1377>
Sección: Artículos. Recepción:12/09/2025. Aceptación final:24/10/2025.

Furthermore, it provides information regarding the implementation of sex education in institutional frameworks.

Keywords: art-oriented high schools; sex education; joint affection; ties with the community.

El presente artículo forma parte del proyecto de investigación sobre los discursos de la Educación Artística en el nivel secundario de la Provincia de Buenos Aires (2011-2021), con foco en las escuelas orientadas en arte de Tandil. Su objetivo es sistematizar las prácticas pedagógicas, artísticas y sociales desarrolladas por los equipos directivos de dos instituciones —la Secundaria Orientada en Arte N° 2 y la Escuela Secundaria Especializada en Arte N° 1—. Se indaga en los perfiles directivos considerando su impacto en la cultura institucional, las políticas territoriales y los vínculos con otras instituciones. Finalmente, se examina la transversalidad de la ESI y las trayectorias de los/las egresados/as.

Trayectorias, perspectivas y articulaciones: los roles directivos

Mediante las entrevistas realizadas de ambas instituciones sabemos que la directora de la Escuela Secundaria N° 2 es Profesora de Literatura y Diplomada en Enseñanza de la Lengua y la Literatura en FLACSO y se especializó en educación y nuevas tecnologías. También, realizó un postítulo en gestión educativa. Por su parte, la directora de la ESEA N° 1, es maestra de música y profesora de educación musical y se capacitó en Buenos Aires en otras particularidades relativas a la música.

Al indagar acerca de las habilidades necesarias para ejercer el rol directivo, observamos que sus enfoques hacia el rol de gestión consideran ángulos distintos de la misma tarea. Por un lado, una entrevistada considera primordial la formación artística, mientras que la otra toma a la política educativa como el eje indispensable.

Stephen Ball (1989, en Delgado - Amud 2023) señala que “los estilos de gestión representan formas particulares de comprender y de ejercer la autoridad de la dirección, producto de realizaciones individuales pero también de acciones conjuntas”. (p. 67). El autor explica que, en las acciones conjuntas, los participantes deben ajustar sus actos unos a otros. Cada participante lo hace interpretando los actos de los otros y, a su vez, indicando a los otros cómo deberían actuar. Es habitual que los directivos traten de establecer la forma de acción conjunta en su escuela dando indicaciones a los otros sobre su estilo preferido. Al respecto nos comentan:

La pasión, el fuego que tenes que tener, si vos no tenes pasión y fueguito todos los días no servís en este lugar. Si no te atraviesan las cosas que le pasan a los demás no podés generar en el otro las ganas de hacer arte. Lo pedagógico lo podemos solucionar, pero lo vincular, lo emocional, no. Yo quiero que la gente venga con ganas a la escuela. Conocer el plan de estudios es fundamental, pero sin dejar de lado la pasión, lo vincular. Si no tenés pasión y emoción, la capacidad de poder emocionarte, no tenés que estar acá. (...) Yo creo y considero que la cabeza tiene que ser de la parte artística. Tiene que tener una cabeza abierta, la mirada del directivo de una escuela de arte tiene que ser una mirada amplia, tiene que entender, tiene que tener una mirada descontracturada. Por más que estés en una estructura, vos tenes que saber que ladrillito romper sin que caiga el edificio. La mirada de

un directivo de una escuela de arte, tiene que entender que si bien estamos dentro de una estructura y una normativa que hay que respetar porque para eso estamos en un sistema organizado también hay cosas que no es transgredir sino ser más flexibles. No es solamente cumplir la norma, no solo estás con material bibliográfico sino también material humano, trabajando y conviviendo. (Entrevista Directivo ESEA N° 1, julio 2024).

En palabras de la directora de la ESEA N° 1, encontramos que el foco de su gestión en relación al vínculo con los estudiantes atiende a lo singular, lo particular y lo humano como parte de su formación ciudadana, reconociendo el potencial de lo artístico para alojar lo diverso. A lo largo de la entrevista menciona la importancia y el valor agregado que implicó el trabajo con la Educación Sexual Integral (ESI) desde años anteriores a su mandato. En nuestro país, la ESI está garantizada y promulgada desde el año 2006 por la Ley Nacional 26.150 y es un derecho de los estudiantes de todos los niveles del sistema educativo.

Desde los documentos oficiales sobre ESI se entiende que la diversidad significa que

Todas las personas somos distintas y esa particularidad se expresa también en el modo en que cada ser humano piensa, siente, cree, actúa y vive su sexualidad, convirtiéndolo en un ser único (...). El abordaje en la escuela de este eje implica reconocer y valorar positivamente las múltiples diferencias que tenemos los seres humanos, por ejemplo: origen étnico, nacionalidad, creencias religiosas, políticas, edad, condición social, orientación sexual e identidad de género, entre otras (Boccardi 2016- citado en Laura H y Laura C, p. 6).

Destacamos en el decir de ambas directoras entrevistadas que reconocen positivamente el carácter flexible y descontracturado del aprendizaje artístico asociándolo a su potencial para abordar y alojar lo diversos desde una mirada respetuosa e inclusiva.

Toda vinculación significa un acercamiento, un momento específico y con un fin determinado, puntual. Que puede o no extenderse en el tiempo y plasmarse luego en un proyecto.

En este apartado, nos centraremos en la dimensión sociocomunitaria donde se incluye la forma de trabajo de los perfiles directivos en el conjunto de actividades que promueven la participación de los diferentes actores institucionales, en la toma de decisiones y en las actividades del establecimiento, así como la posible participación de representantes de la comunidad en la que está inserto. Teniendo en cuenta que en “la práctica de la gestión escolar las distintas dimensiones de análisis propuestas por Cantero y Celman (2001, en Delgado, Amud 2023) se interrelacionan e implican mutuamente para atender a la complejidad del trabajo directivo” (p. 66). Y, haciendo referencia al modo en que cada institución se vincula con la comunidad en la que se está inserta, en cómo responde a sus demandas y a sus problemas, en cómo mantiene intercambios con otras organizaciones y si participa en redes interinstitucionales. En este sentido, consideramos que articular acciones significa intervenir, actuar, provocar prácticas desde una concepción holística del pensamiento y de la vida². La

² Para ampliar este tema se sugiere ampliar en García Delgado, Daniel (2002) Articulación y relación Estado-Organizaciones de la sociedad civil : modelos y prácticas en la Argentina de las reformas de segunda generación. FLACSO-Argentina, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Editorial/Editor.

Moreno, José Eduardo: «Articulación política en el campo popular argentino. Una aproximación desde los discursos de sus organizaciones». Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Facultad de

articulación de la comunidad educativa con el territorio y entramado social es un proceso, una construcción que sólo se puede lograr desde el consenso, el trabajo conjunto y desde acciones concretas.

Al indagar en el tipo de proyectos y acercamientos que establece cada institución con el entramado barrial y social de la ciudad de Tandil encontramos que la ES N° 2 realiza vinculaciones con la Biblioteca, el Club Unión y Progreso, el Teatro la Confraternidad, la Escuela Primaria N° 21 -con quien además comparte edificio en el turno tarde.

A su vez, se enuncian vinculaciones con estudiantes de otras escuelas, de la Facultad de Arte y con practicantes del Instituto y Profesorado de Arte (IPAT). (Entrevista directivo ES N°2. Noviembre 2022).

La directora de la Secundaria N° 2 destaca la vinculación con instituciones del nivel superior de la estructura del sistema educativo provincial (Universitario y No Universitario).

Observamos que se enuncian articulaciones, pero en realidad dilucidamos que son acercamientos, vinculaciones de baja intensidad. Referidos a la utilización de espacios para la exhibición de producciones propias como el caso de las obras realizadas en el Teatro de la Confraternidad con la materia Lenguaje Complementario Teatro³ del 5to año ó para conocer las propuestas de estudios de instituciones no universitarias y universitarias. Asistiendo a las promociones de carreras que organiza la Universidad y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte UNICEN. No son proyectos conjuntos que perduran en el tiempo o que se diagramaron con la comunidad o que involucran a otros actores.

Atendiendo a las vinculaciones y articulaciones desplegadas como parte de la gestión por cada directivo, la ESEA N°1, si bien en su vocabulario la directora utiliza la palabra vinculación para definir sus acciones, describiendo un procesos y construcciones que muestran un trabajo entre distintos actores. Son articulaciones que se prolongan en el tiempo y se mantienen año a año. Al respecto, en la entrevista, la directora enuncia que realizan vinculaciones desde hace años en el Centro de Día de Salud Mental Municipal, también destaca acciones en relación con la ESI, con hogares con abuelos, con ROTARY y con la universidad.

Se enuncia el potencial de la articulación como una valiosa oportunidad para construir saber y aprendizaje destacando el potencial del aprendizaje situado Morín, Edgar (1998): “Un saber no es pertinente si no es capaz de situarse dentro de un contexto y el conocimiento más sofisticado, si está totalmente aislado, deja de ser pertinente”. Observamos que en la ESEA N°1 se trabaja en proyectos que brindan la oportunidad a sus estudiantes de verse en espacios

Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, 2009. Morín, Edgar (1998) Articular los saberes. Textos escogidos. Ediciones Universidad del Salvador, Buenos Aires.

³ El lenguaje complementario pretende aportar conocimientos específicos de un lenguaje diferente a la orientación del ciclo superior, para sumar herramientas desde otras perspectivas del arte. En el caso del lenguaje teatral particularmente, se abordará tal como es mencionado en el Diseño Curricular vigente desde dos perspectivas: la producción y el análisis. Favoreciendo la exploración, indagación, juego, creatividad desde un hacer que es analizado desde sustentos teóricos, revisado desde la misma práctica en acción y desde una observación participante, ya que los estudiantes serán espectadores de sus propios compañeros, pero también serán hacedores, por lo tanto también fomentará los espacios de autocritica y crítica constructiva permanente.

laborales y de reconocerse en el hacer. Dichas propuestas son experiencias escogidas y diseñadas por el equipo directivo y el cuerpo de docentes.

La directora observa la posibilidad de la inserción laboral futura en variados oficios del arte y considera que las pasantías son una gran oportunidad para tener sus primeros acercamientos a espacios laborales vinculados con la orientación de la escuela.

Observamos que el perfil de la gestión de los directivos influye en los perfiles de los/las estudiantes y en sus trayectorias de egreso.

Trayectorias, afectividad y experiencias de los/las estudiantes

Al indagar en las entrevistas sobre el perfil del estudiante que ingresa a las escuelas secundarias que hemos seleccionado y el que egresa de ellas, encontramos que las decisiones de inscribirse a estudios secundarios orientados en arte, suelen estar guiadas fundamentalmente por sus familias. Quienes encuentran en las instituciones de arte espacios amigables, seguros, donde es posible respetar y alojar la diversidad con un trato respetuoso. En este sentido, encontramos en el discurso de directivos que;

La familia los está anotando en la escuela porque es una escuela donde se puede ser como cada uno quiere ser y no sentirse señalado. (...) yo creo que en este momento los chicos ingresan porque los papás los anotan por una cuestión de seguridad, porque es una escuela y cuando egresan creo que son adultos que son buenos ciudadanos. Humanos. La mayoría humano. Creció un montón hacia lo artístico, tanto el IPAT, la Facultad, como la Escuela de Cerámica, como el Conservatorio, estos últimos años. Es porque encontraron en el camino del arte por ahí la forma de sobrellevar muchas cosas. El arte como una forma de expresión, pero acá se da gente que por ahí está pintando, o está tocando y rompe en llanto y bueno ahí empezamos a andar un caminito con cosas que por ahí pasaron hace años o situaciones que están viviendo. (Entrevista Directivo ESEA N°1, julio 2024).

Por su parte, desde la SEC N°2, si bien su matrícula responde en su mayoría, a la cercanía con la institución, también la entrevistada refiere a una vinculación afectiva en cuanto a la pertenencia institucional. Los estudiantes ser “parte de” y en este sentido, reconociendo el valor emotivo y expresivo que brindan las experiencias de aprendizajes de las disciplinas artísticas.

Adhiriendo a la denominación de Kaplan en el campo educativo, el giro afectivo enmarcado en el giro subjetivo, consiste en asumir precisamente que las emociones y los sentimientos estructuran los procesos de socialización y subjetivación, es decir, organizan el lazo social. Las emociones no son estados definitivos sino relaciones. Se inscriben en el corazón mismo de la vida en las escuelas. (Kaplan, 2022, p. 42).

En ambas instituciones se destaca la importancia del afecto y de los vínculos entre la comunidad educativa, reconociendo que en las dinámicas propias del aprendizaje de las disciplinas artísticas existe un fuerte potencial para establecer un lazo social.⁴ Se hace referencia y se destaca al arte como un medio de expresión y de un intento de creación de comunidad. En este sentido, observamos en la Sec N° 2 una fuerte pertenencia identitaria en

⁴ La noción de Lazo Social adolece de una definición precisa aunque remite al entramado que, por enlaces afectivos y de intereses, impulsa a los individuos a vivir juntos.

cuanto a la ubicación de la escuela en el barrio Villa Italia. Desde la escuela se ofrecen experiencias artísticas que favorecen un despertar de la creatividad en los jóvenes que participan. De todas maneras, el perfil del estudiante que elige el turno de la tarde -según la entrevistada- tiene que ver con su cercanía a la escuela y de manera secundaria, por cierto interés en las artes visuales. Al respecto la directora comenta que:

Se acercan por el lugar donde está ubicada la escuela, yo creo que un poco la parte artística se lleva a los chicos. La parte creativa y el modo de trabajo. Que es totalmente diferente. Esto te decía, que las clases son mucho más descontracturadas, las producciones que realizan, se da una forma totalmente distinta se contrapone a la de la mañana. Entonces son como dos miradas distintas. (Entrevista Directivo ES N° 2, noviembre 2022).

En referencia al perfil de los/las estudiantes y su tránsito por la adolescencia, sabemos que la ESI es un valioso contenido transversal para poder acompañar los procesos formativos.

Desde una perspectiva integral, la educación sexual, demanda promover aprendizajes desde el punto de vista cognitivo, pero también en el plano afectivo y en las prácticas concretas vinculadas a la vida en sociedad. Además, la concepción de integralidad remite a que no sólo debe transmitirse información pertinente y actualizada sobre sexualidad, sino que debe promoverse una capacidad crítica de esa información, para un ejercicio consciente, autónomo y responsable. La integralidad de la ESI se plasma en los NAP (Res N° 340/18) que se expresan tomando como base la articulación de los siguientes cinco ejes conceptuales: Ejercer nuestros derechos, garantizar la equidad de género, Respetar la diversidad, valorar la afectividad, cuidar el cuerpo y la salud. (NAP. 2021, p. 8).

Desde la mirada de los equipos directivos, se asume que la ESI es transversal.

Es un eje que forma parte del proyecto institucional desde hace mucho tiempo. Más allá de que haya venido como normativa en su momento siempre le hemos dado un espacio importante al tema de la ESI. Y te doy un ejemplo. Año 2010 más o menos, 2008, sí, desde el 2008 más o menos que estamos con charlas en los espacios de biología. Y en ese momento teníamos que mandar a los papás la comunicación de que se iban a abordar algunos temas que tenían que ver con la sexualidad. Que no tenían que ver con el sexo mismo, sino con la sexualidad. Y muchas veces nos pasaba que los papás no mandaban a los chicos a la escuela ese día. Porque se iban a tratar algunos temas. Así que para nosotros esto que vino de la transversalidad nos vino buenísimo como aval para todo lo que se venía trabajando, sobre todo que hemos tenido también el tema de género y todo que lo hemos vivenciado. Entonces es como que para nosotros es parte ya. Claro. Como ya está incorporado, no lo ves como algo ajeno. O algo que hay que pensar cómo incorporar. Ya está incorporado. La ESI, ustedes no saben las intervenciones de la ESI, hemos trabajado con la escuela de cerámica con un proyecto, ahí surgieron un montón de cosas, amasando, situaciones y situaciones graves, complejas, así que miren si no será importante esto de transversalidad y de la permanencia de la ESI, como eje y bueno a través del arte. (Entrevista Directivo ESEA N°1, julio 2024).

Observamos que, la directora, considera fundamental el abordaje transversal de la ESI en la escuela y se aprecia en la entrevista una comprensión de que no se trata sólo de un contenido vinculado a la sexualidad y al ser biológico, sino a una consideración integral del individuo-joven. Recuerda y reconoce que a lo largo de los años de la implementación de la ESI se ha evolucionado en el tratamiento de la temática junto con las familias de la comunidad escolar.

En relación con las trayectorias de los/las egresados/as las directoras entrevistadas nos comentan que: “Están divididos. Algunos siguen carreras que no tienen relación con el arte y siguen carreras asociadas al IPAT. Por eso la idea es vincularlos y que se haga más fluido.” (Entrevista Directivo Sec N° 2, noviembre 2022). La directora transmite que el vínculo con el IPAT resuena en los chicos:

Son chicos que a lo mejor no tenían esa idea cuando entraron o estaban en quinto. Pero en sexto sí. Yo creo que es una necesidad de no perder lo que tienen acá y si el IPAT es re parecido acá, podemos hacer y en el Concert está el centro de estudiantes y organismos tal cosa y nos dejan. De la pertenencia, de cómo sentirte en el lugar y tenemos egresados por ahí que van a la Facultad, por ahí para hacer audiovisual y después vienen y te cuentan. Porque sienten que van a tener una continuidad de lo que vieron acá.” (Entrevista Directivo ESEA N°1, julio 2024).

Por último, la directora menciona que algunos/as egresados/as optaron por trabajar fuera del país siendo actualmente artistas reconocidos en sus formaciones y perfiles.

A modo de cierre

Ambas directoras destacan la oportunidad que ofrece el aprendizaje artístico para desplegar los aspectos subjetivos y emotivos importantes para la formación del lazo social. Si bien los egresados/as de ambas instituciones muestran distintos caminos en la elección de sus formaciones posteriores a la enseñanza secundaria, observamos que hay una estrecha relación de continuidades formativas en la Facultad de Arte, el Conservatorio y el IPAT.

En el caso de la ESEA N° 1 Centro Polivalente de Arte sus 50 años demuestran un recorrido y crecimiento respecto a la formación artística. La forma de trabajo se centra en mirar el proceso del estudiante, en acompañar y en acercar herramientas para posicionarse en la vida, sin desatender el abordaje de los contenidos propios de las artes visuales y la música. Los/las egresados/as, además de evidenciar su interés en el arte, lo priorizan para continuar su formación realizando carreras de grado vinculadas al arte. En su gran mayoría, los/las egresados de “poli” buscan espacios donde encuentren similitudes en los tratos, sentirse contenidos y donde puedan vislumbrar una posible pertenencia institucional alineada al mismo perfil que sembró Polivalente, mientras que en la escuela Secundaria Orientada en Arte N° 2 los/las egresados/as, también en su mayoría; optaron por seguir estudiando carreras de Arte.

Consideramos que el tipo de experiencias por las que transitaron los/las estudiantes de nivel secundario no siempre definen el camino posterior. En ambos casos; se vislumbran contenidos de la ESI en términos de pertenencia a la escuela en una de las instituciones, mientras que en otra se ven esos contenidos de manera transversal como forma de vinculación, se relaciona al arte como un futuro camino posible y que a su vez, se lo vincula y sostiene como una valiosa herramienta de expresión.

Referencias:

- Delgado, Patricia Malena - Amud, Cinthia Denise. (2023). Administración de la educación
Un andamiaje teórico-metodológico para su estudio. Corrientes: Editorial de la Universidad
Nacional del Nordeste EUDENE.
- Kaplan, C. (2022). La afectividad en la escuela. Paidós Educación, Buenos Aires.
- Morín, E. (1998). Articular los saberes. Textos escogidos. Ediciones Universidad del
Salvador, Buenos Aires.
- Rollano, M., Fallacara, L., Bargalló, M. L, Hurrell, S. (2021). Referentes Escolares de ESI
educación primaria: propuestas para abordar los NAP. ISBN 978-950-00-1435-9.

EL PROYECTO “HALL ABIERTO” COMO DISPOSITIVO DE ACCESO A LAS ARTES Y LAS CULTURAS ¹

Sofía Cheves

Secretaría de Extensión, Facultad de Arte
Unicen, Tandil, Argentina

sofiacheves@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-6045-1951>

Erika Vidal

Coordinadora de Extensión, Facultad de
Arte, Unicen, Tandil, Argentina

erika914loberia@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-4101-8739>

Resumen: Este artículo se propone recuperar la experiencia del proyecto de extensión *Hall abierto* de la Facultad de Arte de la UNCPBA. A través de exposiciones, guiadas por las perspectivas de la curaduría afectiva, la mediación cultural y la ciudadanía cultural, esta propuesta tiene como objetivo promover el acceso a las artes y la participación de nuevos públicos al transformar el hall institucional en un dispositivo cultural, pedagógico y político. La articulación con el sistema educativo y organizaciones sociales han permitido desarrollar experiencias significativas de creación colectiva y reflexión, resignificando el espacio universitario como un territorio común, abierto y democrático. Ejemplos de muestras como *Carnavales y democracias* y *Villa Aguirre en la memoria* evidencian su impacto territorial. Con más de diez años de trabajo, el *Hall Abierto* se consolida como una práctica de extensión crítica y garante de derechos culturales.

Palabras clave: exposiciones; curadurías; dispositivo; extensión.

THE “OPEN HALL” PROJECT AS A DEVICE FOR ACCESSING THE ARTS AND CULTURE

Abstract: This article aims to revisit the experience of the Open Hall outreach project at the Faculty of Arts of the UNCPBA (National University of Central Buenos Aires). Through exhibitions guided by the principles of affective curatorship, cultural mediation, and cultural citizenship, this initiative seeks to promote access to the arts and the participation of new audiences by transforming the institutional hall into a cultural, pedagogical, and political space. Collaboration with the educational system and social organizations has fostered significant experiences of collective creation and reflection, redefining the university space as a shared, open, and democratic territory. Examples of exhibitions such as *Carnivals and Democracies* and *Villa Aguirre in Memory* demonstrate its territorial impact. With over ten years of operation, the Open Hall has established itself as a critical outreach practice and a guarantor of cultural rights.

Keywords: exhibitions; curatorial practices; dispositives; extension.

¹ Para citación de este artículo: Cheves, Sofía; y Vidal, Erika. El proyecto “Hall Abierto” como dispositivo de acceso a las artes y a la cultura. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrológia*. Julio-Diciembre 2025, n25, pp 49-55.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1532/version/1391>

Sección: Artículos. Recepción: 23/09/2025. Aceptación final: 3/11/2025.

1- Introducción ²

El hall de ingreso a la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), cuyo edificio está ubicado en el centro de la ciudad de Tandil, desde hace más de diez años aloja exposiciones artísticas y otras muestras de divulgación científica y cultural.

Para el año 2023, en el marco de los 40 años de democracia, el proyecto fue nombrado como *Hall Abierto*, retomando la epopeya de resistencia artística y creativa ante la dictadura militar y su desconocimiento a los artistas nacionales, gestadas en el ciclo *Teatro Abierto*³, que luego se expandió a otras artes. En esta nueva etapa del proyecto, desde la gestión de la Secretaría de Extensión, nos propusimos profundizar el trabajo en la programación y la mediación de públicos, articulando principalmente con el sistema educativo distrital y organizaciones sociales o instituciones educativas, enfatizando en la exposición de producciones artísticas como parte de un ejercicio de derechos culturales. En estas exposiciones, nos interesa recuperar trabajos o procesos creativos ligados a la identidad y la creación particular de estos grupos, invitándoles a habitar el espacio artístico- universitario, con su obra.

En este artículo, retomaremos los principales ejes que guían este proyecto institucional, con el objetivo de comenzar a sistematizar el proceso de trabajo, recuperando su trayectoria y algunas experiencias a modo de ejemplo que nos permiten dialogar con las principales perspectivas teóricas que lo orientan.

2- Antecedentes

Inicialmente este proyecto -denominado *El Hall se muestra* entre los años 2012 y 2022- comenzó como una iniciativa independiente que fue institucionalizada y transformada, atravesada por paradigmas que tensionaron el concepto clásico de una exposición de artes visuales y los museos. Al ser la Facultad de Arte un espacio de formación académica en teatro y artes audiovisuales, las inauguraciones de estas exposiciones se fueron acompañando con escenas, monólogos o cortometrajes realizados por estudiantes.

Influenciados por el proyecto de extensión *Formación de nuevos públicos*⁴ y esta línea de trabajo del campo teatral, se comienza a desarrollar *El revés de la trama*, un espacio donde desde la coordinación del proyecto se les solicitaba a quienes exponían sus trabajos que pudieran compartir un espacio de charla sobre su obra con los grupos que visitaban la muestra. En este marco, algunos artistas empezaron a proponer actividades para compartir con los grupos que asistían a las visitas. Por otra parte, ante la variedad de las obras, la programación se ordenó de febrero a septiembre para “artistas” y de septiembre a diciembre para espacios educativos o talleres independientes. En esta agenda, también se fueron

² Haremos la aclaración de que estamos a favor del lenguaje inclusivo, sin embargo a fines de favorecer la lectura, algunos párrafos se encuentran redactados sólo en género masculino, es por ello que el lector encontrará menciones durante el cuerpo de este artículo con la “e” y otros con la “o”.

³ El ciclo *Teatro Abierto* fue un influyente movimiento teatral argentino que surgió en 1981 como una manifestación de resistencia ética y política contra la censura y el terrorismo de Estado de la última dictadura militar en Argentina.

⁴ Convocatoria aprobada por el Programa Voluntariado Universitarios de la Secretaría de Políticas Universitarias.

incluyendo exposiciones pertenecientes a otras instituciones destacando entre ellas al Museo de Arte y Memoria dependiente de la Comisión Provincial por la Memoria⁵.

A comienzos del año 2023, tomamos la decisión de profundizar las articulaciones que el espacio hall habilitaba, incluyendo en su programación muestras vinculadas a proyectos institucionales, de investigación, de extensión pero también obras realizadas por estudiantes, por colectivos artísticos, espacios de memoria, distintos espacios educativos como escuelas secundarias o creadas por efemérides o temáticas específicas, entre otras. Desde entonces, seguimos invitando a experimentar el uso de este espacio a distintas comunidades y cada propuesta conlleva desafíos específicos a recorrer.

3- Toda muestra es política. Entre la ciudadanía cultural y la curaduría afectiva.

En esta etapa del proyecto *Hall abierto*⁶ nos interesa profundizar en la perspectiva de la *ciudadanía cultural*, en la que

la cultura no se reduce a lo superfluo, al entretenimiento, a los patrones del mercado, a la oficialidad doctrinaria (que es ideología), sino que se realiza como derecho de todos los ciudadanos, derecho a partir del cual la división social de las clases o la lucha de clases pueda manifestarse y ser trabajada porque en el ejercicio del derecho a la cultura, los ciudadanos, como sujetos sociales y políticos, se diferencian, entran en conflicto, comunican e intercambian sus experiencias, rechazan formas de cultura, crean otras e impulsan todo el proceso cultural. (Chauí, 2008, p. 7)

Siendo conscientes de que este proyecto se sitúa en la Facultad de Arte de la UNCPBA nos interesa trabajar específicamente en el derecho y la capacidad de las personas y sus comunidades para participar activamente en la creación, interpretación y ejercicio de la cultura, reconociendo y valorando la diversidad de expresiones culturales como parte integral de la vida social y el desarrollo democrático.

Al trabajar con distintas comunidades pero sobretudo con escuelas secundarias - por ejemplo en el Proyecto de Extensión *Proyecto de vida*⁷- nos hemos encontrado con los imaginarios que rodean el ingreso a las universidades y a los espacios artísticos (“solo entran los estudiantes”, “la universidad no es para mí”, “a que voy a entrar si no voy a estudiar eso”, “yo de arte no se nada” por mencionar algunas frases escuchadas). En ese sentido, el primer paso de este proyecto fue - y sigue siendo- invitar a las personas/ comunidades a ingresar y hacer del espacio un lugar propio.

Por la escasez de espacios para exhibiciones más la trayectoria recorrida como tal, el hall de nuestra institución es un espacio frecuentemente solicitado por trabajadores de las artes visuales de nuestra región. En este sentido, seguimos valorando positivamente las propuestas que incluyen instancias de mediación de públicos y abordan temáticas como identidad, derechos humanos, feminismos, artes, creación colectiva, trabajo, entre otras. Especialmente si esta producción está situada o en diálogo con nuestra historia local, generando un espacio donde nuestra identidad se pueda ver reflejada. Desde aquí también emprendemos el desafío

⁵ <https://www.comisionporlamemoria.org/museo/>

⁶ Aprobado por Resolución 133/25 del Consejo Académico de la Facultad de Arte.

⁷ Aprobado por convocatoria de Proyectos de Extensión del Rectorado de la UNICEN año 2022, 2023 y 2024.

de que este espacio sea accesible a otro tipo de proyectos comunitarios o educativos así como sus procesos creativos, que permitan no solo el acercamiento de estas comunidades como visitantes sino también como hacedoras y productoras de artes. Ampliando así la experiencia estética y el ejercicio de derechos culturales, haciendo uso pleno de los roles y las posibilidades que las experiencia estéticas permiten.

El trabajo de coordinación desde la Secretaría de Extensión para este proyecto implica diálogos múltiples: con la institución o artista que desea exponer, la invitación a proyectos de instituciones educativas o comunitarias para que lo consideren posible para sus proyectos, el vínculo con las instituciones educativas/ comunitarias para que asistan a las visitas, el acompañamiento y la asesoría para las visitas mediadas, la coordinación del equipo de trabajo y colaboradores para los montajes, etc.

Todo este proceso implica un intenso trabajo de articulación entre diversos actores institucionales, cada uno atravesado por sus propias inscripciones y tareas dentro de cada estructura institucional. Esta coordinación se materializa en la tarea de “armar la exposición”, entendida no solo como una instancia de presentación, sino como un dispositivo que habilita apropiaciones, resignificaciones y dinámicas grupales. En este sentido, el trabajo con las grupalidades requiere una constante adaptación y flexibilización del dispositivo, en función de las necesidades específicas del espacio y de quienes lo habitan, consolidando así una lógica de dispositivo⁸ dinámico.

En ese sentido es que al pensar la programación de las muestras nos interesa la convivencia de distintos proyectos y la modificación de los roles, trabajando especialmente para recuperar procesos o experiencias artísticas comunitarias porque consideramos que es en la conjunción de los distintos ejes políticos y territoriales de cada proyecto donde se interpela el canon estético, histórico y filosófico de los dispositivos “museo”, “universidad” e “instituciones artísticas”.

Un ejemplo de esta práctica fue la muestra *Carnavales y democracias* realizada en septiembre del año 2023. Allí, desde la Secretaría de Extensión trabajamos junto con las referentes de las murgas del *Carnaval de mi Tandil*⁹, para armar una exposición de los trajes, levitas y otros elementos propios de los grupos y la historia del carnaval local. Por la impronta autogestiva que tiene el carnaval en esta ciudad, estos trajes se realizan de manera comunitaria, se diseñan dentro de los grupos, quién sabe coser arma las bases, se bordan los parches progresivamente, se pintan y hasta se construyen algunos instrumentos como la corneta historia de Flor de Murga. Para el diseño espacial de esta muestra contamos con docentes especializadas en el diseño escénico que acompañaron la construcción del relato en diálogo con las referentes del carnaval y el montajista del espacio. De esta manera, colectiva, se armó esta exposición, proponiendo sobre el espacio de hall un verdadero diálogo de saberes y conocimientos, que hizo de esta experiencia artística también una experiencia de extensión crítica al promover la ecología de saberes y el acceso a una práctica artística y la educación superior. Las personas integrantes de cada grupo pudieron ver sus creaciones expuestas y admiradas por el público que circulo por la Facultad, resignificando también su

⁸ Dispositivo: Para Foucault, el concepto de dispositivo es un articulador entre el poder y el saber que focaliza su potencial en lo estratégico para manipular una situación o espacio determinado.

⁹ Para conocer más sobre el carnaval y sus grupos recomendamos el libro *Banderines de febrero: historias del “Carnaval de mi Tandil”* Canela Raigal, 2023, Independencia Editora - disponible en <https://www.arte.unicen.edu.ar/cdab/>

trabajo como artistas populares y reconociendo en el contexto académico este trabajo de cultura comunitaria.

Con este tipo de experiencias expositivas, es que nos adentramos en el concepto de *curaduría afectiva* que nos propone Kekená Corvalán, que según la autora, la curaduría está pensada como una disputa de territorios, como enunciaciones colectivas. La curaduría es entendida como

un modo particular de organizar los relatos sobre la voz colectiva, relatos que recuperan lo que se demora, lo que puede perderse amenazado por el relámpago de instante de peligro. La curaduría afectiva va por la potencia colectiva, que es la materia de nuestros sueños, a partir de enunciados singulares, claro, como la plaza que conformamos todos. Organizar maneras de que el flujo de imágenes y de palabras rompa el modo único de “bajar” estrellas del cielo de los museos. Organizarnos en la duda, en la incomodidad, en la construcción de vínculos. Y por supuesto, desde la contradicción. La curaduría afectiva es un dispositivo cultural para mostrarnos en todas nuestras contradicciones. (Corvalán, 2021, p. 19)

Siguiendo con esta perspectiva de trabajo, nos proponemos generar conjunciones, agenciamientos de las singularidades que devengan en otro, que se modifiquen. De esta manera el ejercicio de la exposición no es mostrar, sino una experiencia más significativa para quienes no suelen habitar el espacio universitario ni artístico, que es compartir lo propio, y reconocerlo como una pieza de valor. Valor que no está necesariamente relacionado con el valor de mercado, sino con la experiencia primera de creación y la experiencia de exposición en un ámbito público.

En el medio, entre la creación y la exposición, está el proceso de montaje, donde nos ocupa que los hacedores sean parte y entonces esta etapa también es un ejercicio colectivo, de escucha y territorialización guiado por las voces de quienes pensaron y ejecutaron las obras en diálogo con quienes tienen la experticia técnica de la colocación de obras como de distribución espacial y la circulación cotidiana de la institución.

4- Nuevos públicos: Articulaciones con el sistema educativo y mediación cultural

Uno de los pilares fundamentales del proyecto *Hall Abierto* es su intención de acercar el arte y la cultura a públicos que históricamente han estado alejados de los circuitos expositivos tradicionales. En este sentido, la articulación con el sistema educativo provincial ha sido clave para consolidar un espacio de encuentro, de formación, de circulación, de fomento y de promoción.

Desde la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte se impulsan visitas mediadas a todos los niveles educativos. Estas instancias permiten que estudiantes de secundaria se acerquen no solo a las muestras del Hall como espectadores sino como sujetos activos de la producción artística. A través de charlas, recorridos guiados e intercambio con los artistas, se habilita un espacio de diálogo que transforma la experiencia estética en una oportunidad de reflexión e intercambio cultural.

La mediación cultural, entendida como estrategia de vínculo entre las obras, los públicos y el contexto social, se vuelve aquí una herramienta fundamental. Tal como señalan François Mairesse y Bruno Nassim Abouddrar, el rol del mediador cultural consiste en «construir puentes entre las culturas y los públicos, facilitar los intercambios y, de manera más general,

atenuar las tensiones entre grupos sociales» (Mairesse y Aboudrar, 2016, p. 19). Esta perspectiva guía el trabajo del equipo de coordinación, que adapta cada dispositivo de exposición según las características de los grupos visitantes y las de cada muestra, promoviendo una experiencia situada, enmarcada y sensible según sus necesidades y posibilidades.

Un ejemplo significativo de esta línea de trabajo fue la muestra *Villa Aguirre en la memoria. Entre hilos y puntadas, bordamos nuestra historia* durante el mes de julio de 2025 desarrollada en articulación con una escuela de la zona. La misma constaba de una colección de fotobordados realizadas por un grupo de mujeres del barrio Villa Aguirre de la ciudad de Tandil en el marco de un taller de arte y expresión brindado en el Centro Comunitario Villa Aguirre a cargo del municipio de Tandil. Las obras, formaron parte de una experiencia de exposición en el hall donde las artistas creadoras atravesaron la experiencia de montaje en conjunto con un grupo de estudiantes de 4to año de la Secundaria N°4 Villa Alduncin con orientación en Artes Visuales., orientados en el proceso de montaje por el trabajador nodocente a cargo de las exposiciones.

Esta experiencia, que retrata en las fotos imágenes antiguas del barrio y su historia, con lugares y personajes conocidos y queridos por la comunidad barrial, fue significativa para resignificar la identidad barrial en quienes formaron parte de la misma. Además el hecho de emplazar en la universidad la muestra le brinda la oportunidad de acercamiento y apropiación del espacio a una comunidad históricamente alejada de ella.

Del mismo modo, se puede situar como ejemplo la experiencia de la muestra de la Comisión Provincial por la Memoria *Miseria planificada. Relieves de la desigualdad* expuesta durante el mes de junio de 2025, la misma se trataba de fotografías de diferentes obras sobre la última dictadura militar cursada en nuestro país realizadas por diferentes artistas y con diferentes técnicas. Estas reproducciones de obras, en diálogo con el contexto histórico mencionado, se transformaron en el material sensible de acercamiento a la historia y mantener viva la memoria. Es así que durante las visitas guiadas de esta muestra contamos con espacios de charlas conferencias y debates coordinados por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte, donde los estudiantes visitantes se acercaron acompañados en su mayoría por sus profesores de Historia y pudieron resignificar las obras visitadas. Dialogando con las fotografías y la historia, abriendo el debate, la participación y la reflexión colectiva, convirtiéndolo así el hall en un espacio educativo y pedagógico también.

Conclusiones

Por todo lo mencionado anteriormente, el proyecto *Hall Abierto* se consolida como un vehículo de acceso a las artes y las culturas gracias a su entramado de articulaciones institucionales, su trabajo colectivo y territorial, y la diversidad de propuestas que ha sabido alojar. Enmarcado en la amplia variedad de propuestas de extensión universitaria de la UNICEN, este espacio se sostiene desde una perspectiva de apertura, inclusión y democratización de las expresiones artísticas.

A lo largo de su trayectoria, el Hall Abierto ha logrado posicionarse como un dispositivo flexible y sensible, capaz de dialogar con las necesidades de artistas, instituciones educativas y comunidades locales. Su enfoque en la curaduría afectiva, la mediación cultural y la formación de nuevos públicos lo convierte en una experiencia que trasciende la exposición

tradicional, habilitando procesos de creación, reflexión y apropiación del espacio universitario y artístico como territorio común y *posible*.

En tiempos donde el acceso a los bienes culturales sigue siendo desigual, este proyecto reafirma el rol de la universidad pública y particularmente de la extensión crítica como garante de derechos culturales, promoviendo el encuentro entre saberes, memorias y sensibilidades diversas. *Hall Abierto* no solo exhibe obras: las pone en circulación, las contextualiza, las comparte, y sobre todo, las convierte en motivo para construir comunidad y reflexión colectiva.

Referencias:

Chauí, M. (2013) Ciudadanía cultural. El derecho a la cultura- RGC

Chauí, M. Cultura y Democracia.(2008) En publicación: Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano no. 8. Buenos Aires : CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Mayo

Corvalan, K. (2021) Curaduría afectiva- Cariño ediciones, 2021.

Durán A. (2016) Nuevos públicos artes, escénicas y escuela. Cuando los jóvenes devienen espectadores. Leviatán.

François Mairesse y Bruno Nassim Abouddar. (2018) La mediación Cultural. Libros UNA

Hellemeyer, A.(2012). Michel Foucault: episteme, dispositivo y prácticas. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Edwin Harvey. (1995) Derecho Culturales. UNESCO.

LUCY Y BRUNO ^{1 2}

Catalina Landívar

Proyecto Mondo

Clara Giorgetti

Proyecto Mondo

Gastón Dubini

Proyecto Mondo

Marianela Vallazza

Proyecto Mondo

proyectomondoteatro@gmail.com

Resumen:

Lucy, recién llegada al pueblo, recibe feliz las cartas que llegan desde lejos. Es Bruno el encargado de entregarlas. Ese es su trabajo: repartir sobres con mensajes. El día que Bruno le entrega un sobre negro, todo va a cambiar en el ánimo de Lucy. Tal vez solo quede viajar. *Lucy y Bruno* es la historia de dos personajes singulares, y a la vez, parecidos a cualquiera.

Palabras clave: dramaturgia grupal; infancia; creación colectiva.

LUCY AND BRUNO.

Abstract:

Lucy, newly arrived in town, happily receives the letters that arrive from afar. Bruno is in charge of delivering them. That's his job: distributing envelopes with messages. The day Bruno gives her a black envelope, everything will change for Lucy. Perhaps the only option left is to travel.

¹ Para citación de este artículo: Landívar, Catalina; et. al. (2026). Lucy y Bruno. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2025, n25, 56-76. <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1522/version/1381>
Sección: Dramaturgia. Recepción: 15/09/2025. Aceptación final: 2/11 /2025.

² Obra seleccionada por la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias, Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, UNICEN.

Sección: Dramaturgia. *Lucy y Bruno*. Proyecto Mondo / Catalina Landívar, Clara Giorgetti, Gastón Dubini y Marianela Vallazza.

Keywords: group dramaturgy; childhood; collective creation.

Lucy y Bruno

Obra para toda la familia- estrenada en Ecuador- en marzo de 2016.

Actúan: Gastón Dubini, Marianela Vallazza.

Dirigen: Catalina Landivar, Clara Giorgetti.



Dos casas, en un pueblo olvidado de montaña.

La de Lucy, en primer plano, es florida y bien prolija.

La de Bruno, arriba del cerro alto, está llena de sobres de colores.

Las dos delineadas por cercos bien pintados.

Ella es costurera. Él es cartero.

Las acciones se dan, la mayoría de las veces, en simultáneo.

Todo el tiempo hay música.

Todo el tiempo hay sol.

El primer día

Lucy y Bruno despiertan.

Ella abre las ventanas y saluda a los pájaros.

Él se levanta y organiza el correo.

Lucy se sienta en la máquina de coser.

Bruno sale en su bicicleta y hace el recorrido de siempre.

Bruno: 565, 566, 568. *Huele la carta.* ¡Un familiar de lejos! ¡Problemas de dinero!

Se detiene al frente de una puerta enorme.

Bruno: ¡Cosme! ¡Cosme! ¡Va por arriba!

Pasa por la casa de la vecina nueva.

Bruno: Casa 1, Casa 2, Casa 3

Bruno silva

Lucy: ¡Por adelante!

Lucy abre la puerta

Bruno: Hola...

Lucy: Hola...

Bruno: Bruno...

Lucy: Lucy...

Bruno: Ah, sí. Usted es Lucy... Lucy... por la carta.

Se la da

Lucy: Gracias

Bruno: ¿Es nueva en el barrio?

Lucy: Hace poquito, sí.

Bruno: Ya le va a gustar. Es un poco frío de noche, así que siempre salga abrigada y si se acuerda, también un paraguas o botas por el barro... y...

Silencio. Bruno mira la casa. Lucy se incomoda. Tiene la carta en la mano.

Lucy: ¡Ah!

Va hacia un frasquito y saca un botón.

Lucy: *(Se lo da)* Gracias y hasta mañana.

Cierra la puerta.

Bruno: ¿Un botón? ¿Y yo para qué quiero un botón?

Bruno se sube a la bici y sigue repartiendo cada vez más rápido.

Lucy lee la carta, le da un beso y la guarda.

Luego, vuelve a coser.

Los dos terminan agotados.

Vuelven a sus casas.

Se lavan los dientes y se van a dormir al mismo momento.

Aunque no se ven sus rutinas son cada vez más parecidas.

Chaparrón

Los despierta la lluvia.

En la casa de Bruno las cartas están desordenadas y mojadas.

En la casa de Lucy hay goteras.

Lucy ubica frascos debajo de cada una para evitar una inundación.

Mientras Bruno sale a repartir con un diario en la cabeza, Lucy cose al ritmo de la tormenta.

Lucy: ¡Por adelante!

Bruno: ¡Ay, Lucy, qué manera de llover! ¡Se viene el cielo abajo! Igual... Siempre que llovió paró.

Lucy: Así dicen...

Bruno: (*Canta*) Después de la tormenta siempre viene la calma, porque sé que después de ti, después de ti no hay nada.

Sacude el diario.

Lucy: ¡Me está mojando todo el piso!

Bruno: Perdón...

Se sienta en el banco. Aplasta pollera de colores.

Lucy: Cuidado, ¡mi trabajo!

Bruno: Uy, ¿usted cose?

Lucy: Si. Coso...

Bruno: Y dígame... Lucy... ¿responde?

Lucy: ¿Cómo?

Bruno: Si responde... las cartas.

Lucy: Si, por supuesto que respondo.

Bruno: Ah, muy bien.

Extiende su mano.

Lucy: ¡Ah!

Busca un botón y se lo entrega.

Bruno: ¿Otro botón? No, no. Deme su carta. Su respuesta.

Lucy: Es que aún no leí la carta. Cuando puedas ESTAR TRANQUILA, SOLA EN MI CASA, llamo paloma. *Paloooooma* y Paloma viene volando volando, se para en mi ventana, yo le pongo la carta en el piquito y ella la lleva directo. ¿Usted puede creer que una paloma

haga eso?

Bruno: ¿Una paloma? ¿Una paloma? ¿Una paloma! ¡Ah, pero mirá vos! Bueno... entonces...

Acomoda sus cosas y se le caen cartas al suelo.

Lucy: ¡Bruno... espere!

Lucy lo ayuda a levantar las cartas y ve el sobre rojo.

Lucy: ¡¿Hay un baile?!

Bruno: ¡No! ¡Ah sí! Hay un baile.

Lucy: Y... ¿hay invitación para mí?

Bruno: ¡No! ¡Que le traiga la tarjeta... PA-LO-MA! ¡Chau, Lucy!

Lucy: ¡Hasta mañana, Bruno!

Sigue la lluvia.

Bruno transforma su bicicleta en bote para llegar a su casa.

Lucy lee la carta y le da un beso.

Suspiran al mismo tiempo.

Se lavan los dientes y se van a dormir.

El perro que siempre muerde

A Bruno no le suena el despertador.

Se levanta como un rayo y sale a hacer su recorrido.

Bruno: ¡Carta para Lucy, carta para Lucy!

De repente aparece el perro que siempre muerde.

Bruno: Hola, Fito, perrito bonito. Fuera, Fito, perrito bonito.

El perro que siempre muerde, muerde a Bruno.

Bruno: ¡Ay, ay, ay, ay!

Lucy: ¡Fuera, Fito! ¡Fuera!

Bruno: ¡Ay, mamita querida! ¡Ay, mamita querida!

Lucy: Quédese quieto y no mire. Cuente hasta cinco ... 1... 1...2...3...

Lucy pone su pañuelo rosa como venda.

Bruno: ¡Ay, Lucy, gracias! Tome.

Le entrega un sobre negro.

Lucy: No... Esa carta no es para mí. Busque de nuevo.

Bruno: Sí, es suya.

Lucy: Mis cartas son de colores.

Bruno: Dice: Lucy, casa 3.

Lucy abre el sobre y empieza a leer

Bruno se marea, está pálido.

Lucy no despega la mirada de la carta.

Bruno intenta pararse, pero se desmaya.

Lucy termina de leer y comienza a llorar a los gritos.

Bruno se despierta y la ve.

Bruno: Uy, Lucy; ¿está llorando?

Lucy: ...

Bruno: ¡Ah! Claaaaro.

Hace la señal de la cruz. Mira al cielo.

Llore, llore. Acá tiene un hombro. ¿Quiere un té?

Lucy: ...

Bruno: ¿Quiere que le ordene algo?

Lucy: No...

Bruno: ¿Le hago una sopa?

Lucy:...

Bruno: ¿Un licuado?

Lucy: No...

Bruno: ¿Le acomodo las plantas?

Lucy: Vaya yendo...gracias

Bruno: ¿Quiere que...?

Lucy: ¡VA-YA.SE!

Bruno sale rengueando.

Bruno: *(A los vecinos)* ¡No, hoy no trabajo! Fito otra vez... ¡Mañana, mañana paso! ¿Cómo no me voy a dar cuenta? Una carta negra es una carta negra. Carta negra: carta de muerte.

En la noche Bruno da vueltas y vueltas pero no puede dormir:

Lucy está tan triste que llora y cambia sus muebles de lugar:

Ninguno duerme.

Abre la ventana. Grita.

Bruno: ¡Luuuucyyyyyy!

Lucy: ¿Queeeee?

Bruno: ¿Está mejor?

Lucy: ¡Nooo!

Bruno: ¡Luuuucyyyyyy!

Lucy: ¿Queeeee?

Bruno: Ay... no sé.

Al día siguiente

Bruno sale a repartir y se duerme en el camino.

Lucy intenta trabajar pero se enreda entre la ropa.

Está llorosa y despeinada.

Bruno: ¡Lucy!

Lucy: ... Por... adelante.

Bruno está excesivamente sonriente.

Se asusta con la cara de Lucy.

Bruno: ¿Durmió bien?

Lucy: ...

Bruno: Bueno... yo venía a devolverle (*le da el pañuelo*) y a darle esto. (*Le da un sobre verde*)

Lucy: ¿Qué es?

Bruno: ¡Una invitación AL BAILE!

Lucy: No voy a ir al baile.

Bruno: Pero es para usted.

Lucy: ¡¡Pero no quiero ir al baile!!

Bruno:... Bueno... entonces voy a hacer de cuenta que estoy repartiendo. Ay, ¡carta para Lucy! ¡Uy! ¡Casa de Lucy! Se la voy a dejar por debajo de la puerta.

Lucy: ...

Bruno: Usted sería la puerta.

Lucy: ...

Bruno: Bueno... (*Se sube a su bicicleta*) ¡Hasta luego!

Lucy: ¡No! ¡Espere, espere! ¿Cómo se llama?

Bruno: Bruno. Con B larga.

Lucy: Usted no. La bicicleta.

Bruno: Eh...no. No tiene nombre.

Lucy: ¿Va muy rápido?

Bruno: Depende. Si es subida más a menos, la llevo caminando. Si es bajada, ¡es como un rayo! ¡Un rayo! Eso. Rayo. Rayo se llama.

Lucy: ¿Puedo probarla?

Bruno: Si, claro.

Lucy se sube toda temblorosa.

Bruno: ¿Quiere que la empuje?

Lucy: Si...

Lucy vuela en la bicicleta.

Bruno revolea el pañuelo rosa como si fuera una carrera.

Lucy se baja y corre a buscar su caja de botones.

Lucy: Bueno... (*Saca dos botones*) Estos son de mis vestidos más bonitos. Este era de mi mamá cuando se casó.

Bruno: Elegante...

Lucy: Este botón es de cuando mi papá fue a la guerra.

Bruno: ¡Un botón guerrero!

Lucy: ¿Y este?... adivine...

Bruno: De su abuelo cuando... se fue a la guerra... pero de la parte de atrás.

Lucy: No...

Bruno: De su abuela cuando se casó por segunda vez...

Lucy: ¡No! este es mío... ¡de cuando era bebé!

Bruno: ¿Usted bebé?

Lucy: ¡Cúidelos mucho! (*Se queda a Rayo*) ¡Hasta mañana!

Lucy entra con la bici a su casa.

Todo es tan rápido que Bruno se desorienta.

Bruno: Lucy... ¿no vio a Rayo?

Lucy lustra la bici y le agrega detalles de colores.

Bruno: ¡Ay Lucy!... perdí a Rayo.

Lucy: ¿Cómo?

Bruno: ¡Soy el peor padre del mundo!

Lucy: No. Bruno, pero Rayo está acá conmigo.

Bruno: ¡Ah, entonces, ábrame la puerta, Lucy, por favor!

Lucy: Pero yo le di mis botones más preciosos, usted me da a Rayo. Eso es un intercambio de bienes materiales. ¡Rayo es mío ahora!

Bruno: Pero... ¿qué dice?... ¡EN NINGÚN MOMENTO RAYO ESTUVO A LA VENTA!

Lucy: ¡¿Quiere decir que mis botones no valen!?!

Bruno da la vuelta. Salta por la ventana.

Lucy: Ay, Bruno (*llorando*) ¡¿Qué hace acá?!

Bruno: Necesito mi bicicleta.

Lucy: ¡No!..... yo yonjdjsyasn un VIAJE.

Bruno: ¿Qué?

Lucy: ¡.....Ndjuubdjdid VIAJE!

Bruno: No entiendo.

Lucy: ¡QUE NECESITO LA BICICLETA PARA HACER UN VIAJE!

Bruno: Ah... pero ¿por qué no me dijo?

Lucy: Es un viaje urgente... no puedo hacerlo caminando. Es importante.

Bruno hace la señal de la cruz y mira el cielo.

Bruno: ¡Ay, claro! ¡El viaje urgente! ... Lucy... ¿Quiere que la lleve?

Lucy: ¿Haría eso por mí?

Bruno: ¡Pero, claro! Acomódese y enseguida salimos. ¿Cómo no la voy a llevar?

Vuelve a hacer la señal de la cruz.

Lucy empieza a juntar sus cosas apuradísima.

Bruno sale de la casa. Busca un papel en el maletín y le habla.

Bruno: Estimado Señor O. ¡No, no, no! Querido Señor O: Salgo de urgencia. Vuelvo urgente. Acompañó a Lucy a un funeral. Pobre Lucy.

Lucy sale con un peinado nuevo y una canasta.

Lucy: ¿¿! Vamos?!!

Bruno: Ay, Lucy... Vamos.

Lucy: ¡Es tarde, vamos!

Bruno: ¡Sí, sí! ¡VAMOS! ¡VAMOS! ¡VAMOS!

Lucy saca un mapa.

Lo pone en la espalda de Bruno.

Se suben a Rayo.

El viaje

Lucy y Bruno viajan en bicicleta.

Atraviesan montañas, cascadas y ríos.

Bruno: ¿Quiere manejar?

Lucy: No, no...

Bruno: Vamos, ¡anímesese!

Cambian de lugar. Lucy toma el manubrio.

Oscurece.

Lucy: Vamos bien. Pero... si... vamos a tener que pasar la noche acá.

Bruno: ¡¡¿Acá??!

Se escuchan grillos.

Las luciérnagas iluminan el lugar.

Lucy saca una linterna.

Lucy: No me diga que tiene miedo...

Bruno: ¿Yo? ¡Ps! ¡NO! ¿Miedo?

Lucy se aleja y ubica la linterna en su cara.

Lucy: ¡Bruuuunoooo!

Bruno: ¿Mamá?

Lucy: ¡Bruuuuuuuuuuuno!

Bruno: No. ¿Papá?

Lucy: ¡Brrrruuuuunnnoooo!

Bruno: ¡¡¡¡¡Ay, LUCY!!!!!!

Lucy acomoda un mantel. Se sientan uno al lado del otro.

Bruno: ¿Quiere que le lea antes de dormir?

Saca una carta del maletín.

Bruno: Querida abuela: Ayer llegamos a las montañas más altas del mundo...

Lucy comienza a llorar muy fuerte.

Bruno: Mejor carta no.

Lucy se acomoda en su hombro.

Bruno: Si... descanse, Lucy. Yo la protejo.

Un segundo después, Bruno ronca fuertísimo.

Sale el sol.

Lucy: Bruno... vamos... ¡Bruno!

Bruno: *(Usa el manubrio de su bicicleta como arma)* ¡En guardia! ¡Uy Lucy! ¿Ya se despertó?

Lucy: Es hora. Vamos. ¡Hay que seguir!

Bruno: En marcha, Lucy. ¡Vamos!

¡El mar!

Bruno: ¡Mire Lucy! ¡Qué lindo el mar!

Lucy: ¡Tenemos que seguir!

Bruno: ¡La playa, Lucy! ¡Vamos un ratito, por favor!

Bruno gira bruscamente.

Las gaviotas los despeinan.

Lucy: Vaya al agua y lo espero acá.

Bruno sale apurado.

Se saca la campera y se la deja a Lucy.

Lucy lo mira y se ríe desde la orilla.

Cuando Bruno no lo ve, huele su campera.

Lucy: ¡Cuidado con las olas!

¡Más acá, más acá, Bruno!

Bruno sale del agua lleno de algas.

Bruno: ¿Quién está seca? ¿Y quién está mojado? ¿Quién está seca y quién está mojado?

Lucy: ¡Ay, no!

Bruno la abraza y le da un beso en la mejilla.

Qué vergüenza.

Siguen viaje.

La ciudad

Lucy esquivo autos. Toca la bocina. Esquivo gente.

Lucy: Rojo. (*Se detiene*), amarillo, verde. ¡Seguimos!

Lucy: Rojo (*Se detiene bruscamente*)

Bruno: Ay, Lucy... me da miedo cuando hace así.

Lucy: Amarillo, verde. ¡Seguimos!

Lucy saca el mapa.

Lucy: Creo que llegamos. Mire acá y mire aquel edificio.

Bruno: Si...

Lucy: Fíjese, Bruno. ¡Son iguales!

Bruno: No, espere. Ese es más chiquito

Lucy: Porque es una foto.

Bruno: ¡Claro!

Lucy: ¡Llegamos!

Bruno se acomoda la ropa.

Lucy: Dígame una cosa... ¿Estoy bien?

Bruno: Está muy bien, Lucy, porque las flores de su camisa le combinan con sus ojos. No es que sus ojos tengan un color extraño, sino que siempre tiene esa capacidad de iluminar todo y su energía, tan divertida. Cada vez que la veo me quedo hipnotiza... *(Se frena)* está muy bien, Lucy.

Lucy: Gracias, Bruno.

Camina.

Bruno la sigue.

Lucy: ¿A dónde va? Necesito ir sola.

Bruno: Ay, disculpe, claro. En ese caso hágale llegar mi más sentido pésame a toda su familia. A todos los que me conocen- bueno no me conoce nadie- pero dígales que mi corazón siente un dolor profundo por la muerte de su abuelita.

Lucy: ¡¿Qué?!

Bruno: Que lamento que su abuela haya tenido que irse, pero ella siempre estará cerca...

Lucy: Pero Bruno... mi abuela... no se murió...

Bruno: ¿Ah, no?

Lucy: No...

Bruno: Entonces... ¿Quién se murió?

Lucy: Mi familia está bien. Ahí vive Miguel...mi enamorado... el de las cartas...Ya vuelvo.
¡Gracias, Bruno!

Le da un beso y sale corriendo.

Lucy: ¡Miiiiigueeeel!

Bruno queda inmóvil

No le salen las palabras

Bruno: (*A Rayo*) ¿Dijo Miguel? ¿Dijo Miguel?

¡¡¿Y YO POR QUÉ VINE HASTA ACÁ?!!

Contiene el llanto y saca otro sobre negro.

Bruno: Lucy...espero que Miguel tenga bicicleta. Porque yo me vuelvo. Bruno.

Deja el sobre en el piso con un botón encima.

¡Vamos, Rayo!

Se sube y va tan lento que oscurece.

Está distraído y no importan los semáforos.

Frena en un bar.

Bruno: ¡Cantintero, deme una!

Bruno: ¡Cantintero, otra!

Bruno: ¡Cantintero! ¡El último juguito y me voy a casa!

Sale mareado.

Llega a su casa

¿Bruno?

Lucy: ¿Sabes qué Miguel? ¡YO TAMPOCO TE AMO! Pero por lo menos vengo hasta acá y te lo digo de frente y no a través de una carta que no se entiende nada! ¡Vamos Bruno!

¡¿Bruno...?

¿¡Bruno...?

Ve una carta roja en el piso.

Lucy: ¡Ay, no! ¡Bruno...!

Camina sola

Hace dedo.

La levanta un auto.

Va triste en el camino, hasta que llega a su casa.

Abre la ventana y comienza a llamarlo.

Lucy: ¡Bruuuuuuno!

Lucy: ¡Bruuuuuuuuno!

Lucy ve la invitación del baile y se le ocurre.

Sale de su casa y llega a la casa de Bruno.

Golpea.

Bruno: ¡Por adelante!

Bruno: ¡Lucy! ¿Qué hace acá?

Lucy: Volví

Bruno: ...

Lucy: Quería preguntarle... si quiere... ir al baile conmigo...

Bruno: ¡NO!

Lucy: Ah...

Bruno: ¿Al baile... hoy?

Lucy: ¡Sí!

Bruno: ¡NO! De ninguna manera... ¿Solos? ¿Los dos?

Lucy: Si quiere...

Bruno: ¡NO!... ... ¡Cuando digo que no, es no! ¡Vaya con Miguel!

Lucy: Es que...

Bruno: ¡Vaya con Miguel!

Lucy: Pero Miguel y yo... ya no.

Bruno: ¿Ah no?

Lucy: No... pero si usted no quiere, jamás me quedo en donde no me invitan.

Bruno: Lucy... ¡espere!...yo...tengo un ratito... ehm... a las siete. ¿Le parece?

Lucy: ¡A las siete está bien!

Bruno festeja y festeja.

Lucy lo ve y se ríe.

El baile

Se preparan a la vez

Lucy se peina con el pañuelo.

Bruno se cambia de camisa.

Se encuentran.

Sección: Dramaturgia. *Lucy y Bruno*. Proyecto Mondo / Catalina Landívar, Clara Giorgetti, Gastón Dubini y Marianela Vallazza.

Toman helado de colores.

Bailan una canción.

Lucy: Ay... Bruno.

Bruno: Ay... Lucy.

Se miran.

Se sonríen.

Se besan.

Fin



Proyecto MONDO es un grupo de teatro independiente que nació en Tandil, en 2012. Entre sus trabajos destacados se encuentran *Malas Palabras* (2016) de Perla Szuchmacher *Lucy y Bruno* (2016), *Un plan lunático* (2016), *Impredecible, pura impro* (2022), *Las cosas* (2024). Está integrado por Marianela Vallazza,

Gastón Dubini, Clara Giorgetti, Catalina Landívar y Winny Ferraro, formados en la Facultad de Arte (UNICEN).

Además de investigar la improvisación y la dirección colaborativa, Proyecto MONDO ha formado parte de la organización del Festival de Teatro La Bufanda y ha participado de Festivales de Teatro en Argentina, Ecuador, Colombia, Guatemala, El Salvador y México.

GRACIAS POR ACOMPAÑAR ESTA EDICIÓN



peldanio_teatroweb



elpeldaniorevista@gmail.com

Acceso web revista

