



EL PELDAÑO

NÚMERO 26

JULIO-DICIEMBRE 2026

PH SIXTO RENÉ

TOSSI
FERNÁNDEZ/RUIZ
DIPAOLA, F.
BRUNI CAVASÍN
LEVANTESI
ARANDA
GIRALDO
CÁCERES SÁEZ
BIEDMA PEREYRA
EQUIZA
HERRERA/ CALDERÓN LASTRA
DIPAOLA, N.
ZOUZA
MARINO

COORDINACIÓN EDITORIAL
DEPARTAMENTO DE
TEATRO



UNICEN
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

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 Albanese. 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



EDITORIAL

Errendasoro Belén, García Luz, Hojsgaard Luz.....pp.5-6

ARTÍCULOS

Mauricio Tossi

Lectura umbral, dramaturgia argentina y discursos de otredad: ensambles teórico-pedagógicos.....pp.7-21

Paula Fernández y Jerónimo Ruiz

Prestar oídos a lo que no se entiende. La dramaturgia escénica de Animales en el techo.....pp 22-30

Facundo Nicolás Dipaola

Procedimientos del objeto documental y del biodrama en la práctica artística *Odio ser una persona*.....pp.31-40

Regina Bruni Cavasín

Un personaje feminista. La creación de un personaje de 1950, encarnado por una actriz del siglo XXI.....pp.41-52

Cecilia Elia Levantesi

Poéticas del objeto en la danza en la Posmodernidad: el gusto neobarroco y nuevas producciones de sentido.....pp. 53-65

Gonzalo Germán Aranda

Cuerpo, memoria y creación colectiva: experiencia de teatro comunitario en Báguanos, Cuba.....pp.66-78

Martín Eugenio Giraldo

Teatro gay en Cali, Colombia, entre los años 2008 y 2022. El aporte del grupo de teatro Satiricón.....pp. 79-91

Isadora Cáceres Sáez

Relatos de experiencias y construcciones de lo producido en la praxis.....pp.92-98

Gabriela Biedma Pereyra

La incertidumbre habitada: aprendizaje y construcción de identidad en la dirección teatral del Ciclo Carne Fresca 2025.....pp. 99-118

CRÍTICA

Josefina Equiza

Soñar despierto es la realidad: una lectura semiótica y posdramática.....pp.119-123

CONTRAHUELLAS

ENTREVISTA

Ricardo Herrera y Abigail Calderón Lastra

Prácticas escénicas mapuche contemporáneas: la voz de Miriam Álvarez. Del relato familiar al escenario: fragmentaciones, sueños y resistencia.....pp.124-133

HISTORIA

Néstor Dipaola

Luis Cicopiedi (1925-2000). Pionero del teatro vocacional tandilense.....pp.134-144

POESÍA

Edgardo Zouza

Danza

en diálogo con Fotografía de Sixto René.....pp.142-143

DRAMATURGIA

Fernanda Marino

El Catalejo.....pp.145-191

Llegamos a un nuevo número de El Peldaño en un año especialmente complejo para las universidades públicas argentinas, para el sistema científico y para la producción cultural de nuestro país. Mientras continúan los debates en torno al financiamiento universitario, los presupuestos destinados a investigación, extensión y desarrollo artístico, quienes habitamos estos espacios seguimos apostando al conocimiento, la creación y el pensamiento crítico como herramientas indispensables para construir una sociedad más justa, democrática y plural.

La discusión en torno a la Ley de Financiamiento Universitario volvió a poner en el centro una pregunta fundamental: ¿qué universidad queremos como sociedad? Las multitudinarias movilizaciones de estudiantes, docentes, nodocentes, graduadxs y de amplios sectores de la comunidad evidenciaron que la universidad pública continúa siendo una de las instituciones más valoradas por nuestro pueblo. En un contexto de incertidumbre económica y de fuertes restricciones presupuestarias, defender la educación pública implica también defender la producción de conocimiento, las artes, la investigación, la extensión universitaria y el derecho de las futuras generaciones a formarse en espacios abiertos, inclusivos y de calidad.

Desde ese horizonte, El Peldaño reafirma su compromiso con la circulación de saberes, el intercambio de experiencias y la construcción colectiva del pensamiento, y el posicionamiento de la revista en directorios y evaluaciones de calidad a nivel nacional e internacional; tal es así que este año compartimos la satisfacción de haber sido incorporados al **Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas** correspondiente al Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (**CAICYT-CONICET**). Núcleo que evalúa exhaustivamente teniendo en cuenta determinados criterios de calidad. Agrupa de esta manera al conjunto de publicaciones científicas y tecnológicas argentinas de excelencia, en los distintos campos del conocimiento.

Este número 26 reúne trabajos provenientes de distintos territorios, disciplinas y perspectivas que enriquecen el campo de las artes escénicas latinoamericanas y sus múltiples modos de producción, reflexión e intervención.

Las páginas que siguen nos acercan a investigaciones sobre el teatro gay en Cali y el aporte histórico del grupo Satiricón; a estudios sobre las poéticas del objeto en la danza contemporánea; a reflexiones en torno a la dramaturgia argentina y los discursos de otredad; a experiencias de creación de personajes, biodrama y teatro documental; a la recuperación de figuras fundamentales para la historia del teatro tandilense; a prácticas de teatro comunitario desarrolladas en Cuba; a procesos de formación y dirección teatral; a lecturas de dramaturgias contemporáneas; a relatos de praxis artística; a estudios semióticos y posdramáticos; y a investigaciones sobre prácticas escénicas mapuche contemporáneas. El número se completa con una nueva sección que se estrena en esta ocasión titulada Contrahuellas una sección que acompaña a Entrevistas y a Dramaturgia continuando con un formato editorial que propone convocar y compartir una alternativa que complementa a la escritura académica científica integrando otras formas de lectura sensibles, periodística, poética, narrativa, entre otros; ampliando y fortaleciendo el diálogo entre investigación y creación.

Agradecemos especialmente a quienes escriben, leen, investigan, crean y acompañan este espacio, así como a lxs evaluadorxs externxs, y equipo editorial que hacen posible todo este proceso de edición en cada oportunidad. Gracias por seguir construyendo, junto a nosotrxs.

Lectura umbral, dramaturgia argentina y discursos de otredad: ensambles teórico-pedagógicos: ensambles teórico-pedagógicos¹

Mauricio Tossi²

CONICET, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires;
Universidad Nacional de las Artes.

mauriciotossi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5144-2544>

Resumen:

El presente artículo propone una articulación teórico-pedagógica entre las dramaturgias argentinas regionales con “voluntad de otredad” y las pedagogías críticas latinoamericanas de la alteridad. El estudio desarrolla la noción de “lectura umbral” como una experiencia poético-estética y crítico-reflexiva fundada en los principios de dialogicidad, concienciación y utopía. En este marco, y siguiendo los aportes de la “ronda” como estrategia didáctica, la lectura de textos dramáticos de la Patagonia y el noroeste argentino se concibe como un acontecimiento performativo y liminal que favorece formas cognoscentes de estar-siendo-con otros.

Palabras clave: dramaturgia argentina; experiencia lectora; discursos de otredad; fundamentos pedagógicos.

Threshold reading, Argentine dramaturgy and discourses of otherness: theoretical-pedagogical articulations

Abstract:

This article proposes a theoretical-pedagogical articulation between Argentine regional dramaturgies characterized by a “will toward otherness” and Latin American critical pedagogies of alterity. The study develops the notion of “threshold reading” as a poetic-aesthetic and critical-reflective experience grounded in the principles of dialogicity, conscientization, and utopia. Within this framework, and drawing on the contributions of the “round” as a didactic strategy, the reading of dramaturgical texts from Patagonia and Northwestern Argentina is conceived as a performative and liminal event that fosters cognitive ways of being-with others.

Keywords: Argentine dramaturgy; reading experience; discourses of otherness; pedagogical foundations.

¹ Para citar este artículo: Tossi, Mauricio. (2026). Lectura umbral, dramaturgia argentina y discurso de otredad. Aportes crítico-pedagógicos. *El Peldaño—Cuaderno de Teatología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 7-21.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1585/version/1447>

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

² Tossi, Mauricio. Prof. Titular Universidad Nacional de las Artes. CONICET, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Argentina.

Introducción:

La crítica y la historiografía de la dramaturgia argentina en perspectiva regional ha obtenido en los últimos años un evidente progreso disciplinar, principalmente fundado en la reconfiguración de poéticas territoriales, el diseño de periodizaciones situadas, el estudio hermenéutico de casos (obras, autoras/es, grupos) silenciados o marginados por los discursos teóricos centralizadores, u otras cualidades que han aportado a este avance gnoseológico.

Desde este enfoque, el presente artículo se propone dar los primeros pasos hacia una intersección teórica entre dos campos de estudio que, si bien poseen correlaciones o puentes conceptuales altamente productivos, aún no han sido puestos en diálogo de forma sistemática. De manera puntual, nos referimos a la posible articulación entre, por un lado, los resultados histórico-críticos alcanzados en las investigaciones dramáticas comparadas e interregionales (Tossi, 2022; Tossi y Paoletta, 2024), en especial, las denominadas “macropoéticas con voluntad de otredad” (Tossi, 2019; 2023; 2025), por otro lado, las contribuciones de las pedagogías críticas de la alteridad (Freire, 2016; Larrosa y Skliar, 2009; Skliar, 2011; Walsh, 2013; Palermo, 2014; Cabaluz Ducasse, 2015; Segato, 2021).

El continente de estas intersecciones teóricas entre lo dramático argentino interregional, los discursos de otredad y las bases crítico-pedagógicas se sostiene y circunscribe, además, en el *Programa de investigación pedagógica sobre las alteridades en la literatura dramática argentina*³ (PALIDRA), esto es, un encuadre investigativo general, formado por investigadoras/es de distintas zonas del país y orientado hacia múltiples líneas de exploración o áreas temáticas de desarrollo progresivo.

El PALIDRA asume como hipótesis de trabajo y contrastación los siguientes lineamientos, a saber: los textos dramáticos y los discursos metapoéticos⁴ argentinos delimitados como *macropoética con voluntad de otredad* (Tossi, 2023) diseñan un *locus* de enunciación regional, decolonial y descentralizador que potencia el desarrollo teórico y metodológico de las pedagogías críticas de la alteridad, mediante la refutación de las homogeneizaciones culturales históricamente atribuidas a los “otros” de la nación-interior, así como por la erosión de las subalterizaciones generadas por diferenciaciones de clase, raza o género. Por ende, la intersección de los campos poéticos, gnoseológicos y pedagógicos que proponemos permite una articulación interdisciplinar sin antecedentes locales previos, sustentada en la consolidación de reflexiones teóricas divergentes y en la elaboración de transposiciones didácticas específicas forjadas en la geopolítica de un conocimiento artístico-literario situado, comparado e interregional. Este supuesto permite trazar determinadas “áreas temáticas

³ El PALIDRA es, a la fecha, una de las áreas de trabajo que ha iniciado el “Grupo de investigación interregional sobre dramaturgias argentinas” (GIIDA), radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

⁴ En el marco del mencionado programa de investigación entendemos por la “literatura dramática” a un conjunto heterogéneo de prácticas escriturales fundadas en, para o sobre la escena, es decir, prácticas escriturales ficcionales (obras dramáticas con notaciones diversas) o prácticas escriturales teorizantes (ensayos conceptuales, manifiestos, manuales, diarios de trabajo, u otras). En de este artículo nos ocuparemos de las prácticas escriturales escénicas con base ficcional.

de desarrollo” (ATD) en el marco del PALIDRA, las cuales se elaboran, por ejemplo, siguiendo los procesos de “dialogicidad”⁵ y “concienciación”⁶ relacionados con las pedagogías críticas latinoamericanas (PCL) y los anclajes utópicos o “principios de esperanza”⁷ promovidos como fundamentos de valor en las dramaturgias argentinas interregionales con voluntad de otredad.

Puntualmente, en este ensayo de aproximación a las intersecciones entre las dos áreas de conocimiento precitadas, nos focalizaremos en las siguientes interrogaciones: ¿Cómo se interrelacionan los fundamentos poéticos de las dramaturgias argentinas con “voluntad de otredad” y los fundamentos pedagógico-críticos sobre las alteridades latinoamericanas? ¿Qué experiencias poéticas y estético-educativas propician las articulaciones entre lo dramático, los discursos de otredad y los principios de dialogicidad, utopía o concienciación planteados por las pedagogías críticas? ¿Mediante qué *corpus* dramático argentino-regional se pueden diseñar estrategias pedagógicas específicas que contribuyan al desarrollo crítico de estos lineamientos?

Para abordar estas preguntas-motor realizaremos el siguiente recorrido: primero, estableceremos correlaciones teóricas entre la noción de “praxis” planteada por los estudios sobre las alteridades en la educación y la “experiencia lectora” en la dramaturgia, puntualmente, sobre las posiciones de lo que denominaremos “lectura umbral”. Segundo, indagaremos en un “nodo poético-regional” (Tossi, 2023) funcional a estos objetivos, con el fin de proponer un *corpus* dramático operativo y un análisis crítico-textual que contribuya a sus fundamentos pedagógicos. Además, para esta sección, nos focalizaremos en la estrategia didáctica de la “ronda” como modo de lectura (García, 2024). En tercer término, y a modo de conclusión provisoria, resumiremos los enlaces o entrecruzamientos teóricos entre los dos campos de conocimiento delimitados para este ensayo.

Experiencia y educación (o las formas cognoscentes de estar-siendo-con “otro”)

[...] la educación se rehace constantemente en la praxis. Para *ser*, tiene que *estar siendo*.

Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*

⁵ Para los referentes de las PCL, la praxis dialógica es el motor de los ensambles éticos, políticos y crítico-transformadores de la experiencia educativa. En este sentido, Cabaluz Ducasse afirma: “[...] la praxis dialógica emerge del supuesto de la inexistencia de la ignorancia y el conocimiento como absolutos, y de la necesaria apertura al otro/a para configurar saberes y conocimientos transformadores. La dialogicidad nos permite aproximarnos a experiencias y conocimientos distintos, a saberes-otros, los cuales pueden ser simétricos, asimétricos y/o disimétricos.” (2015, p. 60).

⁶ Siguiendo los aportes de Paulo Freire y Enrique Dussel, en la PCL se define esta noción como “[...] superar la comprensión del mundo espontánea, mistificada e ingenua, para llegar a una conciencia ético-crítica capaz de analizar, comprender y transformar las estructuras en que se sustentan las relaciones de dominación” (Cabaluz Ducasse, 2015, p. 55).

⁷ En este caso, las bases teóricas de las PCL consideran –además de la filosofía y la pedagogía de la liberación– los aportes de Ernst Bloch, al articular la condición de ser como “poder-ser” con lo utópico o el “principio-esperanza” frankfurtiano. Así, “[...] el horizonte de posibilidades asociados al *poder-ser ad-viniente* o al futuro-otro, no se encuentra dado, sino que se va construyendo en el dinámico proceso de la praxis, la que se va configurando en contextos socio-históricos diversos” (Cabaluz Ducasse, 2015, p. 64).

El dinámico y permeable legado del pensamiento freiriano ha consolidado diferentes enfoques en las llamadas pedagogías críticas (PC), tanto en las revisitas y actualizaciones que se hicieron en las escuelas norteamericanas como en los desarrollos teóricos latinoamericanos. De este modo, y siguiendo los aportes de Cabaluz Ducasse (2015), las PC no constituyen un “patrimonio exclusivo” de las contribuciones de Michael Apple, Henry Giroux o Peter MacLaren, pues los progresos disciplinares realizados en diversos centros pedagógicos de Chile, Colombia, Argentina, Brasil y México –entre otros países de la región– han descentralizado, ampliado y potenciado los encuadres de Freire y de otras/os referentes, esto último mediante “[...] el fortalecimiento de pedagogías-otras, es decir de cuerpos teóricos y prácticos que emergen a partir de las necesidades y problemáticas que atraviesan las subjetividades, comunidades y pueblos dominados/as, excluidos/as, subalternizados/as” (p. 17).

Por consiguiente, las bases epistemológicas de esta corriente se fundan en la ineludible condición situada de la praxis que motoriza su problematización. En este marco, recordemos que ha sido Freire quien –para deconstruir los mecanismos reproductivos de la educación “bancaria”– inscribe a su concepción de la educación liberadora en un acto cognoscente forjado por la “intencionalidad” y la “conciencia de” o, también, conciencia de la conciencia. Al respecto, Freire asevera:

Una vez más antagonizan las dos concepciones y las dos prácticas que estamos analizando. La “bancaria”, por razones obvias, insiste en mantener ocultas ciertas razones que explican la manera de cómo *están siendo* los hombres en el mundo y, para esto, mitifica la realidad. La problematizadora, comprometida con la liberación, se empeña en la desmitificación. Por ello, la primera niega el diálogo en tanto la segunda tiene en él la relación indispensable con el acto cognoscente, desvelador de la realidad. (2016, p. 76)

De este modo, el *ser* de la praxis –tal como se señala en el epígrafe de esta sección– opera por su *estar-siendo-con*, una experiencia que se abre ineluctablemente al mundo de las alteridades y subalteridades. En efecto, un ejemplo de las ampliaciones y articulaciones teórico-latinoamericanas planteadas por Cabaluz Ducasse se materializa en los ensayos del investigador argentino Daniel Suárez (2016), quien, siguiendo las coordenadas del pensamiento gramsciano, define las orientaciones teóricas de la PC como una *filosofía de la praxis*, en tanto actúan como “pedagogías no contemplativas” estructuradas por: a) la concientización sobre los agentes sociales subalternos, empoderados en su complejidad, distinción y autonomía como fuerzas contrahegemónicas; b) la “construcción de subjetividades políticas rebeldes” (p. 10) y de conocimientos de emancipación; c) la resistencia a la subalterización de saberes populares, con base en prácticas democráticas que descolonicen memorias, historias, prácticas y discursos (p. 11).

En consecuencia, por las fuentes gramscianas y freirianas de estas proposiciones, la praxis se define como la indisoluble experiencia dialéctica entre pensamiento y acción o teoría y práctica. Este ideario de la praxis funciona como matriz de múltiples problematizaciones sobre la experiencia educativa, las que –a su vez– pueden

observarse en las concepciones de las praxis artístico-educativas en general y de las artes escénicas en particular, dado que nos confronta ante determinadas “encrucijadas” poéticas y estético-decoloniales, objetivadas en las heridas patriarcales y racistas que la modernidad ha promovido (Palermo, 2014).

Por efecto de estas encrucijadas se torna oportuno visitar las correlaciones entre experiencia educativa y otredad, puntualmente, en el campo estético-poético de las dramaturgias argentinas que, por su territorialidad y tipos de agenciamiento, han sido “periferizadas” de las historiografías artísticas centralizadoras.

Para avanzar en este sentido, recuperamos las contribuciones de Jorge Larrosa (2009), quien plantea la necesidad de revisar la noción de “experiencia educativa” frente a distintos usos generalistas o banales del término. Así, el citado autor busca ofrecer densidad teórica, crítica y empírica a esta herramienta fundamental de las PC. Desde este enfoque, propone entender a la experiencia como “eso que me pasa” y no aquello “que pasa” (p. 14). A partir de esta reformulación, Larrosa traza un eficaz itinerario teórico que, entre otras cualidades, nos ayuda a fundamentar los procesos de concienciación, utopía y dialogicidad que hemos diagramado en este estudio como nexos interdisciplinarios. Este trazado analiza a la experiencia en relación con tres principios, a saber:

- a) Principio de alteridad: la premisa de la experiencia como “eso que me pasa” remite, en primer lugar, a la conciencia de un acontecer externo o sin dependencia de mí, o sea, apunta a aquello definido como *eso* que no soy yo. Por ende, esta exterioridad insta un principio de alteridad, en tanto, “[...] *eso* que me pasa tiene que ser *otra cosa* que yo. No otro yo, u otro como yo, sino otra cosa que yo. Es decir, algo otro, algo completamente otro, radicalmente otro” (Larrosa, 2009, p. 15).
- b) Principio de reflexividad: la proposición que define a la experiencia como “eso que me pasa” conlleva, en segundo lugar, a una conciencia del acontecer externo precitado, puesto que la otredad del *eso* ya descrita se despliega en *mí*. Entonces, se evidencia una retroalimentación entre un movimiento experiencial externo (alteridad) y un movimiento experiencial interno (mismidad), con apertura a nuevas condiciones transformadoras por parte de un sujeto sensible, poroso y, además, crítico-reflexivo de sí mismo frente a la alteridad de lo vivido.
- c) Principio de pasaje: en tercer término, “eso que me pasa” está atravesado por un devenir, un estado de tránsito o pasaje. Larrosa plantea que la “[...] experiencia supone por tanto una salida de sí hacia otra cosa, un paso hacia otra cosa, hacia ese *ex* del que hablábamos antes, hacia ese *eso*...” (2009, p. 17). Este pasaje ofrece al sujeto marcas, indicios o, incluso, heridas sensibles y cognoscitivas surgidas de la experiencia.

Con una clara y sugerente distancia de las apelaciones y los usos generalistas, mecanicistas o “bancarios” (Freire, 2016) de la noción de experiencia en el campo pedagógico, la formulación teórica de Larrosa permite complejizar distintos grados de experiencia poético-estética⁸ en la educación artística, por ejemplo, la praxis que hemos

⁸ Para contrarrestar las utilidades reduccionistas o banales de la noción experiencia en la educación artística resulta imperioso insistir en la diferenciación de lo experiencial en los planos poético y estético. Entonces, para una aproximación conceptual de estas distinciones, las que por razones de economía

delimitado como objeto-problema en este artículo: la experiencia lectora de textos dramáticos.

Desde los enfoques sobre la experiencia descritos por las pedagogías críticas, reactualizamos las preguntas-motor enunciadas en la introducción mediante los siguientes términos: ¿qué condiciones de posibilidad y mediaciones contribuirían a transformar a la lectura de textos literario-dramáticos en una “experiencia” con voluntad de alteridad, reflexividad y transividad?

Hacia una lectura umbral de los textos dramáticos

Un lugar y un tiempo que se abren como hueco para dar ocasión al juego, y cierta extrañeza, cierta inquietud, como de quien va a entrar en territorios desconocidos.

Graciela Montes, “Juegos para la lectura”, *La frontera indómita*

La experiencia de la lectura ha sido objeto de numerosas y heterogéneas investigaciones literarias, sociolingüísticas y pedagógicas. No obstante, en la mayoría de los casos, la experiencia lectora que se analiza remite a los géneros narrativos o ensayísticos, sin problematizar de manera exhaustiva la singular experiencia de alteridad, reflexividad y transividad que promueve la lectura de los textos dramáticos (sean clásicos, moderno-europeos o, particularmente, las nuevas textualidades poético-regionales contemporáneas). Por consiguiente, en este ensayo, abordaremos algunos aspectos de esta singularidad, con el fin de fundamentar en términos pedagógico-críticos posibles estrategias de lecturas literario-dramáticas en la formación de formadores en artes y literatura en el nivel superior y universitario.

Para ahondar en este objetivo, debemos reconocer –por lo menos– dos coordenadas de análisis, o siguiendo las indagaciones de Gustavo Bombini (2009) sobre la noción de “modos de leer” planteada por Josefina Ludmer, es necesario delimitar, por un lado, qué se lee, es decir, una determinada acepción del texto dramático y de su configuración didáctica en un *corpus* de textos específicos; por otro, desde qué perspectiva se lee, o sea, los basamentos epistémicos y poético-estéticos de la praxis-lectora que intentamos comprender.

En relación con el primer eje o coordenada planteada, el teórico francés Joseph Danan (2012) piensa a la dramaturgia como una “función”, es decir, más allá de la consabida atomización o diáspora conceptual que este término ha vivido en las últimas décadas, propone indagar en la histórica polaridad que confiere a la dramaturgia determinadas capacidades y competencias. Al respecto, el citado autor señala:

argumentativa no podemos desarrollar en este estudio, sugerimos los aportes de Boris Groys (2021, pp. 9-19).

En su primer sentido, la dramaturgia sería entonces el “arte de la composición de las obras de teatro”, definición que es aceptada por consenso desde Littré hasta Pavis, lo que no excluye que hoy en día nos sintamos algo estrechos en ella, incluso si nos quedáramos únicamente en el ámbito de este primer sentido. Tomemos esta definición como una simple referencia inicial, un punto de partida. En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena”. Debemos preguntarnos si estas dos definiciones consiguen abarcar el vasto campo de la dramaturgia. Podemos de antemano suponer que no. (Danan, 2012, p. 13)

Esta histórica dualidad remite a los debates textocentristas y escenocentristas que nutrieron a los estudios teatrales durante el siglo XX, así como a la complejidad de la praxis dramática, en la que las vertientes indicadas no pueden escindirse, por el contrario, deben leerse como recíprocas y operacionales. De este modo, Danan plantea que el sentido 1 no anula al sentido 2 (pp. 25-28), pues ambas acepciones formulan una exquisita y productiva tensión entre “invariantes” que develan las estructuras y formas históricas de “organización de la acción” (p. 14), independientemente de la direccionalidad optada por el “movimiento de tránsito”, ya sea desde el texto hacia la escena o desde el montaje hacia la escritura.

En diálogo directo con esta perspectiva de la dramaturgia y de su condición experiencial emerge la segunda coordenada o vector a considerar: los fundamentos epistémicos y poético-estéticos desde los cuales leemos, los que en esta casuística interactúan con los marcos teóricos de las pedagogías críticas.

En este sentido, y con mayor precisión conceptual, inscribimos y extendemos los principios de dialogicidad, concienciación y utopía sobre las figuraciones de otredad representadas en la dramaturgia argentino-regional desde un enfoque puntual: la “frontera indómita”. Esta dúctil noción sobre la construcción de espacios poéticos enunciada por la reconocida escritora, ensayista y docente Graciela Montes (2025) nos permite recuperar un *locus* de enunciación estratégico y dinámico en las experiencias lectoras. Montes retoma determinados postulados psicológicos de Winnicott para pensar los lugares de potencialidad de diferentes experiencias culturales “transitivas”, entre otras, el juego, los rituales, las prácticas artísticas o literarias en general. Lógicamente, en esta “tercera zona”, la autora territorializa a las experiencias lúdico-lectoras sobre los textos ficcionales. Para definir a la “frontera indómita” como un *locus* alternativo o espacio-otro, Montes afirma:

Esta tercera zona no se hace de una vez y para siempre. Se trata de un territorio en constante conquista, nunca conquistado del todo, siempre en elaboración, en permanente hacerse; por una parte, zona de intercambio entre el adentro y el afuera, entre el individuo y el mundo, pero también algo más: única zona liberada. El lugar del hacer personal. [...] La condición para que esta frontera siga siendo lo que debe ser es, precisamente, que se mantenga indómita, es decir, que no caiga bajo el dominio de la pura subjetividad ni de lo absolutamente exterior, que no esté al servicio del puro yo ni del puro no-yo. La educación, en un sentido más generoso que la mera enseñanza, puede contribuir considerablemente al angostamiento o ensanchamiento de este territorio necesario. (2025, p. 52)

Siguiendo el eco de la propuesta de Montes, comprendemos a la lectura de los textos literario-dramáticos como uno de los bordes o “umbrales” de la frontera indómita. Abogamos por una *lectura umbral* pensada como un ejercicio de “conquista”, configuración y reelaboración de los “movimientos de tránsito” (Danan, 2012, p. 13) hacia la escena, con apoyo en una experiencia poética y estética liminal respecto de la “realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011).

Con base en estas orientaciones sobre la praxis dramática y las cualidades de la experiencia precitadas, entendemos a la lectura umbral como un acontecimiento poético en sí mismo, esto es, un eslabón o grillete implícito en los procesos socioimaginarios y poéticos que componen los “movimientos de tránsito” hacia la escena. Desde este enfoque, proponemos que la lectura umbral de dramaturgias supere los prejuicios cognitivos de pasividad, reduccionismo o reproductividad en el devenir de la realización escénica, incluso, desandar los preconceptos de “descorporalidad”, “pura literalización” o “antesala de la acción artística” que determinadas prácticas o concepciones de la enseñanza del teatro le han conferido al acontecer de la lectura dramática. Por el contrario, la lectura umbral de textos dramáticos asume la “complejidad” (Morin, 1994) y liminalidad de su acontecer estético y poético-performativo y, por efecto de esta postura, reconoce los atravesamientos de alteridad, reflexividad y transitividad descritos por Larrosa (2009) respecto de la experiencia en general y educativa en particular, para llegar a ser una forma cognoscente de estar-siendo-con otros/as.

En consecuencia, asumimos el siguiente supuesto heurístico: la lectura umbral, vivenciada como “zona de intercambio” o “frontera indómita”, se distancia de la reincidencia de posiciones pedagógicas “bancarias” (Freire, 2016) y aporta a los principios pedagógico-críticos de dialogicidad, concienciación y utopía.

Rondas para una lectura umbral: nodos poético-regionales sobre la dramaturgia argentina con “voluntad de otredad”

Los ensambles teórico-pedagógicos que hemos diseñado en las páginas anteriores requieren de una estrategia didáctica específica que, *mutatis mutandis*, contribuya a la transposición del supuesto heurístico enunciado.

Para avanzar en este sentido, optamos por recuperar algunos procedimientos de la *ronda de lectura*. Laura Rafaela García (2024), investigadora especializada en literatura infantil y juvenil, ha propuesto reactivar la utilización de la ronda como un eficaz dispositivo de lectura lúdica. Entonces, con apoyo en su trabajo, revisaremos y adaptaremos algunos lineamientos de la ronda, entendida como “[...] género popular de la literatura oral [que] remite al espacio circular y, en este caso, se combina la estructura reiterativa y encadenada de la retahíla...” (p. 28).

En este punto de la indagación y del desarrollo del PALIDRA, correlacionamos los núcleos teóricos y las acciones pedagógicas precitadas con los resultados de las investigaciones que hemos denominado *macropoéticas con voluntad de otredad* (Tossi, 2023). Este subárea de conocimiento historiográfico sobre la literatura dramática argentina, analizada desde una perspectiva interregional y descentralizadora, se

caracteriza por dos principales fundamentos de valor: por un lado, la voluntad poética de corroer los esencialismos atribuidos a las figuras del “otro-interior” de la nación, así como a sus concordantes homogeneizaciones culturales; por otro, la voluntad de suturar procesos identitarios heterogéneos y promover “campos de posibilidad” (Grimson, 2011, p. 173) sobre los conflictos sociales, a través de imaginarios territorializados.

En suma, la estrategia didáctica de la *ronda* que proponemos como apertura a una *lectura umbral* de textos dramáticos argentino-regionales se estructura en las siguientes fases, a saber:

I. *Fase cartográfica*: A partir de los mapas observacionales (o nivel de observación n° 1) compilados en las investigaciones sobre las dramaturgias argentinas con “voluntad de otredad” (Tossi, 2022 y 2023) y de otras fuentes archivísticas actualizadas, conformamos un *nodo poético-regional* (o nivel de observación n° 2) que opere como matriz funcional para la ronda de lectura. Por nodo poético-regional nos referimos a la estrategia comparada originada en el reconocimiento y mapeado de distintos campos de fuerzas poético-materiales, los que conectan diversas territorialidades y genealogías dramáticas nacionales sin interrelaciones entre sí ni puestas en diálogo previas. Un nodo contribuye a trazar puentes, redes o enlaces inéditos y operativos, forjados por la solidaridad poético-zonal de prácticas escénico-escriturales periferizadas o descentradas de los estudios históricos y críticos dominantes. La concienciación de estos nodos aporta, además, a la configuración crítica de un *locus* de enunciación poético-regional que ofrece voz y cuerpo a subjetividades, espacialidades y temporalidades subalternizadas, aunque, por efecto de la “voluntad de otredad” de las praxis artísticas, estas producciones nodales han logrado sedimentar una urdimbre-otra, resistente a las homogeneizaciones⁹ culturales impuestas en los esquemas de estratificación del llamado “teatro nacional”.

II. *Fase de anudamiento*: Para la elaboración de un nodo poético-regional con proyección didáctica en una ronda de lectura umbral, tomamos como referencia las condiciones o características del “texto” que Larrosa (2009) asocia a la experiencia lectora. Dice:

El texto tiene que ser otra cosa que lo que ya sé, lo que ya pienso, lo que ya siento, etc. El texto tiene que tener algo de incomprensible para mí, algo de *ilegible*. De todos modos, lo decisivo, desde el punto de vista de la experiencia, no es cuál sea el libro, sino qué es lo que nos pase con su lectura. [...] Podría hablarse, entonces, de una alfabetización que no tuviera que ver con enseñar a leer en el sentido de la comprensión, sino en el sentido de la experiencia. Una alfabetización que tuviera que ver con formar lectores abiertos a la experiencia, a que algo les pase al leer, abiertos a su propia transformación, abiertos, por tanto, a no reconocerse en el espejo. (p. 19)

Siguiendo estos lineamientos, para la selección de los textos asumimos como criterios de selección los objetivos descritos en la introducción de este estudio y, luego, bosquejamos un nodo poético-regional basado en un tipo de discurso de alteridad con

⁹ Un ejemplo activo y redundante de estos procesos de homogeneización cultural es el ideograma “teatro del interior”.

altos índices de impugnación y erosión crítica por parte de las dramaturgias argentinas con “voluntad de otredad”. En particular, aludimos al punto nodal formado por los textos dramáticos de la Patagonia y el noroeste¹⁰ argentinos que cuestionan la subalterización de figuras femeninas, generalmente violentadas por mecanismos autoritarios o estructuras patriarcales. Asimismo, para favorecer la experiencia circular, dinámica, iterativa y oral-performativa de la ronda, hemos optado por monólogos, cuadros dramáticos autónomos u obras completas breves, con el fin de propiciar lecturas que pueden sustanciarse en pocos minutos de ejecución.

En síntesis, el nodo poético-regional que proponemos para la ronda de lectura umbral se forma, en este caso, por las siguientes praxis dramáticas:

Es bueno mirarse en la propia sombra (1987) de Luisa Calcumil (Río Negro) ⇔ *El pañuelo* (1991) de Carlos Alsina (Tucumán) ⇔ *La Pasto Verde* (1997) de Lili Muñoz (Neuquén) ⇔ “*Julia Brandan*” (*Cuadro VII*), *Rosas de Sal* (1990) de Jorge Paolantonio (Catamarca).

Figura 1. *Nodo poético-regional seleccionado*

III. *Fase experiencial o primera ronda:* Para el desarrollo de este momento requerimos de una amena distribución espacial de las/os lectores-estudiantes¹¹, esto es, fundamentalmente, una disposición que recupere el esquema circular característico de la ronda. En función de la cantidad de participantes, es factible configurar diversas rondas, integradas por un mínimo de cuatro lectoras/es. Luego, distribuimos los textos y organizamos el orden o secuencia de lectura en voz alta de las dramaturgias que componen este nodo poético-regional y, de manera armoniosa, comenzamos el acto de lectura. La experiencia lectora debe ofrecer prioridad a los múltiples ritmos y pausas, registros de sensaciones, imágenes o ideas específicas, así como a las dificultades de lectura que cada grupo o subgrupo vivencie. En otros términos, apelamos a un acontecer que potencie los grados de “atención polifónica” (Schaeffer, 2018, p. 250) de la experiencia estética.

IV. *Fase crítico-experiencial:* El objetivo de esta instancia es la contrastación reflexiva de “eso que me pasó con otros” (Larrosa, 2009, p. 14) en el proceso de lectura, es decir, habilitar los procedimientos hermenéuticos que contribuyan a la dialéctica entre el pensamiento y la acción realizada, con base en las premisas de la dialogicidad y la concienciación. Así, buscamos darle voz y visibilidad a lo experimentado en la primera

¹⁰ Con el fin de sintetizar esta estrategia didáctica, hacemos referencia únicamente a estas tres regiones argentinas, no obstante, es evidente –por estudios dramáticos de diferentes zonas– que el punto nodal precitado también opera como un fundamento de valor poético en múltiples prácticas escénico-escriturales de otros territorios nacionales (Cuyo, noroeste o Centro-Litoral). Estos argumentos generan la oportunidad del diseño de otras “rondas de lectura umbral”, con base en el mismo punto nodal.

¹¹ Recuérdese que esta estrategia ha sido pensada para las/os estudiantes del nivel superior o universitario en proceso de formación docente, sea en el área artes y literatura. A su vez, es oportuno indicar que algunos los recursos teóricos y didácticos que citamos responden, de manera incipiente y fragmentada, a las experiencias que este autor ha desarrollado durante más de 16 años como profesor universitario en distintas cátedras de Historia del Teatro y de la Literatura Dramática, aunque sin la sistematización y reflexividad crítico-pedagógica que nos proponemos desarrollar de manera exhaustiva en el marco del PALIDRA.

ronda, mediante el registro¹² de los tópicos (sensaciones, imágenes o ideas) generados por las lecturas en ronda. Desde el punto de vista de la coordinación docente, el propósito es crear enlaces o puentes que aporten a la construcción grupal de una isotopía o, siguiendo los recursos de la ronda, una retahíla, la cual exprese la solidaridad poético-organizacional de estas dramaturgias respecto de la subalterización por violencia racista, patriarcal y dictatorial sobre los cuerpos femeninos. De este modo, la lectura umbral potenciaría una zona de intercambio estético-comunicacional relacionada con tres niveles de análisis: nivel del contenido, nivel expresivo-procedimental y nivel semántico-situacional¹³. En vinculación con lo anterior, el nodo poético que hemos delimitado para su lectura umbral puede experimentarse mediante los siguientes lineamientos generales:

	<i>Es bueno mirarse en la propia sombra</i> (1987) de Luisa Calcumil (Río Negro)	<i>El pañuelo</i> (1991) de Carlos Alsina (Tucumán)	<i>La Pasto Verde</i> (1997) de Lili Muñoz (Neuquén)	<i>“Julia Brandan”</i> (<i>Cuadro VII</i>), <i>Rosas de Sal</i> (1990) de Jorge Paolantonio (Catamarca).
<i>Nivel del contenido</i> ¹⁴	Análisis compositivo de las acciones de viaje de la Abuela Erminda, una mujer mapuche (desclasada y olvidada) que se traslada desde el campo a la ciudad para conocer el destino de su hija.	Análisis compositivo de acción de una Madre de Plaza de Mayo que ha decidido “desbordar” el nombre y la fecha de la desaparición de su hijo, tejidos en su alegórico pañuelo blanco.	Análisis compositivo de la crónica de vida de la reconocida “cuartelera” Pasto Verde, una mujer cautiva que fue obligada a prestar “servicios” a las tropas Julio A. Roca durante la llamada “Conquista del desierto”.	Análisis compositivo de la recreación testimonial de Julia Brandan, un personaje urbano e icónico de la ciudad de S. F. del Valle de Catamarca durante las décadas 1960 y 1970, víctima de abusos sociales y sexuales.

¹² Los modos específicos de “registro” de los tópicos de lectura hallados pueden variar según las condiciones de posibilidad de cada grupo. Algunos registros pueden ser escriturales (narraciones, cuadros sinópticos, etc.) o visuales generados por asociación.

¹³ Lógicamente, esta metódica es una reelaboración didáctica basada en estudios semióticos y dramatólogicos previos (Cf. García Barrientos, 2013; Dubatti, 1999; Ryngaert, 2004).

¹⁴ En este nivel se prioriza el análisis de la organización de la trama y su notación textual, con reconocimiento de las acciones dramáticas estructurantes del relato, junto con sus lineamientos tematólogicos centrales.

<i>Nivel expresivo-procedimental</i> ¹⁵	Análisis poético-morfológico con base en estructuras ritualistas para la organización de la ficción y el uso del <i>mapuzugun</i> como recurso de identificación o distanciamiento de ideologemas políticos.	Análisis poético-morfológico a partir de dos enfoques: las tesis sociales del realismo reflexivo argentino y los hipertextos del docudrama.	Análisis poético-morfológico de la “reanimación hermenéutica” y el “bricolaje mítico” del relato de tradición oral sobre la Pasto Verde.	Análisis poético-morfológico de la escena como dispositivo testimonial y juego ritual, fundado en huellas historiográficas.
<i>Nivel semántico-situacional</i> ¹⁶	Análisis del discurso de otredad sustentado en la categoría crítica de “aboriginalidad”.	Análisis basado en el “trabajo de la memoria” y en las alteridades histórico-dictatoriales.	Análisis del discurso sobre el otro-interior en clave metafórica del cuerpo-mujer-territorio nacional.	Análisis de la representación de los otros-residuales, producidos por efectos de exclusión o abyección social.
<i>Bibliografía orientadora</i>	Calcumil (2021); Briones (1998); Tossi (2023).	Alsina (2006); Jelin (2002); Tossi (2015).	Muñoz (2007); Wunenburger (2008); Proaño-Gómez (2002); Tossi (2019).	Paolantonio (2022); Bauman (2013); Tossi (2023).

Figura 2. Posibles niveles de análisis en la fase crítico-experiencial

V. *Fase experiencial o segunda ronda*: Dado que el dispositivo lúdico de la ronda actúa por circularidad, repetición y seriación, la experiencia que proponemos para una lectura umbral exige una segunda vuelta o, incluso, de ser necesario, una tercera ronda. Con apoyo en esta recursividad, la lectura afianza su condición de acontecer poético y, a su vez, consolida sus efectos de articulación sobre el pensamiento y la acción o la teoría y la práctica. En esta segunda vuelta, buscamos resignificar en la experiencia lectora los ensambles estéticos, dialógicos y de concienciación que hemos descrito como fundamentos pedagógico-críticos. De modo particular, en esta fase subrayamos la indagación sobre lo utópico o principio de esperanza, puesto que las competencias reflexivas deben habilitar, al mismo tiempo, un futuro-otro. Así, la “denuncia” y “anunciación” planteadas por Freire (Cabaluz Ducasse, 2015, p. 65) se conciben como

¹⁵ En este caso, la reflexión se orienta hacia el reconocimiento de las reglas de juego o procedimientos poéticos específicos que cada forma dramática compone y articula en su aspecto formal.

¹⁶ Se busca elaborar un horizonte hermenéutico sobre la experiencia lectora de las/os estudiantes, con el fin de comprender las lúdicas tensiones entre el marco histórico de enunciación de la obra y las condiciones situacionales y vivenciales de la lectura en el tiempo presente.

impulso histórico y estímulo a prácticas transformadoras sobre saberes y prácticas circundantes.

Ideas finales

Los ensambles teóricos desarrollados en este estudio nos ayudan a reconocer que las dramaturgias argentinas interregionales con “voluntad de otredad” configuran un campo de experimentación poético-pedagógica fértil para las pedagogías críticas latinoamericanas. En este marco, la noción de lectura umbral posibilita resignificar la experiencia lectora de textos dramáticos como un acontecimiento estético-poético, dialógico y reflexivo, capaz de habilitar procesos de concienciación sobre las otredades históricas invisibilizadas o periferizadas.

Asimismo, la estrategia didáctica de la ronda y la construcción de nodos poético-regionales permiten transformar la lectura en una experiencia/zona de intercambio, con capacidad de escucha grupal y de problematización crítica. Desde esta perspectiva, las dramaturgias seleccionadas no solo erosionan imaginarios homogeneizadores o esencialistas sobre el “otro-interior” de la nación, sino que también estimulan horizontes de posibilidad y reconfiguraciones comunitarias.

Por consiguiente, este trabajo constituye una aproximación inicial a un campo interdisciplinario aún en desarrollo, orientado a fortalecer prácticas de enseñanza crítica, situadas y descolonizadoras en la formación de formadores en artes y literatura a nivel superior o universitario.

Bibliografía

- Alsina, C. (2006). *Hacia un teatro esencial: dramaturgia de Carlos M. Alsina*. INTeatro.
- Bauman, Z. (2013). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Paidós.
- Bombini, G. (2009). *La trama de los textos. Problemas de la enseñanza de la literatura*. Lugar Editorial.
- Briones, C. (1998). *La alteridad del “cuarto” mundo: una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Ediciones del Sol.
- Cabaluz Ducasse, F. (2015). *Entramado. Pedagogías críticas latinoamericanas*. Editorial Quimantú/Clasco.
- Calcumil, L. (2021). *Teatro étnico-popular*. INTeatro.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Paso de Gato.
- Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Freire, P. (2016). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.

- García, L. R. (2024). La ronda como modo de leer la literatura infantil y juvenil en América Latina. *Alabe Revista De Investigación Sobre Lectura Y Escritura*, 30(30), 27-44. <https://doi.org/10.25115/alabe30.9538>
- García-Barrientos, J-L. (2013). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Paso de Gato.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura*. Siglo XXI.
- Groys, B. (2021). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Larrosa, J. (2009). Experiencia y alteridad en educación. En C. Skliar y J. Larrosa (Comps.), *Experiencia y alteridad en educación* (pp. 13-44). Flacso/HomoSapiens.
- Montes, G. (2025). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Fondo de Cultura Económica.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Muñoz, L. (2007). Pasto Verde (Reflexión dramática en un acto). En *Dramaturgos de la Patagonia Argentina* (pp. 183-189). Argentores.
- Palermo, Z. (Comp.) (2014). *Para una pedagogía decolonial*. Ediciones del Signo.
- Paolantonio, J. (2022). Rosas de sal. En M. Tossi (Comp.), *Antología del teatro argentino en la posdictadura. Nodos interregional (1983-1992)* (pp. 271-298). INTeatro.
- Proaño-Gómez, L. (2002). *Poética, política y ruptura, Argentina (1966-1973): teatro e identidad*. Atuel.
- Ryngaert, J-P. (2004). *Introducción al análisis teatral*. Ediciones Artes del Sur.
- Schaeffer, J-M. (2018). *La experiencia estética*. La Marca Editora.
- Segato, R. (2021). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- Skliar, C. (2011). *¿Y si el otro no estuviera allí? Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia*. Miño y Dávila.
- Suárez, D. et. al. (2016). *Pedagogías críticas en América Latina. Experiencias alternativas en educación popular*. Noveduc.
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3(1), 91-108. <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.972>
- Tossi, M. (2019). Feminidades contraesencialistas en la dramaturgia argentina de la posdictadura: un estudio comparado de las regiones Noroeste y Patagonia. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 24(3), 589-604. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v24n03a01>
- Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.

Tossi, M. (2025). Figuras críticas sobre la otredad del áporos. Un estudio interregional sobre la dramaturgia argentina contemporánea. *El Taco En La Brea*, 22, e0202. <https://doi.org/10.14409/eltaco.11.22.e0202>

Tossi, M. (Comp.) (2022). *Antología del teatro argentino en la posdictadura. Nodos interregional (1983-1992)*. INTeatro.

Tossi, M. y Paoletta (Comps.) (2024). *Solidaridades territoriales. Un estudio sobre la praxis escénica argentina contemporánea*. Arte Publicaciones, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
<https://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/libros/solidaridades-territoriales.pdf>

Walsh, C. (2013). *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir, Tomo I*. Abya Yala.

Wunenburger, J-J. (2008). *Antropología del imaginario*. Ediciones del Sol.

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

Paula Fernández²

Facultad de Arte, UNICEN.

paunandeztandil@gmail.com

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

Jerónimo Ruíz³

Facultad de Arte, UNICEN.

jeronimolucas@gmail.com

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

Resumen:

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

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

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

Abstract:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El proceso de ensayo

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

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

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

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

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

Articulaciones

Radiohead

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Elefanta - Ballena.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Foto 1, por Freddy Krieger (2024).

Beethoven

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

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

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

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

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

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



Foto 2, por Freddy Krieger (2024).

Por último

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

Procedimientos del objeto documental y del biodrama en la práctica artística “Odio ser una persona”¹

Dipaola Facundo Nicolás²

Artista independiente.

facudipaola83@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-6676-6372>

Resumen

La propuesta se acerca a compartir el proceso creativo generado a partir de una investigación de la tesis de Licenciatura en Artes (UNSAM). La misma se basa en la identificación y sistematización de procedimientos escénicos provenientes del biodrama y del teatro de objetos documentales. El trabajo se orienta a pensar qué emergentes creativos surgen en el cruce de estas dos propuestas estéticas y escénicas desde una práctica concreta creada desde el inicio en su dirección y dramaturgia junto al cruce constante con las perspectivas teóricas mencionadas.

Palabras clave: teatro de objetos; biodrama; objeto documental; archivo personal; creación escénica.

Procedures of the documentary object and biodrama in the artistic practice “I hate being a person”

Abstract

This proposal aims to share the creative process generated from undergraduate thesis research in Arts (UNSAM). It focuses on identifying and systematizing stagecraft techniques derived from biodrama and documentary object theater. The work explores the creative elements that emerge from the intersection of these two aesthetic and stage approaches, developed from the outset in terms of direction and dramaturgy, and constantly engaged with the aforementioned theoretical perspectives.

Keywords: object theatre, biodrama, documentary object, personal archive, stage creation.

¹ Para citar este artículo: Dipaola, Facundo Nicolás. (2026). Procedimientos del objeto documental y del biodrama en la práctica artística “Odio ser una persona”. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 31-40.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1589>

Sección: Artículos. Recepción: 09/05/2026. Aceptación final: 05/06/2026.

² Docente y artista independiente. Estudiante Licenciatura en Artes orientación Teatro de títeres y objetos. Universidad Nacional de San Martín. - Tandil. Provincia de Buenos Aires.

Introducción

Este artículo propone una reflexión teórica en torno a las relaciones y tensiones entre el teatro de objetos documentales (TOD) y el biodrama, dos poéticas escénicas contemporáneas que trabajan con materialidades, archivos y estrategias que ponen en juego lo real. A través de la creación y análisis de una práctica artística de mi dirección, actuación y autoría titulada “*Odio ser una persona*” se abordarán los cruces entre estas dos poéticas, que si bien se diferencian en la centralidad del abordaje material, el objeto en una y el cuerpo en otra, comparten un interés en torno a lo íntimo y lo documental como modos de creación.

La práctica escénica se presenta aquí como una forma de investigación en sí misma, que interroga tanto lo humano como lo material en la construcción del acontecimiento teatral. Se analiza cómo los objetos pueden funcionar como archivos íntimos capaces de activar memorias sensibles y ficciones personales, y cómo el biodrama, desde el cuerpo del intérprete, construye escenas donde lo autobiográfico se vuelve material poético. En ambos casos, lo personal, del cuerpo o del objeto, no aparece como testimonio, sino como un recurso compositivo que articula diferentes tensiones escénicas: lo individual y lo colectivo, lo real y lo escénico, los cuerpos humanos y objetuales.

La finalidad es aportar herramientas teóricas y prácticas que permitan abordar y repensar estas dos formas de creación escénica contemporáneas, en una conjunción híbrida que permita cristalizar procedimientos escénicos-creativos en torno a lo humano y lo objetual en el teatro documental, desde un enfoque que incluya la materialidad, la afectividad y el archivo como núcleos de sentido.

A partir de la propia práctica artística como método de investigación, se analizan los modos en que el archivo, el objeto y el cuerpo configuran una dramaturgia escénica no lineal, basada en la exploración material, la memoria autobiográfica y la activación de documentos.

Para empezar definimos procedimiento como una secuencia organizada de pasos o acciones, dispuesta de manera lógica y ordenada, que se sigue para alcanzar un objetivo específico o resolver una tarea.

A diferencia de una idea abstracta o una meta general, un procedimiento describe el “cómo”: qué se hace, en qué orden, con qué recursos y bajo qué criterios. Podríamos decir que es como la receta de una acción:

- Indica qué hacer (acciones concretas).
- Indica cómo hacerlo (método).
- Indica en qué orden (secuencia).

En un proceso creativo, un procedimiento no siempre es rígido: puede ser abierto y adaptable, pero sigue siendo reconocible como una serie de operaciones que guían el proceso de creación.

El entramado entre el biodrama y el teatro de objetos documentales constituye el marco a partir del cual se desarrolló la práctica artística aquí analizada. En este sentido, resulta pertinente reflexionar sobre la propia práctica como método de investigación, identificando las estrategias y modos de trabajo provenientes de cada una de estas áreas, con el fin de elaborar una sistematización de operaciones específicas e integradas.

Para este análisis se incorporan, además, algunas líneas teóricas que contribuyen a delinear los conceptos y las prácticas exploradas a lo largo del proceso creativo.

El objetivo no es describir una obra terminada, sino reconstruir el entramado de operaciones que hicieron posible su creación escénica y dramática

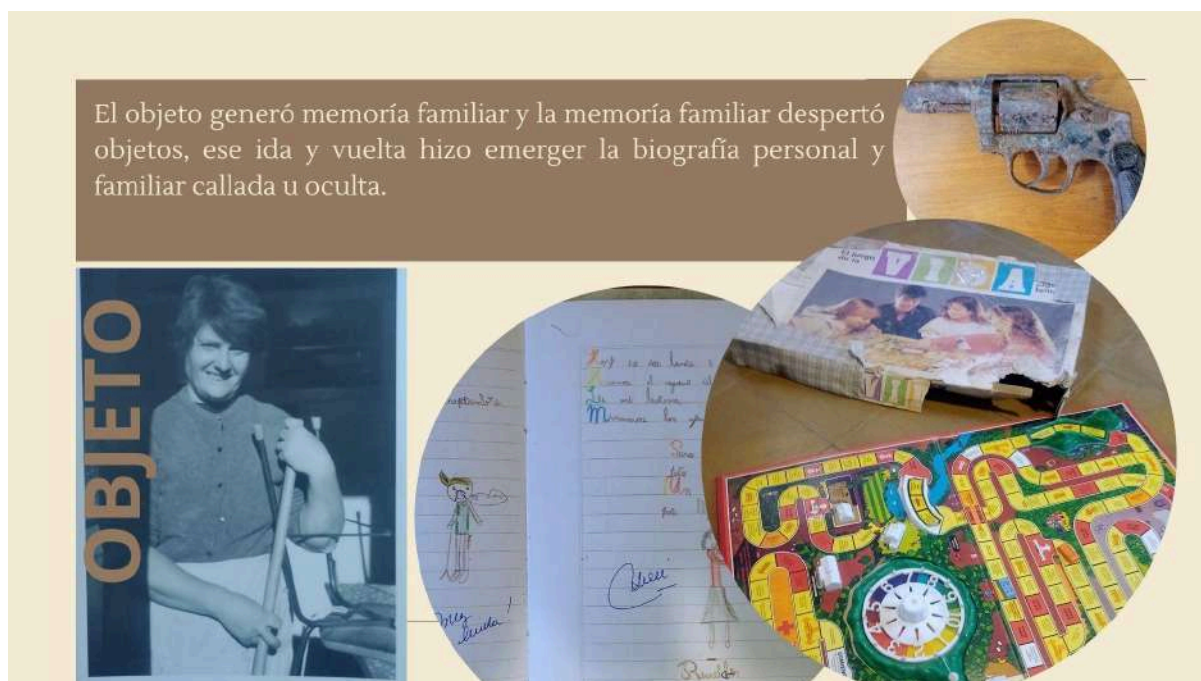
Se parte de la hipótesis de que el cruce entre estas dos poéticas —biodrama y teatro de objetos documentales— produce un campo de tensión que habilita nuevas formas de construcción dramática, donde el objeto deja de ser un elemento subsidiario para convertirse en productor de sentido, y donde el archivo se configura como un dispositivo dinámico, fragmentario y relacional.

1.1 El archivo y su exploración: Objetarios y Umbral Mínimo de Ficción

El concepto de archivo se asocia inicialmente al proceso creativo en relación al análisis que queremos llevar adelante. Tradicionalmente asociado a sistemas de clasificación y ordenamiento, el archivo ha sido resignificado en el campo de las artes escénicas contemporáneas, desplazándose desde una lógica meramente acumulativa hacia una dimensión dinámica, relacional y productora de sentido.

En una primera instancia, el trabajo con el archivo se presenta como un proceso azaroso y, en apariencia, caótico. Sin embargo, es precisamente en esa acumulación inicial donde comienzan a vislumbrarse las primeras líneas de organización que darán lugar a una posible construcción dramática. Este momento preliminar no responde a un criterio narrativo definido, sino a una lógica de búsqueda y apertura.

En el caso del proceso creativo realizado para *Odio ser una persona*, la construcción se inició a partir del acopio de material objetual biográfico, con el objetivo de articular procedimientos provenientes del teatro de objetos documentales y del biodrama. Este relevamiento incluyó fotografías, cuadernos escolares, juguetes de la infancia, libros, prendas de vestir, registros sonoros y audiovisuales, entre otros materiales. Posteriormente, la búsqueda se amplió hacia la biografía familiar, lo que permitió acceder a relatos que emergían en estrecha relación con objetos e imágenes.



En esta etapa no existía aún un eje narrativo claro, sino una acumulación heterogénea de materiales. En este sentido, resulta pertinente recuperar la noción de acopio desarrollada por Mauricio Kartún, quien sostiene: “Llega el momento más pleno, más omnipotente, el del acopio. Acumular de una manera absolutamente despreocupada, imágenes, palabras, mitos en miniatura, ideas. Acopiar es soñar con la obra sin el fastidio de tener que escribirla” (Kartun, 2010. p80).

Esta acumulación de materiales diversos, lejos de ser un obstáculo, constituye la base para la construcción de una posible narrativa. En el proceso analizado, el acopio se configuró como un territorio de exploración en el que lo personal y lo familiar se entrelazaban, generando una tensión productiva propia del enfoque biodramático.

La aparición de determinados objetos permitió la emergencia de un eje narrativo incipiente. Entre ellos, un arma familiar enterrada en un sector de la casa, relatos transmitidos por la abuela acerca del suicidio de su padre —bisabuelo del narrador—, una taba utilizada en prácticas de juego y apuestas en el ámbito rural, entre otros elementos. Estos materiales comenzaron a entretejer una red de relaciones que abría tanto líneas de sentido como zonas de indeterminación.

En este contexto, los objetos devinieron documentos, en línea con lo planteado por Shaday Larios (2020), y la memoria comenzó a operar como un dispositivo de construcción escénica. Los materiales recolectados no solo aportaron información, sino que habilitaron una nueva mirada sobre lo archivado, reactivando su potencia en el presente.

A partir de estos primeros procedimientos, el acopio se configura como una instancia que permite acceder a materiales significativos y orientar la construcción del relato. En este punto, resulta relevante la distinción que establece Larios entre el biodrama y el teatro de objetos documentales: mientras que en el primero suele existir una historia previa que se busca narrar, en el segundo el relato emerge a partir de los propios objetos. En el caso analizado, ambas lógicas se entrelazan, dando lugar a una narrativa que surge tanto de la biografía como de la materialidad.

Desde el teatro de objetos documentales, el punto de partida suele situarse en el interés por un objeto o conjunto de objetos, en torno a los cuales se inscriben los cuerpos y las acciones. Esta perspectiva reconoce en los objetos una “latencia testimonial” producida por la agencia de lo no humano (Larios, 2020, pp 33), lo que implica un desplazamiento del sujeto como único portador de sentido.

En relación con el concepto de archivo, es necesario señalar que su definición ha sido abordada desde distintas perspectivas teóricas. En una concepción clásica, el archivo responde a principios de orden, basados en la procedencia de los materiales y su organización temporal. Esta mirada, heredera de tradiciones positivistas en sociología, permite pensar el archivo como un dispositivo que estructura el discurso de manera cronológica.

No obstante, desde una perspectiva contemporánea, Michel Foucault redefine el archivo al afirmar que “es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 1969). Desde esta concepción, el archivo se entiende como un emergente de las condiciones históricas y discursivas que habilitan la aparición de determinados enunciados.

En el marco de los procedimientos escénicos, esta construcción permite pensar el archivo no sólo como un sistema de organización, sino como un campo de producción de sentido y lenguaje. De esta forma, la práctica implica depositar una nueva mirada sobre materiales que, en muchos casos, pertenecen a lo que Tadeusz Kantor denominó “objetos del más ínfimo rango”, es decir, aquellos relegados o invisibilizados en el orden cotidiano y permitir su construcción discursiva.

Asimismo, la noción de constelación, retomada por Larios a partir de Theodor Adorno, permite profundizar esta mirada. Según esta perspectiva, “la historia encerrada en el objeto solo puede ser liberada por su constelación”, es decir, por las relaciones que establece en un contexto determinado. De este modo, el archivo deviene documento a partir de las mediaciones que se producen en la escena.

En el caso del biodrama, el archivo se configura como una colección de materiales del pasado que son recuperados del olvido (Brownell- Hernández, 2013 pp31). Sin embargo, estos materiales no se presentan como totalidades cerradas, sino como fragmentos que requieren la intervención activa del espectador. Como señalan los autores, “los contenidos del archivo son fragmentarios y requieren de la interacción e interpretación de los espectadores” (Brownell - Hernández, 2013, pp 31).

De este modo, el archivo escénico se constituye a partir de múltiples relaciones: la del creador con el material, la del material con la escena y la del espectador con aquello que se presenta. En este entramado, el archivo incluye tanto lo presente como lo ausente, lo conocido y lo desconocido.

En síntesis, el archivo puede entenderse como:

- una instancia de búsqueda y acopio,
- un sistema de organización,
- un emergente discursivo,
- un dispositivo relacional,
- y un espacio de interacción con el espectador.

En términos operativos, el acceso al archivo se realiza a través de diversos soportes: objetos, relatos orales, fotografías, registros audiovisuales, documentos escritos, entre otros. La clasificación de estos materiales es necesariamente arbitraria, pero responde a una lógica de constelación que condiciona las formas de narración.

En el proceso analizado, el acopio se complementó con entrevistas a familiares, revisión de archivos personales y consulta sobre objetos vinculados a la historia investigada. Algunos de estos objetos surgieron de los relatos, mientras que otros ya formaban parte de un “museo familiar”, constituyendo un acervo material previo.

En este sentido, la afirmación de Larios —“todo objeto es un archivo en potencia”— adquiere una dimensión concreta en la práctica, en tanto los objetos no solo acompañan el relato, sino que contribuyen activamente a su configuración.

Este trabajo de archivo implica una escucha sensible, entendida como una disposición atenta a los matices del relato, a las evocaciones, a los silencios y a las materialidades que emergen en el proceso. Cada testimonio se inscribe en un tiempo y un espacio determinados, y los objetos asociados a esos contextos permiten expandir el campo de investigación.

Una vez reunido el material, se procedió a su organización en dos grandes conjuntos:

- material biográfico del narrador,
- material vinculado al acontecimiento histórico familiar.

A su vez, estos conjuntos fueron subdivididos en:

- relatos (orales, audiovisuales y registros informales),
- objetos (fotografías, audios, materiales digitales y objetos cotidianos).

Esta organización permitió estructurar el archivo como base de la dramaturgia escénica, partiendo de dos conceptos generados desde ambas perspectivas documentales y que fueron tomados como procedimientos para delimitar esos grandes conjuntos en un objetivo narrativo general que emanaba de esos acopios.

Desde el punto de vista del teatro de objetos documentales se trabajó sobre el concepto de objetarios, un término que utiliza Shaday Larios y que define como: “un espacio físico o virtual en el que convergen distintas formas de la materialidad cotidiana con el propósito de comprender y analizar un cierto estado sociopolítico contextualizado” (Larios, 2018, pp 165) si bien la autora utiliza el concepto desde un lugar de reconstrucción de situaciones sociales traumáticas, también podría pensarse como parte de un dispositivo de recuperación de memorias tomando al objeto como testimonio: Dentro de estos espacios físicos o virtuales, el objeto deja de ser un utensilio para convertirse en un "mnemobjeto" o un objeto geográfico que contiene la impronta de una historia, una comunidad o una persona, como también dice la autora al utilizar el concepto de mnemobjeto.

Finalmente, puede retomarse el concepto de colección propuesto por Vivi Tellas, en tanto el material reunido no se presenta de manera lineal, sino como un conjunto de elementos que, al ponerse en relación, configuran un recorrido entre pasado, presente y futuro. En este sentido, el archivo no es un depósito estático, sino un dispositivo activo que habilita la construcción de sentido en la escena. Pero esa forma de habilitación se produce también a través de una búsqueda concreta y para esto la autora acuña la idea de Umbral Mínimo de Ficción, con el fin de sintetizar que es una forma de encontrar teatralidad en acontecimientos de la vida cotidiana y dentro de esas personas que proponen su biografía como documento. Tellas lo define de la siguiente manera:

“una unidad de medida poética para señalar esos momentos en los que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro. El UMF es una herramienta que le permitió a Tellas conceptualizar su interés por buscar de la teatralidad fuera del teatro.”
(Brownell- Hernández, 2013 pp 9)

El concepto de archivo constituye el punto de partida del proceso creativo analizado.

Tradicionalmente asociado a sistemas de clasificación y ordenamiento, el archivo ha sido resignificado en el campo de las artes escénicas contemporáneas.

Esta primera instancia, azarosa en un inicio, tal vez caótica, con caminos que se bifurcan y abren nuevos recorridos constantemente, pero que, permite empezar a visualizar y luego entretener una línea ordenadora de lo que será el inicio de una dramaturgia posible, partiendo de formas concretas de unificación y observación de esos archivos o documentos.

1.2 Hipótesis, ficcionalización y construcción del relato en torno al acopio

El trabajo con materiales documentales implica, de manera inherente, la presencia de vacíos, zonas de indeterminación y fragmentos incompletos. Estos vacíos no deben ser entendidos como deficiencias del archivo, sino como espacios productivos que habilitan la construcción escénica. En este sentido, la ausencia de información se convierte en un motor para el desarrollo de procedimientos que permiten expandir el campo narrativo.

En el proceso analizado, estos procedimientos se inscriben en un segundo momento de trabajo que se desplaza desde el acopio hacia la construcción del relato. Este pasaje implica una operación fundamental: el tránsito desde la acumulación de materiales hacia la configuración de una dramaturgia posible, en el marco de un cruce entre lo personal y lo histórico familiar.

Este cruce se sitúa en la intersección entre el biodrama y el teatro de objetos documentales, dando lugar a una tensión productiva. Siguiendo los desarrollos de Shaday Larios, puede pensarse esta relación como una “grieta” o zona de fricción entre dos modos de abordaje: por un lado, una lógica centrada en el sujeto y su biografía; por otro, una lógica que deposita el

foco en el objeto como portador de memoria. Lejos de resolverse, esta tensión se constituye como el núcleo generador de la propuesta escénica.

En este marco, la construcción del relato no responde a una linealidad preestablecida, sino que emerge a partir del diálogo entre los distintos materiales del archivo. Los objetos, las imágenes y los relatos comienzan a entrelazarse, generando asociaciones, desplazamientos y nuevas preguntas. Un objeto puede entrar en relación con otro, una fotografía puede activar un relato, y un relato puede resignificarse a partir de su contacto con una materialidad específica o con el cuerpo del actor y sus memorias. Es en estos cruces donde comienza a configurarse una narrativa en estado de devenir.

Frente a las zonas de opacidad del archivo, se desarrollan dos operaciones fundamentales: la formulación de hipótesis y la ficcionalización de lo desconocido. Ambos procedimientos permiten construir relato allí donde no hay información suficiente, sin negar la dimensión documental del material.

En el caso del biodrama, la hipótesis se presenta como una herramienta que habilita la construcción de posibles relatos a partir de fragmentos incompletos o ambiguos. Se trata de una operación que reconoce el carácter parcial de la memoria y que, al mismo tiempo, incorpora la imaginación como un recurso válido dentro del proceso de investigación. La hipótesis no se propone como una verdad cerrada, sino como una apertura que permite explorar diferentes posibilidades narrativas.

Por su parte, desde el teatro de objetos documentales, Shaday Larios propone el concepto de sinécdoque objetual (2018, pp 108) con el fin de presentar la posibilidad de que un objeto represente solo una parte de un proceso de memoria, lo define citando a Nietzsche: “el todo es conocido desde una pequeña parte o una parte por el todo”, el concepto de sinécdoque objetual permite también pensar en eso que está más allá de lo que el objeto muestra, toda la historia que se hace visible a partir de ese fragmento, esa parte de un todo más amplio.

En este sentido, en el transcurso del trabajo aparecía la idea de ficcionalización, ese completar pertenece a un entramado de construcción del relato escénico que es propio de la escena pero que deviene a partir de la construcción que permite el objeto en tanto sinécdoque la ficción no se opone al documento, sino que funciona como una herramienta que permite dar forma a lo ausente, habilitando nuevas capas de sentido. La posibilidad de verbalizar o imaginar aquello que no se conoce o se imagina, permite, en términos escénicos, construir una relación activa con el pasado.

En el caso específico de la obra analizada, ambos procedimientos —hipótesis y ficcionalización— se articularon de manera complementaria. Su implementación permitió ampliar la mirada sobre los hechos, incorporando lo desconocido no como un límite, sino como un componente constitutivo del relato. De este modo, aquellas zonas que no estaban asociadas directamente ni a un objeto ni a una imagen pudieron ser abordadas desde una construcción imaginaria que, sin pretender verificabilidad, adquirió valor documental en tanto parte del proceso narrativo. La ficcionalización crece a partir de lo propuesto por los propios documentos para completar ese “vacío” del relato.

En este marco, la creación se configura como un espacio híbrido en el que coexisten lo real y lo ficcional, lo testimonial y lo imaginario. Esta hibridez no debilita el carácter documental de la propuesta, sino que lo complejiza, al evidenciar que todo relato implica una mediación y una construcción.

En términos operativos, el acceso a la construcción de los relatos en torno al acopio se desarrolló a partir de tres estrategias principales. En primer lugar, la indagación de objetos y fotografías en función de sus posibles cruces con la narrativa emergente. En segundo lugar, la formulación de preguntas dirigidas a los propios materiales: qué dicen por sí mismos, qué

dimensiones se activan desde su sonoridad, su historicidad o su inscripción en el entramado familiar. Finalmente, la generación de hipótesis y ficcionalizaciones en aquellos casos en que los materiales no contaban con un relato previo.

Estas operaciones no se desarrollaron únicamente en el plano conceptual, sino que se articularon con la práctica escénica. La investigación se llevó a cabo a través del juego, la exploración mecánica de los objetos y su combinación en distintas configuraciones, tanto en imágenes estáticas como en secuencias en movimiento. Este trabajo fue dando lugar a una posterior instancia de escritura, fragmentaria, relatos de ensayos o experiencias, bitácoras, sensaciones, intuiciones, que se fueron registrando de distintas maneras, tanto para las historias asociadas a los objetos como convertidas en hipótesis y ficcionalizaciones elaboradas durante el proceso.

De este modo, la escritura se configura como una extensión de la práctica escénica, en la que se sistematizan las relaciones establecidas entre los materiales y se consolidan las primeras formas narrativas. En este proceso, el objeto no solo funciona como soporte del relato, sino como un agente activo que incide en su construcción.

En síntesis, los procedimientos de hipótesis y ficcionalización permiten transformar los vacíos del archivo en zonas de producción simbólica. A través de estas operaciones, el relato no se limita a reconstruir un pasado, sino que lo reinterpreta, lo expande y lo actualiza en la escena. Así, la práctica escénica se constituye como un espacio abierto, en el que el sentido no se clausura, sino que permanece en constante construcción.

1.3 Sujeto y objeto: documentos híbridos

Otra forma de indagación de procedimientos dentro del trabajo de investigación escénica, se encuentra y se desarrolla dentro de la relación entre sujeto y objeto como un campo de hibridación, donde ambos se constituyen como archivos activos. De esta manera, se retoman y articulan procedimientos de indagación que, lejos de estabilizar categorías, tensionan los límites entre lo humano y lo material, entre memoria y evidencia, entre biografía y construcción poética.

En este sentido tenemos un cuerpo humano actor que es manipulador de un cuerpo objeto, si lo vemos desde un sentido tradicional, pero desde otras miradas estos cuerpos se hibridan, se transforman en documentos y podríamos decir que se manipulan intermitentemente abriendo nuevos sentidos poéticos.

Aquí podemos pensar para el trabajo creativo en el concepto que utiliza Ana Alvarado para pensar esta tensión entre cosa y cuerpo, lo humano y lo no humano va a decir también Shaday Larios:

Al Teatro de Objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne. En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado “manipulador”. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto, su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo, pero también lo otro, el objeto. La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden

funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables (Alvarado, 2015, p.8).

El procedimiento de trabajo con objetos se inscribe en un movimiento de ida y vuelta con el sujeto. Esta dinámica no sólo responde a la naturaleza de la creación escénica documental, sino que además habilita una interrogación constante sobre las jerarquías tradicionales: el objeto deja de ser una mera apoyatura ilustrativa de una biografía para devenir agente con capacidad de producción narrativa propia. De este modo, el trabajo se orienta a evitar la subordinación del objeto a la historia que se desea contar, proponiendo en cambio su desarrollo autónomo en tanto material signifiante.

La indagación del objeto se estructura en tres ejes principales: su materialidad, su relación con otros objetos y cuerpos, y su inscripción en la narrativa temática. En cuanto a su materialidad, se propone un análisis exhaustivo de sus particularidades: las posibilidades de movimiento —tanto aquellas inherentes a su uso cotidiano como aquellas que emergen en la manipulación escénica—; sus sonoridades, entendidas como resultado de la fricción con otros cuerpos, con el espacio o consigo mismo; sus texturas y colores, explorados tanto en aislamiento como en interacción; su peso y medida, que condicionan y habilitan modos de desplazamiento y relación; y, finalmente, su utilidad, tanto en términos sociales como metafóricos. Este último aspecto resulta central, ya que permite desplazar al objeto de su función convencional para inscribirlo en un campo poético donde adquiere nuevas capas de sentido.

A su vez, la relación del objeto con otros objetos y con los cuerpos abre un campo de exploración vincular donde se complejizan las posibilidades narrativas. Cada instancia de investigación se acompaña de procesos de escritura que buscan dar cuenta de aquello que el objeto “dice” en tanto entidad situada. En este punto, el objeto puede desarrollar una suerte de monólogo, una voz propia que emerge de su inserción en una red de relaciones específicas dentro de la puesta en escena. Así, el objeto no sólo es portador de significado, sino también productor de discurso.

En paralelo, el sujeto es abordado como un archivo vivo. En el marco del biodrama, tal como ha sido desarrollado por Vivi Tellas, los intérpretes no son actores en el sentido tradicional, sino “expertos” de sus propias experiencias. Sus cuerpos y relatos se constituyen como reservorios de memoria, donde el pasado no es un dato fijo sino una materia en constante reconfiguración. En este contexto, los objetos funcionan como dispositivos de activación de la memoria. La selección y resignificación de estos materiales permite que elementos aparentemente intrascendentes adquieran una potencia escénica singular. Se construyen así formas creativas también híbridas que se surgen solo en ese instante creativo donde la memoria del sujeto se activa en el presente de esa interacción con el objeto.

Si unimos estas dos propuestas y las miramos desde el teatro de objetos, particularmente en las reflexiones de Shaday Larios (2020), se profundiza la noción de objeto-documento y su hibridación con el cuerpo. Esta perspectiva plantea una desestabilización de las categorías tradicionales de sujeto y objeto, proponiendo desde identidades no binarias que emergen en la práctica performativa, hasta el concepto de acuerpar los objetos documentos, lo que implica que esos objetos se instalen en los cuerpos concretamente. En este marco, la escena se configura como un territorio donde la “fijeza” de la identidad se ve interpelada, dando lugar a configuraciones híbridas y dinámicas.

En sintonía con esta idea, Ana Alvarado (2015) propone la idea de batalla entre cosidad y carnalidad, entendida no como oposición, sino como un espacio de interrogación mutua. En este nuevo territorio, el cuerpo humano y el objeto comparten el espacio escénico en

condiciones de relativa equidad, generando una zona de indeterminación donde resulta difícil precisar los límites entre uno y otro.

En síntesis, el cruce entre sujeto y objeto como documentos híbridos permite pensar la escena como un espacio de producción donde la memoria, la materialidad y la poética se entrelazan. Lejos de concebir al objeto como subordinado o al sujeto como centro absoluto, este enfoque propone una red de relaciones donde ambos se constituyen mutuamente como archivos en acción, habilitando nuevas formas de narrar, recordar y significar.

Bibliografía

- Alvarado Ana (2015) Teatro de objetos. manual dramaturgico. Ed INteatro. Buenos Aires. Argentina
- Alvarado Ana (2024) El Teatro de Objetos: consolidaciones y derivas. Revista Móin - Móin. Revista de estudios sobre teatro de formas animadas, teatro de objetos, memoria e historia. Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 232- 245
- Brownell, Hernandez (Comp.) (2017) Vivi Tellas. Biodrama Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos. Ed Universidad Nacional de Córdoba
- Brownell Pamela y Hernández Paola. (2017) Biodrama. Proyecto archivos. Seis documentales escénicos. Ed facultad de filosofía y humanidades
- De Vicente, Cesar (2016). El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. Revista Arte Escena. N°2
- Feral Josette (2004) Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Editorial Galerna, 2004
- Foucault, M. (1970). La arqueología del saber. Siglo XXI Editores
- Haraway, D.J. (1995): Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Ed. Cátedra. Madrid.
- Kartun, M. (2015). Escritos 1975-2015 (J. Dubatti, Comp.). Buenos Aires: Editorial Colihue
- Kartun M (2010) Ala de criados. Ed Atuel. Buenos aires
- Kantor Tadeuz (2009) El teatro de la muerte. Ed Alba. España.
- Larios Shaday (2018), Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil. Ed Paso de Gato. México.
- Larios Shaday (2022), Teatro de objetos documentales- Ed La uña RoTA S.L. España
- Piscator Erwin (1976) Teatro político. Ed Ayuso. Madrid, España
- Weiss, Peter (1971) Escritos políticos. Ed. Lumen. Barcelona

Un personaje feminista: La creación de un personaje de 1950, encarnado por una actriz del siglo XXI¹

Bruni Cavasín, Regina²

Facultad de Arte, UNICEN.

reginabc01@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6593-6813>

Resumen

Me propongo reflexionar sobre la construcción del personaje de Juliette en *El Escapista* (2014) de Federico Polleri, nacido en la ciudad de Mar del Plata en 1982. La obra, es dirigida por Gabriela Biedma en el año 2024 y nace de la cátedra Práctica Integrada de Teatro III del Profesorado y Licenciatura en Teatro (FA, UNICEN). Mi análisis vivencial del proceso se centrará en mi participación como actriz en el desarrollo de composición del personaje a partir de su estreno, observándolo desde mi propia perspectiva feminista.

Palabras clave: Juliette; Procesos; Feminismo; Perspectivas.

A feminist character: the creation of a 1950s character embodied by a 21st century actress

Abstract

I propose to reflect on the construction of the character of Juliette in *The Escapist* (2014) by Federico Polleri, born in Mar del Plata in 1982. The play, directed by Gabriela Biedma in 2024, originated in the Integrated Theatre Practice III course of the Theatre Teacher Training and Degree Program (FA, UNICEN). My experiential analysis of the process will focus on my participation as an actress in the character's development process from its premiere onward, observing it from my own feminist perspective.

Keywords: Juliette; Processes; Feminism; Perspectives.

¹ Para citar este artículo: Bruni Cavasín, Regina. (2026). Un personaje feminista: La creación de un personaje de 1950, encarnado por una actriz del siglo XXI. *El Peldaño-Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 41-52.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1587/version/1449>

Sección: Artículos. Recepción: 04/05/2026. Aceptación final: 02/06/2026.

² Graduada de Profesora de Juegos Dramáticos y estudiante del Profesorado y Licenciatura en teatro de la Facultad de Arte – UNICEN. Tandil, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Acerca de la vida de Lucio Lemont

Federico Polleri nació en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina. Se destaca como dramaturgo, director teatral, ensayista, productor audiovisual, guionista, docente en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata y periodista donde resalta como cronista, editor y columnista en medios gráficos y radiales. También integra el grupo de teatro La Rosa de Cobre con la que estrenó cuatro obras de su autoría.

El Escapista, es dirigida por Gabriela Biedma y nos cuenta la historia de un reconocido ilusionista argentino que cae en desgracia en 1952. Encerrado y sin poder actuar durante 3 años, intenta replantear el final de su espectáculo. Afuera, Buenos Aires parece estallar; el peronismo en el gobierno es enfrentado por la iglesia, los comandos civiles, sectores de las fuerzas armadas y la oposición. Mientras la crisis se agudiza, el afuera y el adentro se entremezclan y el entorno del ilusionista fantasea con integrarse a la resistencia al golpe.

Además, esta obra, visibiliza el estado en el que se encuentra el ilusionista, como es el fracaso después del éxito, el no poder resurgir y seguir cayendo en la desgracia que se entremezcla con el delirio.

En la puesta que proponemos, la obra transcurre en el taller de Lucio Lemont. Se encuentran en escena un baúl, un pizarrón, una silla, una radio, canastos de mimbre que contienen retazos de tela y utensilios de costurera, y dos telas blancas que caen del techo hacia cada lado del escenario dando la ilusión de carpa circense. Los personajes de esta historia son 4: Pierre, antiguo presentador de circo, actualmente manager de Lucio Lemont. Amalia, la costurera del equipo y hermana de Lucio. Lemont, deteriorado ilusionista, quien debe encontrar la solución para el truco de *la metamorfosis* sin su antigua acompañante y pareja amorosa. Juliette, acróbata y asistente del escapista, hace dos años se marchó y la carrera de Lucio jamás pudo remontar en su ausencia; además de ser el personaje que analizaremos a lo largo de este artículo.

Me propongo vincular ciertos aportes del feminismo con mi proceso como actriz contemporánea. Para esto recuperaré a Ileana Diéguez (2019), quien observa esta perspectiva como una herramienta ético-política y analizando las violencias desde los cuerpos y las experiencias situadas donde se vincule el pensamiento crítico y las prácticas artísticas. Además de vincular a este personaje con la objetividad feminista propuesta por Donna Haraway (1995), a partir de los conceptos de escritura y encarnación feminista, y a su vez el pensamiento de punto de vista. Así mismo, revisar en el concepto de cuerpo territorio enunciado por Verónica Gago (2019).

Considero relevante explorar cómo mi mirada, la de una actriz en el 2025, influye en la creación de un personaje situado en la década de 1950, una época con códigos culturales y sociales muy distintos a los actuales. Me propongo analizar de qué manera esa distancia temporal se transforma en una herramienta crítica que me permite revisar, resignificar y complejizar a Juliette. Pensar en su pasado desde niña, lidiando con hombres grandes y poderosos que la forzaron a quedarse en un ambiente circense sin su consentimiento o que incluso le hacían promesas incumplidas. A su vez me interesa

poder comparar/analizar la relación que mantiene con los demás personajes de la obra, cómo se relaciona con cada personaje masculino dependiendo de su relación y la contracara que se genera con el otro personaje femenino de esta historia.

El Escapista en Proceso

El proceso de creación de las obras para el ciclo Carne Fresca, el cual es un espacio dedicado a la exhibición y promoción de nuevos/as directores/as teatrales, suele ser muy intenso ya que es un proceso que se construye dentro de una cátedra (la Práctica Integrada del Teatro III), es decir, dentro de un marco de aprendizaje, donde se presentan muestras para estudiar la evolución de cada escena hasta completar la obra.



El Escapista (4ta. función, Teatro La Fábrica, mayo 2025). Fotografía: Johanna Leiva.

Esta pieza teatral empezó a construirse en abril y se estrenó el 31 de octubre del año 2024; durante este año hicimos 2 funciones y retomamos el proceso en marzo del año siguiente. En el año 2025, se redujo la puesta en escena para que esta pueda entrar en el baúl de un auto, lo cual hizo que la obra pueda ser mostrada en espacios más reducidos. Como así también desde la dirección se pensó que al mantenerse tantos objetos en el espacio, por momentos hasta podían llegar a “tapar” a los actores. Por lo que se modificó el uso del espacio y la escenografía para lograr dirigir la mirada del público de la forma deseada. Como mencionaba anteriormente, repensamos la obra, donde surgieron nuevas resonancias, nuevos trucos, nuevas interacciones. En estos siguientes ensayos Juliette salió de estar explorando su lado más oscuro a poder encontrarse con lo burlón, un lado más cómico e irónico, descubriendo así nuevas formas de “maldad” desde un ámbito un poco más lúdico.

Más tarde, la asistente de dirección Micaela Marcos, tuvo que abandonar su función. En este punto decidimos conformarnos como grupo, por lo que tuvimos que buscar a una

nueva integrante que asista en *El Escapista* y actué en el próximo proyecto del Colectivo Teatral Estudiantes y Jubilados.

En la actualidad, la obra sigue siendo dirigida por Gabriela Biedma, con la asistencia de Donella Zoccali, actúan Joaquín Cicopiedi como Pierre, Erika Vidal como Amalia, Matías Saltalamacchia como Lucio Lemont y Regina Bruni Cavasin como Juliette.



El Escapista (4ta. función, Teatro La Fábrica, mayo 2025). Fotografía: Johanna Leiva.

Juliette es una mujer que se encuentra transitando el año 1950. En su infancia se vio obligada a aprender el oficio de acróbata y trabajar en el circo. Para más tarde convertirse en la ayudante del mago Lucio Lemont, donde le tocara vivir bajo su disfraz de “gran ilusionista”. Vive con él, con la hermana de Lucio, Amalia, la costurera del equipo y Pierre, el manager del grupo. Hasta que un día, por razones que aún desconocemos Juliette se va. Ya pasaron dos años de su partida, dos años sin que Lucio vuelva a actuar.

En cuanto al proceso de creación de Juliette, ella busca volver a los demás personajes totalmente locos, llevarles la contra en lo que sea que hagan fingiendo que está de su lado para que sea más fácil infiltrarse. De hecho, durante gran parte del proceso, jugamos a incorporar a Juliette a este grupo de artistas para poco a poco empezar a cumplir su función de espectro o figura que solo Lemont puede ver. Con esto encontramos intertextos que podrían darnos varios indicios de cómo era la relación entre ella con los demás personajes de la obra antes de marcharse. Este ejercicio, incluso algunas improvisaciones sobre cómo era la vida que mantenían y de cómo generaban los trucos para sus presentaciones, nos ha servido tanto para recaudar información que no nos brindaba el texto, cómo para construir un vínculo grupal.

Improvisaciones del tipo, resumir la obra en un acto donde todos los personajes puedan interactuar hace a la dimensión grupal, a nuestra dinámica y comunicación como elenco. Otro ejercicio que nos sirvió mucho para la escena donde Juliette interviene en el sueño de Pierre, quien solo puede verla en ese momento específico de la obra, es indagar los cruces que existieron entre ellos antes de que ella se vaya y recuperar la relación que tenemos entre actores en nuestro cotidiano, que le regala a la escena un toque de humor y sarcasmo. Así mismo las indagaciones que se dieron sobre el truco de *la metamorfosis* y otras en la que surgen los celos de Juliette a que Lemont llame toda la atención del público y tenga más mérito que ella, la que queda bajo su sombra rebajándola a ser solo “una asistente”; más adelante recuperaremos este punto.

El personaje de Juliette también cuenta con un territorio que le es propio para mantenerse fuera de escena mientras sigue estando en ella: detrás de las telas. Pensando en el concepto de cuerpo-territorio que brinda Verónica Gago (2019), podemos pensar en el cuerpo de este personaje y su espacio de pertenencia como un mecanismo de despojo, el cual implica una explotación de territorios, equivalente a violentar el cuerpo individual y colectivo. A su vez, Gago nos invita a pensar que no se puede recortar el cuerpo humano del territorio y del paisaje. Si prestamos atención denotaremos que la única que se refugia en la tela, la que pasa entre ellas y la que puede espiar desde allí lo que sucede en el taller del artista es Juliette; hasta el final donde, con la soga, lo lleva a Lemont ¿Será un espacio que simule una tumba? ¿Al final nuestro protagonista muere? ¿Es raptado por Juliette? Este tipo de preguntas las retomaremos en el siguiente apartado.

Pero también, las reflexiones que hace Verónica Gago (2019) nos llevan a pensar en el cuerpo como primer territorio, un espacio de soberanía, de resistencia y de memoria. Juliette como acróbata y asistente del mago trabaja con su cuerpo, cuando decide marcharse ella desobedece los mandatos del mercado, uno que gobiernan los hombres como Pierre o Lemont. Se revela ante ellos. Su territorio, es decir su cuerpo, le pertenece y no permitirá que su sacrificio sea la ganancia y el beneficio del patriarcado.

El encuentro con Juliette

Como actriz, ser la villana de la historia era un gran desafío y a su vez algo que venía esperando hace ya tiempo. Una mujer manipuladora, con la voz grave, que mira mal a cualquiera que se cruce en su camino, sus gestos dicen más que mil palabras, con un humor característico y burlón, una persona soberbia, con una manera de andar que es tan suave que contrasta con sus actos.



El Escapista (4ta. función, Teatro La Fábrica, mayo 2025). Fotografía: Johanna Leiva.

Conocer el pasado de Juliette y todas sus heridas deja puertas abiertas a la pregunta que tanto nosotros como elenco y el público nos hacemos ¿Por qué se fue? ¿Ella falleció? ¿Quién es Juliette? ¿Es un fantasma o es la conciencia de Lemont? Después de un año con ella a mí me gusta definirla como un recuerdo del pasado que viene a acechar. Y es esa palabra, la palabra acechar la que me acompañó durante todo el proceso de creación de la obra, a veces hasta en el sentido más animal de esta acción, como un puma que se mueve sigiloso, que controla sus movimientos y que mide a su presa antes de atacarla. Acechar para atacar, atacar para matar. Lo que nos deriva a otra pregunta ¿Por qué Juliette quiere que Lemont se suicide? Hay algo que está claro, Juliette no quiere matar a Lemont, ella busca que él tome coraje para hacerlo por sí mismo, aunque su ausencia pueda ser una potencial causa de muerte, desea que la decisión de suicidarse pueda tomarla solo, porque está solo, porque ya nadie lo va a esperar más.

Hay un texto que Juliette se apropia en la obra, una decisión de la dirección que con el pasar de los ensayos, como actriz, ya me esperaba. El texto del comienzo. El cual narra el pasado brillante en la carrera del escapista, el Teatro Tabaris repleto para ver su espectáculo, el show en el Luna Park a beneficio después del terremoto de San Juan en 1944, mismo evento donde el coronel Juan Domingo Perón le estrecha la mano al ilusionista, hasta su caída en desgracia que lo destierra de la escena local. Realmente el fragmento es dicho por la radio que atesora Amalia, pero aquí Juliette lo toma, explica de dónde viene este Ilusionista y su asistente, pero siempre siendo Lemont el centro de la atención... aunque también, como actriz propongo exponer el desplome de su carrera con tonos burlones. Incluso tomarme el atrevimiento de imitar al coronel y cómo este le extiende la mano al mago y no su “bonita” asistente, la que solo parece estar ahí para verse bien, acomodar el espacio, vestir al escapista y asentir a cada frase que él dice como si siempre tuviera la razón.

Cuando en verdad, no puede hacer ni un solo un truco sin Juliette, aquí más preguntas que buscan una explicación a por qué ella se va ¿Será que quiere demostrarle que no puede solo, que sin ella no es nadie? ¿Será un problema de egos? ¿Será la falta de mérito hacia el trabajo que desempeña Juliette? Esto último se puede reflexionar en la envidia que le genera pensar en que ellos pudieran ir a Estados Unidos y resurgir de las cenizas, los celos que le dan a imaginarse a Lemont rodeado de mujeres del espectáculo, pero la tranquilidad llega al momento de simular el truco, el cual sabe que Lucio jamás podría lograr sin su presencia.

En este momento se me ocurre preguntar: ¿Juliette quiere ayudar a Lemont? Como decía anteriormente, ella no quiere matarlo, ella quiere que él pueda tomar esa decisión, para esto le ofrece la soga y con ella un discurso donde le expresa que él solo quiere llamar la atención, que no hace nada por su vida ni por su carrera, que cree tener la misma relevancia que el presidente y que la gente lo esperará afuera gritando su nombre, hasta llegar al punto culmine donde alega que él ya se suicidó en vida, solo faltaría hacerlo carne. También usa otros recursos, como sus encantos, aprovechar que fueron una pareja para convencerlo de que el suicidarse es su mejor opción y aunque las apariciones de Amalia o Pierre puedan complicar sus planes, siempre encuentra el modo de usarlo a su favor, como con el traje que le cose su hermana o los delirios del presentador de creer que pueden irse a Uruguay o Estados Unidos, hasta incluso escribir un libro que revele los trucos de nuestro protagonista.

Juliette en perspectiva

La visión feminista de la objetividad que propone Donna Haraway (1995), transforma los sistemas del conocimiento y las formas de mirar, desde una objetividad que proviene de un posicionamiento crítico, donde y como estamos mirando, nuestro conocimiento situado, también emerge de una visión encarnada, es decir que la mirada va de la mano con el saber del cuerpo. En la segunda escena de la obra nos encontramos con un monólogo de Juliette, donde ella relata sus vivencias en el circo, exponiendo y dejando en evidencia las condiciones del trabajo circense y el rol de la mujer en este. La idea de esta práctica que nos propone Haraway es que favorezca la construcción, conexión y transformación de los sistemas de conocimiento y las maneras de mirar.



El Escapista (4ta. función, Teatro La Fábrica, mayo 2025). Fotografía: Johanna Leiva.

Desglosando el monólogo, en una primera instancia la Juliette de 11 años se acerca a la casa rodante del dueño del *Circo Chino Johnny Kresler*; con la intención de robar... este hombre la encuentra, la golpea y la lleva a trabajar, no de cualquier oficio circense, sino como una acróbata, un oficio visto para mujeres delgadas y con agilidad física. Cuando este señor muere ella ya se había convertido en una integrante más del circo viviendo entre...

Hombres forzudos que lloraban como chicos, mujeres barbudas sin más talento que sus problemas hormonales, payasos enanos que no hacían reír,

Sección: Artículos. *Un personaje feminista: La creación de un personaje de 1950, encarnado por una actriz del siglo XXI.* Bruni Cavasín, Regina.

traga fuegos con aliento a querosén, domadores de leones que se creían los intelectuales del circo y niños caimanes cuyos padres encontraron esa particular veta efectiva en sus afecciones epidérmicas. (Polleri, 2014, p. 83).

Esta frase da cuenta de quienes se sentían superiores a ella y a quienes ella rebajaba en su trabajo. En mi imaginario actoral, ella se burla de las mujeres barbudas por no estar a su altura como mujer hegemónica. Pero también pienso en los tragafuegos y en los domadores de leones como hombres que quizás alguna vez han querido sobrepasarse con ella. A Juliette todo este ambiente del circo le resulta decadente y hasta repugnante en ocasiones. Desde mi construcción y constante indagación de este monólogo, noto en ella, que es tan impoluta, correcta y elegante, un desprecio a las personas que habitan ese mundo del circo. Estas le parecen asquerosas en su manera de hablar, de vestir y en su forma de vivir, aspecto que a su vez se ve reflejado en los demás personajes de la obra, como le parece desagradable la forma en la viven, en su manera de comer, soltando comentarios del tipo “¿se baña?” o “No me toque” hacen a esta construcción en la que Juliette se siente superior a ese mundo al que pertenece sin querer, mundo en el que se encuentra atrapada.

Avanzando con el relato de Juliette nos encontramos con otro par de hombres importantes en su vida: Lemont, con quien mantuvo una relación afectiva y con Pierre, el presentador que dejó promesas incumplidas en el camino. Ambos son mencionados en el monólogo que destacaba anteriormente.

Entre gente extraña, deforme o talentosa viví durante diez años. Hasta que alguien dijo que debíamos irnos del ‘Circo Chino Johnny Kresler’. La idea fue de Pierre, el presentador del circo. Así, como la acróbata, el presentador y el Ilusionista decidimos irnos a probar suerte en escenarios más dignos. Y ahí comenzó la historia de Lucio Lemont, el más grande ilusionista que tuvo la Argentina, y a quien ya nadie recuerda. (Polleri, 2014, p. 83).



El Escapista (función estreno, Teatro La Fábrica, octubre 2024). Fotografía: Francisco Baldoni.

Reflexionando sobre el vínculo entre Juliette y Lemont que se deja entrever en el intertexto de este monólogo, puedo suponer que se trata de una relación amorosa entre estos dos personajes donde el ego de Lemont terminaba cualquier discusión. Desde mi conocimiento situado, en la interacción de ambos personajes durante la obra puedo reconocer actitudes entre ellos como una pareja apasionada, divertida, celosa y posesiva, en donde él podía mirar sin pudor a otras mujeres pero ella no podría hacer lo mismo con los hombres, sin embargo aunque Lucio pueda cometer deslices, como se decían en esa época, siempre volvía a Juliette. Todo esto lo pienso desde mi punto de vista particular de cosas que nacieron de improvisaciones, algunas puntuales de la pareja y otras donde aparecían Pierre y Amalia, no solo desde un análisis textual de la obra. Como diría Dieguez (2019), imaginar situadamente es replantear el pensamiento crítico, utilizar la imaginación como noción y estrategia para pensar los problemas. En este caso, con Matías, quien le da vida a Lucio, nos conocíamos de vista pero jamás habíamos interactuado, de hecho nuestra primer indagación fue explorar el vínculo de estas dos personas y hasta tomamos un par de clases de tango, no solo para aprender a bailarlo para la segunda escena de la obra en la cual se encuentran Lemont y Juliette³, sino que este nos permitió ver qué especie de relación existía entre ellos pensando en un pasado compartido.



El Escapista (función estreno, Teatro La Fábrica, octubre 2024). Fotografía: Francisco Baldoni.

³ La canción que bailan interpretada por Libertad Lamarque es **Uno**, la cual es una de las piezas más emblemáticas de la música ciudadana, compuesta en 1943 con música de Mariano Mores y letra de Enrique Santos Discépolo. El tema relata el dolor, la desilusión amorosa y la pérdida de la fé tras años de sufrimiento.

En cuanto a Pierre, desde el punto de vista de Juliette, un hombre que dijo que había posibilidades de salir del circo para buscar nombre propio (pero siempre buscando su propio beneficio con el esfuerzo de los demás), un hombre con ideas innovadoras, que sin embargo solo hizo famoso el nombre de Lucio Lemont y jamás el de su “asistente”. El desprecio que se tienen estos dos personajes se ve sobre todo reflejado en una escena donde se encuentra en el sueño del presentador, hablando con tonos irónicos, sonrisas falsas y terminando con el plan de Juliette de hacerle creer a Pierre que está hablando con el mismísimo presidente, el cual le pide ayuda para salvar la Casa Rosada. Ya que Pierre es un gran admirador de Juan Domingo Perón, el propósito de Juliette se cumple a la perfección. También aquí, podríamos pensar que estos son capaces de mantener ideologías políticas desiguales. En este punto, recuerdo a nuestra directora pidiéndonos probar en escena parte del vínculo amistoso que mantenemos con Joaquín, quien interpreta a Pierre, así fue como en la escena apareció un tinte de comicidad y diversión.



El Escapista (función estreno, Teatro La Fábrica, octubre 2024). Fotografía: Francisco Baldoni.

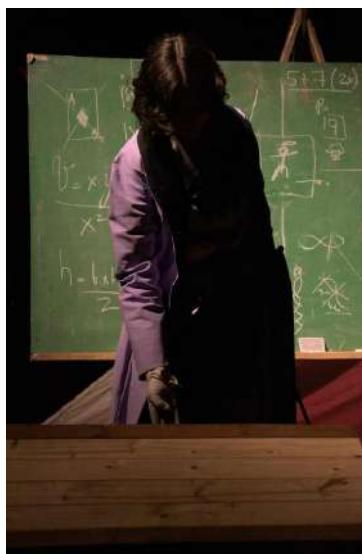
Pensar situadamente, según Iliana Diéguez (2019), es reconocer la condición de la experiencia en la producción práctica, trabajar en la producción de pensamiento y encarnar nuevas formas y/o prácticas para hacer pensar. Examinando al otro personaje femenino de la obra, Amalia, ellas no tienen ninguna interacción en la obra más que Juliette cambiándole las cosas de lugar y viéndola como una molestia a la hora de ejecutar sus planes de que Lemont decida suicidarse. Al comenzar los ensayos yo creía que su vínculo era similar a la relación que Juliette mantenía con Pierre, pero mientras fue avanzando el proceso comencé a creer que muchas veces Juliette podría llegar a sentir pena por Amalia, no considero que hayan podido ser amigas, solo una relación estrecha y también siento que nunca podría haber considerado interesante alguna opinión de Amalia, pues Juliette siempre se comparó con los hombres, intentando estar a su altura e incluso tener la ilusión de superarlos en cuanto a PODER algún día, este

puede ser otro de los motores que la impulsan a volver, el deseo de venganza y el ansiado reconocimiento que nunca le fue otorgado.

Como se puede comprobar, escogí imágenes que acompañen al texto. Pero a la hora de buscar una con Amalia, descubrí que no tienen fotos juntas solo ellas dos, más si en grupo. Entonces intenté buscar alguna que sea significativa para dar cuenta de cómo Juliette ve a este personaje, por lo que elegí una fotografía de la anteúltima escena de la obra. Amalia le sigue el juego a Pierre de que tiene la supuesta solución para salir de la ruina según el encuentro que tuvo con Juliette y el presidente en su sueño. Pero ahí está el truco, Amalia sabe que está jugando a encontrar soluciones. Perder la cabeza un rato es lo más cuerdo para su situación. Ya que ella es el único personaje realista de la obra, es obvio que a Juliette no le sirve para cumplir con su cometido, en su lugar busca a Lemont y a Pierre. Y en la imagen que seleccione Amalia abandona su juego para mirar a su alrededor, donde la invade su miserable realidad. No obstante, si observamos la foto detenidamente, podemos ver la silueta de otro personaje detrás de ella, es Juliette, contemplando la forma en la que su deseo se vuelve real. Juliette está siempre observando todo y a todos durante la obra, incluso al público. Sabe dónde se encuentra cada cosa, quienes se mueven y hacia donde, hasta la forma de andar y respirar de los demás.

Acerca de la vida de Juliette

Después de todo el recorrido realizado en este texto, puedo constatar que Juliette es una incógnita. Toda su existencia lo es. El hombre que la encontró hasta le cambió el nombre por considerar que no era digno de una artista. Y ahora ella solo se deja ver con quien elige ser vista. A relacionarse con movimientos sutiles, deslizándose entre los demás personajes con aires de grandeza, grandeza que solo pudo ganar levantando la cabeza y sin dejarse sobrepasar por nadie. Una mujer que lleva dentro una niña con muchas cicatrices ¿a la que querría ajusticiar tal vez? Quizás su fachada solo sea una gran coraza para hacernos creer que sus sentimientos no influirían con sus objetivos y que el deseo de venganza siempre será más fuerte que aquella mano que ese hombre desconocido levantó para llevarla a trabajar en contra de su voluntad, mano que eligió su destino antes de poder tomar sus propias decisiones. Juliette ya no puede elegir, “Entre el tiempo o la sangre Lemont, tiene que elegir” (2014, pág. 107). Lucio si puede hacerlo. Es hombre.



Sección: Artículos. *Un personaje feminista: La creación de un personaje de 1950, encarnado por una actriz del siglo XXI*. Bruni Cavasín, Regina.

El Escapista (función estreno, Teatro La Fábrica, octubre 2024). Fotografía: Francisco Baldoni.

Bibliografía:

Diéguez, I. (2019) “Interpelando al ‘caballo académico’: Por una práctica afectiva y emplazada”. *Nómadas* 50, Colombia, pp. 111 – 121.

Haraway, D. (1995) *Ciencia ‘cyborgs’ y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra. Cap. 7 “Conocimientos situados”, pp. 313 – 346.

Gago, V. (2019) *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires, Tinta limón.

Polleri, F. (2013) *El Escapista*.

Bruni Cavasín, R. (2024) Bitácoras de ensayo.

Poéticas del objeto en la danza en la Posmodernidad: el gusto neobarroco y nuevas producciones de sentido¹

Cecilia Elia Levantesi²

Artes del Movimiento, UNA.

cecilialevantesi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8711-9674>

Resumen

El presente artículo analiza las transformaciones en la danza de los años 70 y 80 a partir de la incorporación de objetos. Se sostiene que el vínculo entre objeto y sujeto no sólo ilustra la sensibilidad neobarroca, sino que reformula la producción de sentido y la dramaturgia contemporánea. Mediante un abordaje interdisciplinar que articula a O. Calabrese, T. Kantor, A. Alvarado y E. Verón, se examinan piezas de L. Childs, P. Bausch, M. Ek y M. Marin. El estudio concluye que la interacción cuerpo-objeto habilita operaciones meta enunciativas, permitiendo que el cuerpo indague sobre categorías que le son propias a través de una escritura híbrida situada entre lo inerte y lo viviente, consolidando nuevas poéticas escénicas.

Palabras clave: Danza posmoderna; neobarroco; objeto; biobjeto; producción de sentido.

Poetics of the object in dance in Postmodernity: the neobaroque taste and new productions of meaning

Abstract

This article analyzes the transformations in dance during the 1970s and 1980s stemming from the incorporation of objects. It argues that the bond between object and subject not only illustrates a Neo-Baroque sensibility but also reformulates the production of meaning and contemporary dramaturgy. Through an interdisciplinary approach articulating O. Calabrese, T. Kantor, A. Alvarado and E. Verón, the study examines works by L. Childs, P. Bausch, M. Ek, and M. Marin. It concludes that the body-object interaction enables meta-enunciative operations. These allow the body to explore its own constitutive categories through a hybrid writing situated between the inert and the living, consolidating new scenic poetics.

Keywords: Postmodern dance; neo-baroque; object, bio-object; meaning production.

¹ Para citar este artículo: Levantesi, Cecilia Elia. (2026). Poéticas del objeto en la danza en la Posmodernidad: el gusto neobarroco y nuevas producciones de sentido. *El Peldaño–Cuaderno de Teatología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 53-65.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1584>

Sección: Artículos. Recepción: 30/04/2026. Aceptación final: 10/06/2026.

² Investigadora (directora) en la Universidad Nacional de las Artes. Área de Artes del Movimiento. Cátedras: Composición Coreográfica en Danza Teatro I a II y Técnica de la Danza Clásica I a IV. Universidad Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Introducción

A lo largo del siglo XX, los objetos se consolidan como componentes indisociables de las transformaciones en las artes escénicas, actuando como elementos disruptivos que desplazan los límites de la danza hacia nuevas dimensiones estéticas y sociales. Durante las vanguardias históricas, la incorporación del objeto —desde el *Ballet Triádico* hasta piezas como *Lamentation* o *La Mesa Verde*— trae aparejadas alteraciones en la corporalidad del bailarín y condiciona el vocabulario dancístico imperante, al mismo tiempo que fomenta la integración interdisciplinar y la emergencia de lo nuevo, la diferencia y el cambio (Levantesi, 2020).

En términos históricos, el objeto en el marco de las vanguardias contribuye al interés por la fusión del arte con la praxis vital; ya que al ser reconocido como un fragmento indispensable para la vida, favorece la capacidad de transformación estética y social que el arte posee. Por otra parte, este estudio se propone profundizar en la productividad artística contemporánea, entendiendo a 'lo contemporáneo' como un concepto que articula la caracterización de las últimas décadas con la concepción de aquello que está en permanente cambio y renovación. En este sentido, desde una perspectiva diacrónica, este estudio se focaliza en el período comprendido entre finales de los setenta y la década de los ochenta, momento considerado posmoderno, en el que la danza asimila los rasgos del "capitalismo tardío" (Jameson, 1991). En este contexto, el objeto trasciende su función utilitaria para convertirse en un protagonista indispensable de una sociedad de consumo donde la adquisición de bienes se transforma en la forma de ocio predominante. Como señalan autores como Lipovetsky (2015), este capitalismo hedonista y narcisista busca seducir al sujeto a través de objetos que integran lo industrial con lo estético, prometiendo identidades personales asociadas al goce inmediato, estado de juventud y de buena salud.

Bajo esta premisa, se sostiene que la escena dancística de este período utiliza al objeto como un dispositivo capaz de poner en evidencia los rasgos propios del gusto neobarroco (Calabrese, 1994). Así, el objeto no solo participa en la producción de sentido artístico, sino que reformula la dramaturgia escénica al exponer la vulnerabilidad del cuerpo frente a la saturación del mundo objetual. En este orden de cosas, se plantea la siguiente hipótesis: por un lado, que la inclusión de objetos en la escena de finales de los años setenta y ochenta permite manifestar categorías tales como el límite y el exceso, la repetición, la inestabilidad, la metamorfosis y el caos; por otro lado, que el vínculo entre objeto y sujeto reformula los procesos de producción de sentido —tanto en el cuerpo como fuera de él— e incide directamente en las transformaciones de la dramaturgia escénica contemporánea.

Para abordar este estudio, se articulan modelos de análisis provenientes de las ciencias sociales y la estética, estableciendo un diálogo entre las diversas áreas de la danza —técnicas de movimiento, estudios sobre el cuerpo, el espacio y la composición coreográfica— y la teoría sobre objetos del campo teatral. El corpus artístico se analiza a través de una operación de deconstrucción de la obra, basada en las categorías de la posmodernidad y la circunscripción del "gusto neobarroco" (Calabrese, 1994). Esta observación permite identificar los modos y tendencias de funcionamiento de los objetos en las puestas escénicas, definiendo así las recurrencias que caracterizan el período.

En términos metodológicos y empíricos, el abordaje del corpus se realiza mediante un enfoque cualitativo-hermenéutico sustentado en la deconstrucción formal de las puestas escénicas a partir del análisis de sus registros audiovisuales. Dadas las limitaciones que presenta el archivo digital de las artes vivas —fragmentariedad de los materiales disponibles, restricciones de acceso o ausencia de registros completos—, el análisis recurre, cuando resulta necesario, a una estrategia de triangulación documental. De este modo, la observación de los fragmentos audiovisuales se complementa con estudios históricos, crítica especializada y

testimonios de creadores e intérpretes, permitiendo reconstruir la complejidad del fenómeno escénico.



Figura 1. Ballet Triádico. Oskar Schlemmer, *Das Triadische Ballett* (1922). Vestuario conservado en la Staatsgalerie Stuttgart. Fotografía de Fred Romero (2017).

El desarrollo propuesto se organiza en cuatro líneas principales de análisis que articulan el marco teórico con el fenómeno escénico.

En primer lugar, se abordan las categorías que ilustran el entramado referencial del período neobarroco según la propuesta de Calabrese (1994). Este eje permite examinar los caracteres de las piezas artísticas a través de nociones como ritmo y repetición, la estética del límite y el exceso, el detalle y el fragmento, así como la inestabilidad y la metamorfosis. Asimismo, se contemplan las dimensiones del desorden y el caos, el nudo y el laberinto, la complejidad y la disipación, y las figuras del "más-o-menos", el "no-sé-qué", la distorsión y la perversión.

En segundo lugar, a partir de la teoría de Tadeusz Kantor (2004), se analiza el objeto en tanto elemento arrancado de su realidad y despojado de su función vital original. En esta instancia, se distinguen categorías fundamentales como el *objet trouvé* (encontrado), el *objet d'art* (construido) y, centralmente, el concepto de biobjeto, definido por la interrelación orgánica entre la materia y el cuerpo del intérprete.

Seguidamente, la investigación integra conceptos de Ana Alvarado (2005, 2015) de especial relevancia para la escena contemporánea. Este análisis permite explorar tipologías tales como el objeto resucitado, el sujeto debilitado —o cuerpo-objeto—, el objeto de descarte y el objeto antropomórfico.

Finalmente, se recuperan los aportes de Eliseo Verón (1987) para pensar el cuerpo como soporte material de la significación. Desde esta perspectiva, el cuerpo funciona como un pivote de reenvíos de sentido indiciales, icónicos y simbólicos, desplegando una capa metonímica de producción basada en la contigüidad. Dado que el cuerpo no posee operadores metalingüísticos —a diferencia del lenguaje articulado—, se sostiene aquí que es

precisamente en su hibridación con el orden objetual (la constitución del biobjeto) donde el sistema escénico activa operaciones autorreferenciales de base material. A través de este engranaje, la escena logra indagar sobre categorías propias de la corporalidad: la vulnerabilidad, la resistencia física y la finitud.

La posmodernidad: la sociedad de consumo y los objetos

En el análisis de los fenómenos culturales de finales de los años setenta y ochenta, la noción de posmodernidad resulta central para comprender la transformación de los regímenes de producción simbólica. Su difusión abarca tres ámbitos: en la literatura y el cine de los años sesenta se rechazaba la experimentación vanguardista en favor de la reelaboración y el pastiche; en la arquitectura se produjo una rebelión contra el funcionalismo moderno retomando las citas del pasado y la decoración; y en la filosofía se cuestionó la cultura fundada en los "grandes relatos". En este sentido, Lyotard (1987) define la posmodernidad como una crisis de legitimación de los grandes relatos que sostenían la modernidad, mientras que Vattimo (1996) profundiza esta idea al plantear una "debilitación" de las nociones de progreso, verdad y novedad como horizontes históricos estables. Desde una perspectiva complementaria, Jameson (1991) vincula este escenario con el capitalismo tardío, caracterizado por la expansión de la cultura de consumo masivo y tecnologías sofisticadas, donde la producción simbólica se encuentra atravesada por la lógica del mercado. En este contexto, el problema del objeto adquiere una relevancia particular. Baudrillard (2007) sostiene que la sociedad de consumo no solo se organiza en torno a los objetos, sino que los produce como sistemas de seducción y enigma, donde su valor excede la utilidad. Lipovetsky (2015), por su parte, describe un momento transestético en el que la experiencia estética se desplaza hacia la vida cotidiana, disolviendo las fronteras entre consumo, sensibilidad y experiencia. En consecuencia, los objetos dejan de funcionar únicamente como herramientas o mercancías para convertirse en dispositivos capaces de modelar formas de percepción, identidad y relación con el mundo. Finalmente, el arte pop constituye un antecedente clave en la problematización de estas transformaciones, al incorporar lo banal y lo industrial como materia estética, desdibujando las distinciones entre arte y vida (Jost, 2013). En este marco, surgen interrogantes sobre la relación contemporánea con los objetos: ¿en qué medida participan en la construcción de subjetividades y exceden su función utilitaria?, ¿qué tipo de experiencia estética emerge cuando dejan de ser meros soportes para convertirse en agentes de seducción y producción de sentido? Estas transformaciones permiten comprender por qué el objeto adquiere un lugar central en la escena dancística de finales del siglo XX, donde deja de operar como un elemento funcional para constituirse en un agente activo de producción de sentido.

Análisis de Obras

1. Antecedentes de la posmodernidad en la danza de los años sesenta: Sobre la Judson Church y la obra de Lucinda Childs

La danza moderna no logra cumplir con todas sus promesas rupturistas; su lenguaje de movimiento, en última instancia, tiende también a la estilización y a la codificación. Las obras poseen una marcada cuota de dramatismo y significado literario, mientras desarrollan estructuras jerárquicas dentro de las compañías, análogas a las de la danza académica.

Frente a los intereses expresivos de la danza moderna, se plantea en los años cincuenta un deseo de abstracción de la mano de Merce Cunningham, quien jerarquiza el medio por sobre el significado, consolidando un verdadero rasgo modernista en la danza.

Sin embargo, es recién en la década del sesenta cuando comienzan los grandes desafíos, con una etapa de experimentación que funda los cimientos para el desarrollo de la danza de los años setenta y ochenta. La Judson Church en Washington Square es un colectivo de artistas que emprende este camino, en el cual la danza se despoja de elementos superfluos y efectos espectaculares. Aquí, el cuerpo se convierte en el campo operativo, el movimiento —liberado de tecnicismos— acepta materiales kinéticos de la vida cotidiana y se admite la intervención de personas no profesionales como intérpretes. La Grand Union es otro grupo perteneciente a este período que continúa las investigaciones emprendidas por la Judson (Bentivoglio, 1985). En la cultura de la posguerra, se observa una proliferación de movimientos «post» y «neo», en los cuales artistas norteamericanos y europeos retoman las formas de expresión de las vanguardias de las décadas del diez y del veinte, tales como el *collage*, el *assemblage*³ y el *ready-made*. En este sentido, el trabajo con objetos encuentra sus motivaciones en un doble influjo: por un lado, el espíritu Dadá y el *ready-made* de Duchamp; por el otro, la sociedad de posguerra, caracterizada por una sobreabundancia de bienes y una economía articulada para el consumo.

Las modalidades de apropiación de estas propuestas artísticas son diversas: se adopta un movimiento despojado de tecnicismos, integrando gestos naturales y elementos cotidianos; asimismo, se incorpora una noción de "laboratorio" que desplaza el concepto de espectáculo hacia el de *performance*, proponiendo espacios extra teatrales para el desarrollo artístico. La noción de *performance* establece un paralelismo operativo con el New Dada. El espacio es irrumpido por "objetos encontrados" (*objet trouvé*), cuya utilización escénica adquiere la misma relevancia que la presencia de cuerpos no entrenados o la incursión de movimientos cotidianos en el lenguaje coreográfico. En otras palabras, los límites entre arte y vida comienzan a diluirse —rasgo central de la categoría neobarroca de límite y exceso—; en definitiva, la danza tensiona las fronteras de su sistema de movimiento y la concepción del cuerpo idealmente aceptado.

De modo similar, la superabundancia de objetos es satirizada por Lucinda Childs⁴ en *Carnation* (1964), un solo inspirado en las *performances* dadaístas que explora el silencio y la dilatación temporal. A través de la tensión entre representación y percepción, la bailarina —situada en una superficie plana— manipula diversos objetos domésticos fuera de su uso cotidiano. Esta operación produce un profundo efecto de extrañamiento: al desfuncionalizar elementos banales para integrarlos en una sintaxis coreográfica arbitraria, Childs despoja al objeto de su utilidad práctica y lo resignifica dentro de un sistema de reenvíos poéticos. Esta operación anticipa lo que Kantor denominará posteriormente un proceso de anexión, donde los objetos del universo cotidiano manifiestan su potencial simbólico en función de la puesta en escena.

En esta obra, la danza se desarrolla mediante la disposición arbitraria de materiales bajo un riguroso tratamiento coreográfico. La composición se articula a través de una sintaxis de cuadros de manipulación con una propuesta espacio-temporal que converge en acciones

³El término "assemblage" fue popularizado por William C. Seitz a partir de la exposición *The Art of Assemblage* (MoMA, 1961), define una práctica artística tridimensional que expande los límites del collage. Su especificidad radica en la acumulación y articulación de elementos heterogéneos y dispares (como esculturas, instalaciones u objetos de la realidad) que, al ensamblarse, logran constituir una nueva unidad o conjunto coherente sin perder por ello su identidad original e individual.

⁴ Lucinda Childs (1940-): Coreógrafa y bailarina estadounidense, figura clave del posmodernismo y miembro fundador del Judson Dance Theater.

inesperadas. El resultado es una secuencia de imágenes surrealistas de fuerte impronta poética, sostenidas en la dinámica de un espacio mínimo: el propio cuerpo del intérprete. Los objetos utilizados -bolsas de residuos, coladores, esponjas- remiten directamente a la vida doméstica femenina de los años 60. Según señala Sally Banes (1994), estas *performances* funcionaron como un espacio de encuentro pre-feminista para cuestionar problemáticas de género que luego serían centralizadas por el movimiento. En este sentido, la obra de Childs abraza el concepto de otredad propio de la posmodernidad: al descentralizar las narrativas heroicas de la danza moderna, permite que las minorías manifiesten su discurso a través de propuestas artísticas situadas en la periferia de los centros de poder tradicionales.

Asimismo, resulta pertinente analizar *Pastime* (1963), obra previa a *Carnation* donde la artista utiliza un tubo de tela dúctil en el que permanece inmersa, dejando al descubierto únicamente su rostro. Esta configuración construye una operación de cita a *Lamentation* de Martha Graham⁵, utilizando el recurso de la intertextualidad como un modo de expresión propiamente neobarroco. En este caso, objeto y cuerpo configuran un biobjeto en el sentido propuesto por Kantor. El sistema funciona como una unidad indisoluble: un objeto transformable por la interacción del sujeto que, a su vez, interviene el movimiento del intérprete y modifica su visibilidad ante el espectador. En *Pastime*, la tela se justifica en su relación dialéctica con el cuerpo, logrando una experiencia visual que subvierte el lenguaje dancístico tradicional. No obstante, el sistema mantiene su naturaleza corporal; el espectador reconoce el cuerpo danzante inmerso en la tela, cuya interacción potencia las dinámicas de movimiento y la generación de imágenes a partir de puntos de tensión y apoyos espaciales logrados mediante la manipulación del objeto.

Así, estas experiencias constituyen antecedentes fundamentales para comprender las transformaciones que alcanzan pleno desarrollo en la danza de las décadas siguientes, cuando la relación entre cuerpo y objeto se convierte en un componente central de la dramaturgia escénica.

2. Sobre finales de los años setenta: Pina Bausch y su obra *Café Muller*

El surgimiento de la danza-teatro (*Tanztheater*) se produce en el seno de la danza europea de la mano de Pina Bausch⁶ durante la década de los 70. Su propuesta exhibe una visión estética que cuestiona los principios rectores del campo artístico tradicional, desplegando una danza con profundas potencialidades dramáticas y una marcada efervescencia emocional. *Café Müller* (1978) es señalada por diversos autores como la pieza que marca un punto de inflexión en la producción de Bausch, considerada una obra emblemática que sellará la estética de sus producciones posteriores.

Imágenes memorables definen la obra: la propia artista envuelta en una túnica blanca, bailando al ritmo de la música de Purcell con los ojos cerrados mientras impacta contra una pared; la desesperación de Malou Airaud y Dominique Mercy en cíclicos abrazos y caídas; y Meryl Tankard, quien con su peluca pelirroja y zapatos de tacón, circula perdida por la escena.

⁵ Martha Graham (1894-1991): Coreógrafa y bailarina estadounidense, considerada una de las figuras fundacionales de la danza moderna. Desarrolló una técnica propia basada en los principios de "contracción y liberación" (*contraction and release*), centrada en la respiración y la conexión con el torso. Su obra introdujo una nueva gramática del movimiento para expresar conflictos psicológicos y universales.

⁶ Pina Bausch (1940-2009): Bailarina, coreógrafa y directora alemana, figura central de la danza contemporánea y precursora de la *Tanztheater* (danza-teatro). Su enfoque revolucionó la disciplina al priorizar la expresión de la condición humana y la emoción sobre la técnica pura, integrando elementos escenográficos complejos, el uso de la palabra y la repetición gestual para explorar la psique y las relaciones sociales.

La acción transcurre en un espacio saturado por mesas y docenas de sillas. En su dimensión icónica, estos objetos permiten reconocer un café; sin embargo, su sobreabundancia señala simbólicamente la ausencia humana y la desolación. Esta desmesura pone de manifiesto la categoría de *exceso* descrita por Calabrese, evidenciada en la acumulación y repetición de los objetos en escena.

La *estética de la repetición*, rasgo distintivo del neobarroco, se manifiesta tanto en la sobrepoblación objetual de sillas idénticas como en la estructuración coreográfica de la obra, donde ciertos fragmentos —como el abrazo entre Malou Airaud y Dominique Mercy— se reiteran compulsivamente. La disposición espacial es irregular y desequilibrada, lo que deviene en un espacio fragmentado y desestabilizado. Estos objetos, constituidos en obstáculos debido a la colisión constante de los bailarines con ellos, materializan las categorías de *desorden* y *caos*. Durante el transcurso de la obra, los elementos son manipulados por los intérpretes para evitar el tropiezo de una de las bailarinas, lo que simboliza el antagonismo entre el peligro y el cuidado, evidenciando la vulnerabilidad de los cuerpos. Este proceso de interacción sujeto-objeto produce el doble efecto de objeto resucitado y sujeto debilitado (Alvarado, 2005), ya que el cuerpo se presenta frágil y en riesgo ante la multiplicidad desordenada del entorno.

La escena del abrazo antes mencionada revela, junto con la repetición, acciones de manipulación de cuerpos. En este contexto, el sujeto manipulado se presenta carente de voluntad, sugiriendo un cuerpo devenido objeto a partir del tono muscular y los movimientos involuntarios; por su parte, el sujeto manipulador pone de relieve lo pulsional del sentimiento amoroso a través de la acción reiterada del abrazo.

Uno de los aspectos fundamentales que permite a *Café Müller* constituirse en obra fundacional de la danza-teatro además de su condición de mixtura y combinatoria⁷, es la presencia escénica de los objetos, que imparte un carácter fragmentario y de yuxtaposición, produciendo un efecto pastiche. La coreógrafa logra un ritmo visual-sonoro que rompe con la coherencia contigua; la dimensión visual refuerza la noción dramática, conformando a los personajes mediante una serie de imágenes escénicas que funcionan como una composición pictórica o cinematográfica.

En definitiva, las relaciones establecidas entre objeto, cuerpo y espacio permiten construir operaciones metaenunciativas en las que el cuerpo funciona como soporte material de la significación (Verón, 1987). De este modo, la danza logra referirse a aspectos constitutivos de la corporalidad: su vulnerabilidad, su pulsión y su sufrimiento.

⁷ Esta condición es descrita por Levantesi y Brandolino como un “fenómeno de gran vitalidad dramática, donde una multiplicidad de disciplinas dialogan, se apuntalan, se oponen y delimitan el discurso de la obra de danza-teatro”. Las autoras señalan que esta “condición de mixtura” dota a la manifestación escénica de una complejidad particular, tanto por los materiales que la integran como por las relaciones que estos establecen entre sí. Levantesi, C. y Brandolino, F. (2013). La danza teatro: condición de mixtura y combinatoria. *Revista Telón de fondo*, (17), p.58.



Figura 2. Birgit, A. (1982). Fotografía de *Café Müller* del Tanztheater Wuppertal. Bibliothèque nationale de France. Dominio público.

3. Sobre los años ochenta

3.1 Mats Ek y su obra *Bernardas Hus*

Bernardas Hus (1986) es una obra del coreógrafo sueco Mats Ek⁸ inspirada en *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca e interpretada por el Cullberg Ballet. El lenguaje de movimiento se articula mediante un vocabulario de danza clásica enriquecido con elementos de la danza moderna —como los binomios contracción/relajación y caída/recuperación—, el uso acentuado del torso y movimientos gestuales que, junto a la voz, potencian la narratividad de la pieza.

La elección musical propone dos discursos sonoros que refuerzan la trama: las guitarras de Narciso Yepes imparten el carácter español, la alegría y la rebelión; mientras que las piezas de Bach en órgano confieren el clima autoritario de Bernarda, interpretada por un bailarín para subrayar la masculinidad y rigidez del personaje. En esta obra, Ek opta por una escenografía y vestuario minimalista donde el contraste blanco y negro es evidente, mientras que los objetos escénicos se presentan variados y coloridos, produciendo una discordancia visual propia del gusto neobarroco.

⁸ Ek, Mats (Suecia 1945-). Bailarín, coreógrafo, escenógrafo y director artístico sueco, hijo menor de la coreógrafa Birgit Cullberg y del actor Anders Ek



Figura 3. *Bernardas Hus*, Ballet Cullberg, 1992. Fotografía de Anna Birgit. Bibliothèque nationale de France, dominio público.

En cuanto a la escenografía, destacan una mesa y un gran armario que, por su escala y contraste, adquieren un rol protagónico. La primera responde a la categoría de objeto encontrado (*objet trouvé*) y el segundo a la de objeto construido (*objet d'art*) según Kantor. La mesa induce una analogía intertextual con *La mesa verde* de Kurt Jooss, operando como un dispositivo simbólico donde se dirime el poder y como un eje que organiza el diseño espacial y los gestos pantomímicos. Esta operación de intertextualidad, recurrente en la posmodernidad, se manifiesta como una cita directa a Jooss tanto en su dimensión temática como en su resolución formal.

El gran armario posee una apariencia humana y un carácter icónico que revela un rostro asustado, representando el miedo y la negación. Bernarda, al abrirlo, desvela un enigma (lo que guarda dentro): un Cristo crucificado rodeado de terciopelo rojo, elemento que remite simbólicamente al universo de las pasiones reprimidas. Este objeto se constituye como un nuevo espacio escénico, estableciendo un diálogo con el concepto de armario kantoriano de *En una pequeña casa de campo* (1957, Teatro Cricot 2).

Asimismo, la madre danza en soledad con este Cristo antropomórfico de material inerte. Según Alvarado (2005), este se presenta como un objeto resucitado mediante la manipulación de la bailarina, quien le otorga una vida ficticia. Un recurso similar se observa en el suicidio de Adela, donde un objeto inanimado opera por similitud con el cuerpo humano para representar la muerte de la hija. La presencia de la figura de Cristo no sólo materializa la ausencia, sino que permite que el cuerpo refiera a experiencias que le son propias, como la muerte y la pérdida. En este sentido, la interacción entre cuerpo y objeto configura una operación de significación donde ambas materialidades participan activamente en la construcción del sentido (Verón, 1987).

Mats Ek propone una puesta donde los objetos transitan los bordes de la polivalencia y la ambigüedad, exigiendo una participación activa del espectador. Se destacan: la caja rosa flúor (la dote), el vestido azul (la ruptura del duelo), el pañuelo verde y la silla con un rostro pintado (en representación del deseo y lo masculino). Por último, el procedimiento de ruptura de la ilusión referencial se evidencia en la segunda escena, donde irrumpen elementos anacrónicos como una máquina expendedora de café y un televisor. Esta transgresión de las unidades espacio-temporales introduce una dosis de ironía y pastiche, rasgos que reafirman la inscripción neobarroca de la obra.

3.2 *Maguy Marin y su obra Groosland*

Groosland (1989) constituye una obra de Maguy Marin⁹ creada para el Het Nationale Ballet Amsterdam. Esta pieza, cuya denominación alude a una "tierra de obesos", presenta un provocador diseño de vestuario de Montserrat Casanova mediante el cual se opera una radical deformación de la figura humana, poblando la escena con cuerpos de bailarines alterados por una gordura hiperbólica.

El vestuario funciona como una suerte de envoltorio del cuerpo humano; su configuración limita el rango de movimiento del intérprete y le impone dificultades físicas que deben ser sorteadas durante la ejecución técnica. Desde esta perspectiva, la indumentaria trasciende su función ornamental para constituirse en un objeto de abordaje. En su interrelación con el cuerpo, se observa un montaje donde ambos elementos se transforman en fragmentos de un cuerpo mayor (Alvarado, 2015). Esta hibridación tensiona la categoría neobarroca de la *inestabilidad y la metamorfosis*, al diluir la frontera entre la carnalidad del bailarín y la cosidad del envoltorio, obligando al espectador a renegociar su percepción de la identidad corporal.

En suma, en esta pieza el cuerpo mayor opera por semejanza y ejerce un carácter de sustitución del bailarín obeso. Al introducir cuerpos con obesidad en el ámbito de la danza, *Groosland* pone en tensión los contornos del sistema de cuerpo idealmente aceptado, cuestionando un lenguaje donde la presencia del exceso de peso es infrecuente, a diferencia de otros sistemas artísticos como el cine o la pintura. En este sentido, la obra ilustra la categoría neobarroca de *límite y exceso*. El objeto vestuario, por su inclusión y operatoria, imprime a la pieza rasgos epocales definidos por la saturación y la desmesura.

Asimismo, el tratamiento corporal permite identificar las categorías de *inestabilidad y metamorfosis*, al articular cuestionamientos sobre los ideales perpetuos en los que descansa la praxis dancística tradicional. Si bien se manifiestan valores estéticos como lo grotesco y lo deforme —a priori connotados de forma negativa—, el tratamiento coreográfico permite transformar a estos personajes mediante la expresividad y la gestualidad, convirtiendo esos cuerpos "carentes" en cuerpos gozosos, proponiendo homologaciones alternativas a dichos valores.

La coreógrafa decide mantener una estructura coreográfica rigurosa, con preponderancia de la técnica clásica y breves segmentos de danzas folklóricas. Al ser ejecutados por bailarines profesionales inmersos en la dificultad de ese "armazón", se produce una parodia que surge de la torpeza necesaria para simplificar la estructura impuesta y adaptarla a sus posibilidades. En

⁹ Maguy Marin (1951-): Coreógrafa y bailarina francesa, referente fundamental de la *nouvelle danse* francesa. Su obra se caracteriza por una marcada crítica política y social. Es reconocida por su capacidad de subvertir las estructuras coreográficas tradicionales a través del humor grotesco, la repetición y una puesta en escena que desafía las convenciones estéticas, siendo su pieza *May B* (1981) —inspirada en el universo de Samuel Beckett— una de las creaciones más influyentes de la danza del siglo XX.

definitiva, este montaje de cuerpos produce una metamorfosis del lenguaje de movimiento heredado por la tradición.

La manipulación de ciertos cuerpos por otros hace visibles atributos tradicionalmente asociados a los objetos —como la inmovilidad y la materialidad inerte—, bosquejando un cuerpo devenido en objeto. El vestuario desestabiliza la imagen normativa del cuerpo humano y lo presenta como una marioneta animada. En este punto, el sujeto deviene en máquina kantoriana (biobjeto): el objeto no puede pensarse ya como un anexo del bailarín, sino como un dispositivo total.

Para finalizar, en *Groosland* el cuerpo se plantea como objeto de exploración y manipulación. Como señala Kauffman (1998), el cuerpo trasciende lo puramente estético para constituirse en una base materialista y un campo metodológico para investigaciones sobre política, historia e identidad. En su interrelación con el objeto, el cuerpo amplía sus posibilidades de producción de sentido, consolidando una escritura escénica híbrida y autorreferencial. Desde esta perspectiva, el cuerpo deja de funcionar únicamente como ejecutante del movimiento para constituirse en soporte material de la significación (Verón, 1987), haciendo visibles las tensiones entre identidad corporal, alteridad y representación.

Conclusiones

Durante el desarrollo del presente trabajo se han analizado obras de danza producidas en el marco de la posmodernidad con el fin de examinar las transformaciones sufridas en la praxis escénica tras la incorporación de los objetos. Estas operaciones no solo han delineado caracteres de época específicos, sino que han modificado sustancialmente los procesos de producción de sentido artístico y la configuración de la dramaturgia escénica a través del vínculo entre el objeto y el cuerpo.

El análisis realizado permite afirmar que la inclusión de objetos en la escena dancística de finales de los años setenta y ochenta pone de manifiesto rasgos característicos de la sensibilidad neobarroca en la danza. Las operatorias observadas presentan una clara afinidad con categorías desarrolladas por Calabrese (1994). En *Café Müller*, de Pina Bausch, la estética de la repetición y el recurso del caos —expresado en la fragmentación espacial, la proliferación de obstáculos escénicos y la reiteración compulsiva de ciertas acciones corporales— resultan recurrentes para materializar una experiencia de desolación y vulnerabilidad humana. Asimismo, las categorías de inestabilidad y metamorfosis son puestas en escena a modo de sátira por Maguy Marin en *Groosland*. Por su parte, la obra de Mats Ek, al desplegar su adaptación de Lorca mediante la ironía y la intertextualidad, constituye un ejemplo paradigmático de la reflexividad propia de este período.

Asimismo, el estudio permite sostener que la relación entre cuerpo y objeto reformula los procesos de producción de sentido artístico, tanto a partir del cuerpo como por fuera de él. La obra *Bernardas Hus* ilustra cómo la relación del cuerpo con otras materialidades asegura la transposición de un lenguaje literario al universo coreográfico. Gracias a materias significantes como pañuelos, cajas o armarios, el mundo de Lorca se vuelve tangible en la danza; el objeto deja de ser un accesorio decorativo para adquirir un estatuto relacional que garantiza la plenitud del fenómeno de traductibilidad.

Frente a las estructuras de representación tradicionales basadas en una secuencia narrativa lineal y orgánica —propias tanto del ballet de acción como del drama convencional—, la danza posmoderna ha recurrido a montajes que combinan imágenes múltiples y soportes diversos —voz, luz, objetos, gestualidad—. En piezas como *Café Müller*, la producción de sentido emerge precisamente de la interacción entre estas materialidades antes que de la coherencia narrativa o del movimiento considerado de forma aislada.

Por otra parte, la constitución de biobjetos, en el sentido propuesto por Kantor (2004), revela una zona de encuentro donde prima la interacción entre la carnalidad y la cosidad. El surgimiento de una materialidad distinta a la humana confiere a la escena un gran poder metafórico, permitiendo que el sujeto indague en posibilidades poéticas que trascienden la destreza técnica.

En este marco, se han identificado operaciones metaenunciativas fundamentales, en el sentido propuesto por Verón (1987), donde el cuerpo opera como soporte material de la significación. A través de su interacción con los objetos, la escena construye una red de reenvíos que permite al cuerpo referir a dimensiones propias de la experiencia corporal: la voluntad, lo pulsional, la emoción y la finitud. En *Bernardas Hus*, la muerte se hace presente a través de un "objeto resucitado" (el Cristo); en *Groosland*, el objeto pone de manifiesto la capacidad del cuerpo para alterar y desbordar sus configuraciones habituales.

En definitiva, la danza no ha sido ajena a la mixtura de lenguajes ni a la búsqueda de recursos expresivos heterogéneos iniciada por las vanguardias del siglo XX. La incorporación de objetos en la praxis escénica ha abierto caminos hacia una indagación de nuevas poéticas. Esta escena, de escritura híbrida, nos ofrece finalmente una danza que habla de sí misma, formulando preguntas esenciales sobre el estatuto del cuerpo, sus intensidades y su inagotable poder transformador del lenguaje mediante una nueva forma de escritura.

Bibliografía

Alvarado, A. (2005). Cosidad versus carnalidad: Cuerpo y objeto en el teatro. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (2).

Alvarado, A. (2009). El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura. En J. Dubatti (Comp.), *Escritos sobre TEATRO II*. Nueva Generación.

Alvarado, A. (2015). *Teatro de objetos: manual dramaturgico*. Editorial INTeatro.

Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press.

Baudrillard, J. (2007). *La sociedad de consumo*. Siglo XXI.

Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea*. Longanesi.

Calabrese, O. (1994). *La era Neobarroca*. Cátedra.

Genette, G. (1997). *La obra del arte*. Lumen.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Imago Mundi.

Jost, F. (2013). *El culto de lo banal*. En J. Aumont (Ed.), *La imagen*. Paidós.

Kantor, T. (2004). *El teatro de la muerte* (Comp. D. Bablet). Ediciones de la Flor. (Actualizado según cita en texto).

Kauffman, L. S. (1998). *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*. University of California Press.

Koldobsky, D. (Dir.). (2007-2008). *Definiciones Estéticas y Semióticas del fenómeno llamado danza-teatro* [Proyecto de investigación]. UNA.

Levantesi, C. E. (2020). Los objetos en la danza a partir de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (32), 155-166. <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8461>

Levantesi, C. & Brandolino, F. (2013). La danza teatro: condición de mixtura y combinatoria. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (17), 1-9.

Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2015). *La estetización del Mundo*. Anagrama.

Lyotard, J.-F. (1987). *La condición posmoderna*. Cátedra.

Vattimo, G. (1996). *El fin de la modernidad*. Gedisa.

Verón, E. (1987). El cuerpo reencontrado. En *La semiosis social*. Gedisa.

Fuentes videográficas

Bausch, P. (1978). *Café Müller* [Video]. YouTube. https://youtu.be/c6Vrmm_CG4?si=s8NyUbseRmeEdmrL

Childs, L. (1963). *Pastime* [Video]. YouTube. https://youtu.be/N5mzb-tTaE0?si=abjDybn1GWb_KXr

Childs, L. (1964). *Carnation* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ukbGiRyB8n4>

Ek, M. (1986). *Bernardas Hus* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/l2Sxi7USgzw> , <https://youtu.be/-ETgQ7q4aiU?si=Ki847rae4s8uM0yq>

Marín, M. (1989). *Groosland* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/9OQbU8qVT20>

Cuerpo, memoria y creación colectiva: experiencia de teatro comunitario en Báguanos, Cuba¹

Gonzalo Germán Aranda²

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.

gonzaloaranda468@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-6365-9898>

Resumen

Una experiencia teatral desarrollada en Báguanos (Holguín, Cuba), articuló teatro comunitario, memoria popular y creación colectiva mediante el trabajo conjunto de artistas aficionados, docentes, trabajadores culturales y vecinos. A partir de un taller basado en la improvisación y la composición grupal, surgió la puesta en escena *Vida, Crucifixión y Renacimiento de un Central. La historia de Báguanos*. La historia del central azucarero López-Peña se convirtió en materia dramática y favoreció una construcción colectiva de sentido. Se analiza el cuerpo como archivo vivo, la precariedad como poética de resistencia y el teatro como práctica pedagógica, política y comunitaria.

Palabras clave: teatro comunitario; creación colectiva; memoria popular; cuerpo; Cuba.

Body, memory and collective creation: community theatre experience in Báguanos, Cuba

Abstract

A theatrical experience developed in Báguanos (Holguín, Cuba) brought together community theater, popular memory, and collective creation through the collaborative work of amateur artists, teachers, cultural workers, and local residents. From a workshop based on improvisation and group composition emerged the performance "Life, Crucifixion, and Rebirth of a Sugar Mill: The History of Báguanos." The history of the López-Peña sugar mill became dramatic material and fostered a collective construction of meaning. The performance analyzes the body as a living archive, precarity as a poetics of resistance, and theater as a pedagogical, political, and community practice.

Keywords: community theatre; collective creation; popular memory; body; Cuba.

¹ Para citar este artículo: Aranda, Gonzalo Germán (2026). *Cuerpo, memoria y creación colectiva: experiencia de teatro comunitario en Báguanos, Cuba*. *El Peldaño-Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 66-78.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1592>

Sección: Artículos. Recepción: 14/05/2026. Aceptación final: 10/06/2026.

² Profesor titular cátedra Práctica escénica I. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza. Argentina.

Introducción

Contextualización de la experiencia y perspectivas de análisis

"Pienso que todos los grupos teatrales verdaderamente revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice. El teatro es un arma, y es el pueblo quien la debe manejar". (Boal, 1974, p. 148). La afirmación de Augusto Boal atraviesa de manera profunda la experiencia teatral desarrollada en Báguanos, municipio de la provincia de Holguín, Cuba. Más que una referencia teórica, aquella frase funcionó como una orientación práctica y ética durante el proceso de trabajo realizado junto a integrantes de la comunidad, artistas aficionados, docentes, trabajadores culturales y vecinos del lugar.

La experiencia que relato se inscribe en mi tarea como profesor del taller teatral y coordinador del proceso de creación colectiva.

El viaje a Cuba nació inicialmente de una inquietud personal y política. La necesidad de conocer el país desde la experiencia directa, lejos de las representaciones mediáticas simplificadoras, impulsó una búsqueda centrada en el encuentro con las personas y sus modos de vida cotidianos. No interesaba el turismo tradicional ni la mirada superficial sobre la realidad cubana; interesaba comprender cómo una comunidad produce cultura, construye memoria y sostiene vínculos colectivos en medio de transformaciones históricas profundas.

En ese recorrido apareció Báguanos, casi de manera accidental. Sin embargo, aquello que comenzó como una visita se transformó rápidamente en una experiencia artística y humana de enorme intensidad. El contacto con el Proyecto Cultural Comunitario El árbol que silba y canta, coordinado por Rolando Bellido Aguilera, abrió la posibilidad de desarrollar un taller teatral.³ El vínculo con la comunidad de Báguanos fue posible gracias al teatrista e investigador cubano Omar Valiño, figura fundamental de la cultura teatral cubana contemporánea y vicepresidente de la UNEAC, quien facilitó el encuentro inicial y acompañó parte del proceso de intercambio cultural cuyo objetivo inicial era compartir herramientas actorales. Con el paso de los días, el taller derivó en un proceso de creación colectiva que culminó en la puesta en escena de la obra Vida, Crucifixión y Renacimiento de un Central. La historia de Báguanos.

La experiencia permite pensar el teatro no solamente como representación artística, sino como práctica social, pedagógica y política.⁴ En este sentido, la dimensión comunitaria del proceso se vincula con las ideas de Paulo Freire sobre la pedagogía de la liberación. Freire plantea que el conocimiento no se deposita verticalmente sobre sujetos pasivos, sino que se construye en diálogo y en praxis transformadora. Del mismo modo, el taller teatral en Báguanos no buscó transmitir una técnica cerrada, sino generar condiciones

³ El Proyecto Cultural Comunitario El árbol que silba y canta se encontraba vinculado a instituciones culturales cubanas como UNEAC, CIERIC y la Asociación Hermanos Saíz.

⁴ La experiencia relatada fue desarrollada entre enero de 2012 y enero de 2014 en Báguanos, provincia de Holguín, Cuba. La dimensión pedagógica del proceso dialoga especialmente con Paulo Freire y su propuesta de construcción colectiva del conocimiento desarrollada en Pedagogía del oprimido.

para que la comunidad pudiera apropiarse de herramientas expresivas y convertirlas en producción colectiva de sentido.

A su vez, la experiencia dialoga con las prácticas latinoamericanas de creación colectiva impulsadas por Enrique Buenaventura y Santiago García. Ambos comprendían el teatro como una forma de investigación social y de producción crítica de memoria. Para Buenaventura, la creación colectiva permitía recuperar la experiencia popular y convertirla en material escénico vivo. Santiago García, desde el Teatro La Candelaria, concebía el trabajo teatral como una práctica profundamente ligada a la historia y a los conflictos de América Latina. En Báguanos, la historia del central azucarero y de la comunidad se convirtió precisamente en el núcleo dramático de la puesta.⁵

Metodología

Teatro corporal, pedagogía crítica y creación colectiva

La metodología de trabajo desarrollada en Báguanos estuvo basada en una lógica de laboratorio teatral comunitario, articulando herramientas del teatro físico, ejercicios de improvisación, dinámicas de percepción sensorial y composición colectiva de imágenes escénicas. El proceso se estructuró desde una perspectiva práctica-reflexiva, donde la experiencia corporal antecede a la conceptualización teórica.

El taller se desarrolló durante jornadas intensivas de trabajo en doble turno y estuvo organizado en torno a tres núcleos principales: movimiento, emoción y voz. Cada encuentro incluía ejercicios físicos de concentración, escucha, acción-reacción, uso del espacio y creación de imágenes corporales colectivas. Posteriormente, el grupo realizaba improvisaciones donde dichas herramientas eran puestas en práctica dentro de situaciones dramáticas construidas colectivamente.

La dinámica metodológica partía del hacer para luego abrir instancias de reflexión grupal. Esta lógica se vincula con la pedagogía dialógica de Paulo Freire, quien propone una construcción horizontal del conocimiento basada en la praxis crítica y la participación activa de los sujetos (Freire, 2005).

El proceso también retomó herramientas provenientes de las experiencias latinoamericanas de creación colectiva desarrolladas por Enrique Buenaventura y Santiago García, donde la dramaturgia surge desde improvisaciones, memoria social y experiencias concretas de los participantes (Buenaventura, 2005; García, 2002).

Asimismo, la metodología corporal estuvo influenciada por el método de acciones físicas de Stanislavski, la biomecánica de Meyerhold y el trabajo físico del actor propuesto por Jerzy Grotowski.⁶ En todos los casos, el cuerpo fue entendido no solamente como soporte expresivo, sino como territorio de memoria, producción simbólica y construcción política (Grotowski, 1992; Meyerhold, 1971).

⁵ La metodología de creación colectiva utilizada durante el proceso retomó procedimientos vinculados al Teatro Experimental de Cali y al Teatro La Candelaria, particularmente las experiencias desarrolladas por Enrique Buenaventura y Santiago García.

⁶ Parte del entrenamiento corporal desarrollado durante el taller estuvo influenciado por la formación recibida junto al actor y director argentino Ernesto “Flaco” Suárez, además de los aportes del trabajo físico del actor desarrollados por Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*.

Teatro, cuerpo y comunidad

El taller se desarrolló en la Casa de la Cultura de Báguanos, antiguo edificio perteneciente al administrador del central azucarero antes de la Revolución Cubana. El espacio poseía una fuerte carga simbólica: una estructura asociada históricamente al poder económico se convertía ahora en lugar de producción cultural comunitaria.



Figura 1. Casa de Cultura Municipal de Báguanos.

El grupo de participantes era heterogéneo: actores aficionados, instructores de arte, docentes, poetas, bibliotecarios, amas de casa, músicos y niños compartían el mismo espacio de trabajo. Esa diversidad fue determinante para el desarrollo metodológico del taller. Más que imponer una lógica académica rígida, el proceso debía construirse desde la escucha y desde las posibilidades reales del grupo.

La estructura de trabajo se organizó alrededor de tres ejes: movimiento, emoción y voz. Sin embargo, dichos elementos no se abordaron de forma aislada, sino como dimensiones integradas de la experiencia escénica. El cuerpo fue entendido como territorio de memoria y de producción de sentido.

En este punto, la influencia de Jerzy Grotowski resulta fundamental. El llamado “teatro pobre” proponía despojar la escena de elementos superfluos para concentrarse en la potencia expresiva del cuerpo del actor. En Báguanos, la precariedad material no fue un obstáculo, sino una condición estética y política⁷ (Grotowski, 1992). La puesta utilizó apenas cañas, cuerpos y música en vivo para construir universos escénicos complejos: trenes, cañaverales, fábricas, batallas, fiestas populares.

⁷ La relación entre precariedad material y potencia expresiva retoma los postulados estéticos y actorales formulados por Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*.

La centralidad del cuerpo también remite al trabajo biomecánico de Meyerhold, especialmente en relación con la acción física como motor de la escena. Las improvisaciones buscaban que el movimiento generara situaciones dramáticas antes que ideas abstractas o psicológicas. En otras palabras, el pensamiento surgía desde la acción. Esta lógica permitía liberar la creatividad colectiva y evitar bloqueos vinculados al exceso de racionalización.

El trabajo sobre la acción y la reacción, sobre la escucha corporal y sobre la concentración escénica se articuló además con herramientas provenientes del método de acciones físicas de Stanislavski. La pregunta central era sencilla y compleja al mismo tiempo: ¿cómo surge la emoción en escena? La respuesta aparecía desde la práctica: la emoción no se fuerza, sino que emerge a partir de acciones concretas realizadas con verdad y atención.

El taller funcionó desde una pedagogía del hacer. Cada herramienta era experimentada corporalmente antes de ser conceptualizada. Primero aparecía la experiencia; luego, la reflexión sobre esa experiencia. Esta metodología se relaciona directamente con Paulo Freire, quien sostenía que no existe aprendizaje real sin praxis. El conocimiento surge del vínculo entre acción y reflexión crítica (Freire, 2005).



Figura 2. Ejercicios de improvisación y comunicación grupal durante el taller.



Figura 3. Ejercicios de composición corporal durante el taller.

Creación colectiva y memoria popular

Hacia el final del taller surgió una pregunta decisiva: ¿por qué no contar teatralmente la historia de Báguanos? La propuesta abrió un nuevo momento dentro del proceso. Ya no se trataba solamente de compartir técnicas actorales, sino de construir una dramaturgia colectiva a partir de la memoria del lugar.

La historia del central azucarero López-Peña condensaba gran parte de las tensiones históricas de Cuba y de América Latina: explotación laboral, colonialismo económico, revolución, crisis, resistencia y reorganización comunitaria. La dramaturgia comenzó a construirse a partir de improvisaciones, imágenes corporales y relatos compartidos por los propios participantes.

Aquí aparece con claridad la influencia de Enrique Buenaventura y Santiago García. Ambos desarrollaron metodologías donde la dramaturgia surgía del trabajo colectivo de actores e investigadores escénicos. En lugar de partir de un texto cerrado, el material dramático se construía desde improvisaciones, testimonios y memoria popular (Buenaventura, 2005; García, 2002).



Figura 4. Composiciones físicas realizadas por los participantes durante el proceso de montaje.

La obra resultante se estructuró como una sucesión de imágenes físicas y relatos breves. Los cuerpos crean y transforman constantemente el espacio escénico. Un grupo de actores podían convertirse en cañaveral; luego en tren; después en central azucarero; más tarde en ejército revolucionario. Las transiciones ocurrían a la vista del público, exponiendo el artificio teatral y evitando cualquier ilusión naturalista.⁸

Esta decisión estética dialoga directamente con Bertolt Brecht y su teoría del distanciamiento. La obra no buscaba que el espectador olvidara que estaba frente a una representación. Por el contrario, intentaba producir reflexión crítica sobre los procesos históricos narrados (Brecht, 2004). Los relatores, las canciones y la construcción visible de las imágenes escénicas interrumpían permanentemente la identificación pasiva. Sin embargo, el distanciamiento brechtiano no anulaba la dimensión afectiva. Las escenas estaban atravesadas por una fuerte energía emocional vinculada a la memoria colectiva del pueblo. El público reconocía en escena su propia historia, sus luchas y sus contradicciones.

En este sentido, resulta pertinente pensar la experiencia desde Jacques Rancière. El filósofo sostiene que la política del arte no reside únicamente en los contenidos explícitos, sino en la reorganización de lo sensible: quién puede hablar, quién puede ser visto, quién puede producir sentido (Rancière, 2010). El taller de Báguanos habilitó

⁸ La utilización visible del artificio teatral y las operaciones de distanciamiento remiten a las formulaciones de Bertolt Brecht desarrolladas en *Pequeño organón para el teatro*.

precisamente una redistribución de lo sensible al convertir a los habitantes de la comunidad en productores de representación.⁹

Los participantes dejaron de ser espectadores de su historia para convertirse en narradores y constructores de imágenes sobre esa historia. El teatro operó entonces como una práctica de emancipación sensible.

Teatro popular y representación de la memoria colectiva

La experiencia de Báguanos puede inscribirse dentro de una tradición de teatro popular latinoamericano, entendiendo lo popular no como una categoría folklórica o costumbrista, sino como una práctica artística profundamente ligada a las experiencias históricas, culturales y políticas de las comunidades.

Autores y directores como Augusto Boal, Enrique Buenaventura y Santiago García comprendieron el teatro popular como un espacio de producción colectiva de conciencia crítica, donde el pueblo no aparece solamente como tema representado, sino como sujeto activo de creación. (Boal, 1974; Buenaventura, 2005; García, 2002)

En Argentina, referentes del teatro comunitario como Ricardo Talento sostienen que el teatro comunitario permite reconstruir lazos sociales fragmentados y recuperar relatos colectivos invisibilizados por las narrativas oficiales. Talento afirma que el teatro comunitario “devuelve la palabra y el espacio simbólico a quienes históricamente fueron expulsados de la representación”.¹⁰ (Talento, 2010) Esta idea dialoga profundamente con la experiencia desarrollada en Báguanos.

La construcción de la obra *Vida, Crucifixión y Renacimiento de un Central* permitió que los habitantes del lugar narraran escénicamente su propia historia social, económica y afectiva. La escena se convirtió así en un espacio de memoria compartida y reapropiación simbólica del territorio.

Links del proceso creativo de la obra:

<https://youtu.be/yaCUuBVTbKI>

<https://youtu.be/n-WzDwbVB8s>

<https://youtu.be/eaoB7pe-nRc>

<https://youtu.be/n045QkwjP-0>

<https://youtu.be/WeUTp0zFqko>

<https://youtu.be/rMyEceAoiDY>

⁹ La idea de “redistribución de lo sensible” proviene de Jacques Rancière, quien analiza las relaciones entre estética, política y producción de visibilidad social en *El reparto de lo sensible*.

¹⁰ Ricardo Talento desarrolla esta concepción del teatro comunitario como recuperación de la voz colectiva en *Teatro comunitario argentino: la construcción de la memoria*.



Figura 5. Representación colectiva basada en la historia del central azucarero López-Peña.

Teatro y experiencia latinoamericana

La experiencia de Báguanos permite pensar ciertas particularidades del teatro latinoamericano contemporáneo. A diferencia de modelos teatrales centrados exclusivamente en la producción espectacular o mercantil, gran parte de las prácticas escénicas latinoamericanas se desarrollan desde la precariedad material y desde fuertes vínculos comunitarios.

Esa precariedad, lejos de impedir la creación, suele convertirse en potencia estética. El uso mínimo de recursos materiales obliga a profundizar el trabajo sobre el cuerpo, la voz y la imaginación colectiva. La escena se construye desde la capacidad transformadora del actor y no desde la acumulación tecnológica.

Walter Benjamin señalaba que el arte pierde su potencia política cuando queda reducido a objeto de consumo aislado de la experiencia colectiva. Frente a ello, proponía formas artísticas capaces de activar nuevas relaciones entre producción y recepción (Benjamin, 2003). En Báguanos, el teatro funcionó como experiencia compartida y no como mercancía cultural. La obra pertenecía a la comunidad porque surgía directamente de ella.

Benjamin también advertía sobre la pérdida de experiencia en las sociedades modernas. La experiencia comunitaria, ligada al relato oral y a la transmisión colectiva, era reemplazada por información fragmentaria y consumo acelerado. El proceso teatral desarrollado en Báguanos recuperó precisamente la dimensión narrativa de la

experiencia.¹¹ La historia del central azucarero dejó de ser un dato histórico abstracto para convertirse en memoria corporal viva.

Por otra parte, Giorgio Agamben permite pensar la relación entre arte y forma de vida. El filósofo italiano propone superar la separación entre vida y práctica artística (Agamben, 2001). En la experiencia cubana, el teatro no apareció como actividad externa a la comunidad, sino como prolongación de la vida cotidiana y de los vínculos sociales.

Las reuniones, ensayos, comidas compartidas y conversaciones formaban parte del mismo proceso creativo. El teatro se volvía una forma de habitar colectivamente el mundo.¹² Esta dimensión comunitaria resultó especialmente visible en el modo en que la obra continuó desarrollándose incluso después de finalizado el taller.

El grupo de adultos siguió realizando funciones bajo la dirección de Luis Martínez, mientras que también surgió un nuevo grupo juvenil que continuó trabajando teatralmente. Esto demuestra que el objetivo principal no era producir un espectáculo efímero, sino generar herramientas de apropiación cultural sostenidas en el tiempo.

El cuerpo como archivo

Uno de los aspectos más significativos de la experiencia fue el trabajo sobre las imágenes corporales. Las escenas se organizaban desde composiciones físicas colectivas que se transformaban constantemente.

Los cuerpos almacenaban y transmitían memoria. El cañaveral, el tren, la batalla revolucionaria, el cierre del central o la fiesta popular no eran representados mediante escenografías realistas, sino mediante acciones físicas compartidas.

Esta dimensión corporal permite pensar el teatro como archivo vivo. A diferencia de los archivos tradicionales, organizados desde documentos escritos, el archivo corporal se sostiene en la repetición y transformación de acciones, gestos y ritmos colectivos (Taylor, 2015).

Las canciones, los poemas y los movimientos funcionaban como dispositivos de memoria afectiva. Cada representación actualizaba nuevamente la historia del pueblo. En este punto, las ideas de Boal vuelven a adquirir relevancia. El teatro del oprimido proponía romper la división entre actor y espectador, transformando al espectador en “espect-actor”, sujeto activo dentro de la experiencia teatral (Boal, 1974). Aunque la obra de Báguanos mantenía una estructura escénica relativamente convencional, el proceso de creación sí produjo una fuerte participación colectiva en la construcción del material dramático.

La comunidad no era representada desde afuera; era ella misma quien construía su representación.

Poética de la precariedad y estética de resistencia

¹¹ La reflexión sobre experiencia, memoria y narración colectiva dialoga con Walter Benjamin y sus análisis sobre la pérdida de experiencia en la modernidad desarrollados en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

¹² La relación entre práctica artística y forma de vida retoma las reflexiones de Giorgio Agamben en Medios sin fin. Notas sobre la política.

La puesta en escena de *Vida, Crucifixión y Renacimiento de un Central* estaba construida desde una poética de la precariedad. Apenas unas cañas servían para construir armas, estructuras, sonidos y espacios. El cuerpo del actor ocupaba el centro absoluto de la dramaturgia.

Esta elección no respondía únicamente a limitaciones económicas. También implicaba una decisión estética y política. El teatro latinoamericano ha desarrollado históricamente formas escénicas capaces de producir gran potencia poética con recursos mínimos.

La precariedad material se transforma entonces en lenguaje de resistencia. Frente a modelos culturales dominantes basados en la espectacularidad y el consumo, el teatro comunitario recupera la potencia del encuentro directo entre cuerpos presentes.

En Báguanos, el acontecimiento teatral adquiriría una intensidad especial porque estaba atravesado por la experiencia compartida del trabajo colectivo. Las personas que actuaban en escena eran también quienes habían vivido gran parte de los procesos históricos narrados.

Por ello, la obra poseía una dimensión testimonial imposible de separar de su construcción estética. No se trataba solamente de representar una historia, sino de poner el cuerpo para volver a atravesarla.



Figura 6. Ensayo grupal y organización escénica durante el proceso de creación colectiva.¹¹

Conclusiones

La experiencia teatral desarrollada en Báguanos permite pensar el teatro comunitario como práctica artística, pedagógica y política profundamente vinculada a la construcción de memoria e identidad colectiva.

El taller no funcionó únicamente como espacio de aprendizaje técnico, sino como dispositivo de encuentro y producción comunitaria de sentido. A través del trabajo corporal, la improvisación y la creación colectiva, los participantes construyeron una representación crítica y afectiva de su propia historia.

Las herramientas provenientes de Boal, Freire, Buenaventura, Santiago García, Grotowski, Brecht y Meyerhold encontraron en la práctica concreta nuevas posibilidades de articulación. A su vez, las reflexiones de Rancière, Agamben y Benjamin permiten comprender cómo el teatro puede convertirse en experiencia emancipadora, forma de vida y archivo sensible de la memoria popular.

Quizás el aspecto más significativo de la experiencia haya sido comprobar que el teatro no transforma automáticamente las condiciones materiales de existencia, pero sí puede fortalecer vínculos comunitarios, reafirmar identidades y producir espacios donde una comunidad vuelva a narrarse a sí misma.

En una época marcada por el individualismo y la fragmentación social, el teatro comunitario recupera algo esencial: la posibilidad de reunirse, escuchar, recordar y construir colectivamente imágenes sobre el pasado y el presente.

La experiencia de Báguanos demuestra que el teatro sigue siendo, todavía, un territorio de encuentro, memoria y resistencia.

Bibliografía

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Brecht, B. (2004). *Pequeño organón para el teatro*. Madrid: Alianza.
- Buenaventura, E. (2005). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro Experimental de Cali.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, S. (2002). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Meyerhold, V. (1971). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Talento, R. (2010). *Teatro comunitario argentino: la construcción de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Nota

Las imágenes y registros audiovisuales del proceso creativo forman parte del archivo personal del autor.

El teatro gay en Cali Colombia entre los años 2000-2022. La apuesta del grupo de teatro Satiricón¹

Martín Eugenio Giraldo²

Universidad San Buenaventura de Cali. Colombia.

mrtinedu@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0450-6917>

Resumen

Este trabajo contiene aportes a la teoría teatral, en particular en los estudios del teatro gay, como la manifestación artística, cultural, política y crítica, mediada por las expresiones escénicas con integrantes de la comunidad LGTB+. En Cali Colombia las apuestas han girado en torno a empoderar y visibilizar dicha comunidad, la cual durante muchos años estuvo en el anonimato y marginalidad. El objetivo general es poder analizar la producción teatral gay en Cali (Colombia), realizada por varios grupos y compañías teatrales; y reconocer los aportes teatrales que le han apostado a los montajes con contenido gay en la ciudad; para visibilizar y recuperar como ejemplo el trabajo en particular del grupo Satiricón.

Palabras claves: teatro de género, inclusión, teatro gay y teatro en Colombia.

Gay theater in Cali, Colombia between 2000 and 2022. The Satiricón theater group's project

Abstract

This work contributes to theater theory, particularly in the study of gay theater, as an artistic, cultural, political, and critical expression mediated by theatrical performances featuring members of the LGBTQ+ community. In Cali, Colombia, efforts have focused on empowering and making visible this community, which for many years remained anonymous and marginalized. The overall objective is to analyze gay theater production in Cali, Colombia, by various theater groups and companies, and to recognize the theatrical contributions that have focused on productions with gay content in the city, highlighting and highlighting the work of the Satiricón group as a specific example.

Keywords: gender theatre, inclusion, gay theater and theater in Colombia.

¹ Para citar este artículo: Giraldo, Martín Eugenio. (2026). El teatro gay en Cali Colombia entre los años 2000-2022. La apuesta del grupo de teatro Satiricón. *El Peldaño–Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 79-91.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1605>

Sección: Artículos. Recepción: 14/05/2026. Aceptación final: 17/06/2026.

² Doctor en Educación en Universidad San Buenaventura de Cali. Magister y Licenciado en Filosofía por la Universidad del Valle. Carrera 27C No. 116- 11. Cali, Colombia.

1. Introducción

1.1 Abordaje sobre el tema del teatro gay a nivel internacional

Butler (2006) fue una de las primeras en adaptar el concepto del habla inglesa gay, que hoy enmarca en plano filosófico las teorías sobre la sexualidad diversa. Inicialmente para ella este término, cuyo origen se remonta al siglo XVIII, fue una burla, un insulto al raro, que trazaba una línea demarcatoria de legitimidad. Posteriormente, el concepto se resignificó dejando de ser una ofensa para pasar al plano de lo conceptual, que sustituye en el campo intelectual los vocablos de gay, lesbiana, trans, entre otros.

Considerando las teorías sobre la sexualidad, el performance, el género y las identidades masculinas, propuestas por la autora norteamericana Judith Butler, el teatro gay adquiere nuevas connotaciones, alcanza un carácter político y social que rebasa la simple sexualización del personaje gay. Si bien, los discursos de Butler (2006) versan sobre la mujer, dejados de lado, por otros investigadores anteriores a ella, el teatro gay absorbe parte de sus análisis, como lo es la construcción social del género. El teatro gay, por lo tanto, cuestiona y critica los roles socialmente impuestos, como también denuncia las estructuras de poder.

Con los aportes de Boal (2008) en el teatro del oprimido, y con algunas de sus herramientas como el teatro foro, lo cual implicaba el teatro social y político, con escenificaciones de la vida concreta, se han podido representar problemas tales como la desinformación de los medios de comunicación, problemas con la autoridad y temas familiares como la intolerancia con géneros musicales, con rituales y con la propia sexualidad. Tal como lo define el autor, el teatro foro se centraba en un oprimido y su opresor, que coartaba sus deseos, y con el foro buscaba intentar dar soluciones al conflicto, utilizando los elementos del teatro, para hacer hablar a los espectadores, se presentaba un acto incompleto y se pedía a los espectadores que trataran de darle un final.

Por su parte, Bourdieu (1999) mostró como en el espacio social se expresan diferentes posiciones, se abordan temas diversos y el sujeto representa una posición, tiene una opinión, da juicios. El capital cultural permite el reconocimiento de las creaciones y circulaciones de las apuestas y reconocimientos que son mediadas por el poder. Desde esta perspectiva, la cultura gay aporta a la construcción de las identidades, en cuanto ha permitido ampliar el espacio de lo socialmente representable; de tal suerte que el teatro con contenido gay, se torna en la búsqueda de identidades, de una colectividad que históricamente ha sido oprimida y perseguida; generando discursos, debates y apuestas pedagógicas y estéticas transformadoras.

Dichas propuestas permitieron, por lo tanto, una crítica a la colonización desde las tablas, donde los referentes generalmente fueron un teatro burgués, interpretado por hombres blancos, heterosexuales, cuestionando de esta forma las culturas heteropatriarcales.

Igualmente, las propuestas artísticas tomaron ese matiz de terapéuticas, para superar los traumas causados por la exclusión estructural hacia los pertenecientes a la comunidad LGTB+. El contraste entre Boal (2008) y Bourdieu (1999) radica en el rol del sujeto y en el uso del espacio para enfrentar la opresión estructural; mientras que Boal propone una metodología de acción práctica, para transformar el conflicto, Bourdieu ofrece una herramienta de análisis sociológica, sobre cómo se manifiestan las desigualdades. Por lo tanto, teniendo las aproximaciones al teatro, con los aportes de lo que se ha venido llamando cultura gay, se busca superar la violencia simbólica, de una sociedad que privilegia las relaciones patriarcales.

1.2 Abordaje sobre el teatro gay a nivel latinoamericano

Guerrero del Río³ (2010) sostiene que al hablar de postmodernidad se hace referencia a la crisis de los objetivos de la modernidad, debido a que los metarrelatos que ella sostenía se vuelven banales y de incredulidad. Algunas de las características de la postmodernidad son la nostalgia, la crisis de los paradigmas y las diversidades (mujeres, gays, etnias, entre otros). Así pues, algunas piezas teatrales del teatro gay en Chile, como es el caso de *La huida* del director Andrés Pérez Araya, da cuenta de un grupo de homosexuales que fueron exterminados, supuestamente, durante el gobierno de Carlos Ibáñez a finales de los años 20. La pieza teatral se estrenó en el 2021 en el Centro Cultural *Bodegas Teatrales de Matucana*. La obra transcurre entre el mito y lo popular, por no tener registros fidedignos de los hechos, de jóvenes que eran llevados a Valparaíso, para luego ser arrojados al mar. Este tipo de teatro se da en el marco de lo que podría ser conocido como la postteatralidad, donde además de lo gay, se le da valor a lo folclórico y popular.

Tú sabes que no se los llevan a ninguna isla, ¿verdad? Tú sabes que los suben a un barco, y, luego, en altamar, les ponen los pies en un cajón de cemento fresco, con una mordaza en la boca para que no griten... (...) Tú sabes que, una vez el cemento solidificado, los lanzan al mar y ese mar que tranquilo los baña, se los traga (Guerrero del Río, 2010, p.1776).

Foster (2004)⁴, se enfoca en el análisis de la representación del cuerpo gay en el teatro latinoamericano, y su puesta en escena, como una construcción política de identidades no heteronormativas, que desafían las posturas patriarcales; demuestra, además, que el teatro gay usa la resignificación de estigmas y la tensión del cuerpo, como instrumentos de representación de resistencia social. En el teatro latinoamericano, el cuerpo gay se considera como un reto a la institucionalidad tradicional, cuestionándola y transformándola, funciona como sitio de memoria de la comunidad.

Da Rocha Junior⁵ (2017), aborda la importancia que ha tenido, tanto la dramaturgia como las puestas escénicas en Brasil, del teatro gay. Entre los múltiples ejemplos centra la atención en el fascinante universo de Nelson Rodrigues, entre 1940 y 1960, un innovador de la dramaturgia brasileña, en su intento por desmitificar la religión, el sexo, la muerte y la moral. Cabe resaltar entre sus obras, llevadas por diferentes compañías teatrales de todo el mundo a la escena, *Toda desnudez será castigada* y *Álbum de Familia* (1945), *El beso en el asfalto* (1961), entre otras. Igualmente, en la temática el autor analiza algunas de las piezas del autor Plinio Marcos, cuyos personajes pertenecen a los márgenes de la vida social, la sexualidad en sus piezas dramáticas es ruda y violenta.

Siguiendo con el contexto brasileño, el estudio realizado por Grillo y Lanzarini⁶ (2019) muestra como en el campo de la producción cultural, con temas que abordan los conflictos de la vida cotidiana, política y legal, la comunidad LGTB+ ha ido ganando un lugar importante. No obstante, uno de los problemas que encuentran las autoras es que, tanto en la teoría feminista como en la teoría gay, existen disputas internas entre el lugar que ocupa el teatro

³ Profesor de Chile, nació en 1953, crítico literario y ensayista de teatro.

⁴ Crítico literario estadounidense, 1940-2020, especializado en el cine y teatro latinoamericano. Pionero en incluir la teoría queer en sus análisis.

⁵ Profesor e investigador brasileño, entre sus líneas de análisis se encuentran el teatro LGBT, el teatro de género y el performance.

⁶ Investigadoras brasileñas, quienes desarrollan su investigación en torno al teatro de género y la diversidad sexual.

lésbico. En lo que concierne al teatro gay, se rige por las relaciones de poder, particularmente en la hegemonía que existe en el teatro gay y el trans, dado que muchas de las representaciones en los festivales de teatro en San Pablo, son de estos contenidos. La crítica es que hay una toma de posición que legitima las masculinidades en la producción cultural. Uno de los principales problemas como lo sostiene Laín Corona⁷ (2018) que muchos aportes, tanto teóricos como puestas en escena de la comunidad LGTBIQ+, son invisibilizadas en los medios de comunicación, si se compara con otros tipos de montajes.

En la perspectiva de Fanlo⁸ (2023) el giro antiético de los estudios gay, plantea la posibilidad de estudiar estas comunidades desde otros enfoques que trascienden lo erótico, el deseo y el cuerpo, centrándose en otras cuestiones que van más allá de la sexualidad. Uno de esos análisis son las puestas escénicas, tanto teatrales como performativas, que se han dado en diferentes espacios de la cultura. Desde sus inicios la teoría gay fue asociada a la identidad de género y al sexo, dejando de lado otros problemas importantes como el arte, la política, el mercado, entre otros. De esta forma se plantea la necesidad de dessexualizar la teoría gay para analizar otros campos importantes como lo es la teatralidad y el performance. De esta forma, el acontecimiento escénico permite la mirada a lo gay, creando discursos de resistencia.

Lo popular, lo folclórico y la vida cotidiana tienen gran importancia en las puestas escénicas de los personajes gays. En otras palabras, en el mundo del margen aparecen los conflictos de género de esta temática, como los son la discriminación y los crímenes de odio. Cabe resaltar que existe la tensión con el teatro de género, el cual por lo general tiene tintes feministas, que se diferencia también del teatro lésbico y trans. Por su parte, el teatro gay se abre camino en la representación del cuerpo masculino y sus múltiples enfrentamientos con la vida social, la política y las leyes. Un cuerpo que se educa para dominar, reproducir, resistir y regentar, no puede presentar los menores índices de feminidad, dado que se torna en algo ofensivo; un cuerpo históricamente erotizado, y atrapado en los cánones de la heterosexualidad. Por lo tanto, el planteamiento del teatro gay en Latinoamérica, por ende, en Colombia, busca superar el campo de la sexualidad, para hacer otro tipo de planteamientos, encaminados a las luchas sociales, a los reconocimientos y dignificaciones.

1.3 Abordaje sobre el teatro gay a nivel nacional (Colombia)

En la investigación descriptiva realizada por Páez⁹ (2015), se hace una diferencia conceptual entre la homosexualidad, que para él podría ser de carácter patológico y lo gay. Establece que existen estudios del teatro gay tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña, donde se muestra la necesidad de visibilizar personajes de la comunidad. En el teatro de Estados Unidos se busca naturalizar el personaje gay, mostrar que tiene una vida cotidiana y se siente orgulloso, lejos de la marginalidad; presenta la existencia de movimientos y colectivos creadores que buscan la reivindicación de los derechos. No obstante, se criticó este tipo de políticas gays dado que favorecían al hombre blanco, de clase media y masculinizado. Con estos elementos el autor buscó analizar la puesta en escena de la obra *Por fin solos*, para construir lo que se podría llamar un teatro gay, donde se muestra una identidad desde adentro.

Partiendo de los discursos teóricos de la Teoría Gay y el teatro gay, realizado sobre todo en Estados Unidos, la obra teatral en cuestión presenta la superación de la posible patología del hombre, identificado como homosexual, buscando la manifestación política del hombre gay

⁷ Estudios del género y de la teoría queer, nacido en España, analiza los personajes bisexuales y transexuales en la escena española contemporánea.

⁸ Estudios del teatro, nacido en España en 1980, centra su atención en la Teoría Queer y de género.

⁹ Investigador colombiano vinculado a los estudios culturales y de género.

que es visible y lucha por sus derechos, que lucha por su reivindicación en una transformación hacia un sujeto. Una obra que muestra una posición crítica frente a las dramaturgias hegemónicas, que reproducen los discursos patriarcales.

El teatro gay en Colombia, según García¹⁰ (2015), se ha convertido en un tema de transformación social, puesto que abre un espacio para que los actores y las comunidades puedan, no solo demandar su puesto en la historia cultural, sino llevar al espectador a mundos que deben conocer por ser parte de su entorno. En las puestas en escena se desprenden de clichés, y enfatizan en propuestas profundas acerca de su identidad, usando el cuerpo como un territorio de querrela. Es importante aclarar que hay diferencias entre el teatro gay y el teatro queer, el primero tiene enfoque en la denuncia y en la visualización, mientras el gay se direcciona hacia la ruptura de la categorización binaria, es decir que pretende eliminar las etiquetas de la sexualidad.

Un aspecto muy importante que menciona García (2015) es la relación de las prácticas teatrales de la comunidad gay y el proceso de construcción de paz en Colombia; es el caso del Festival de Mujeres en Escena por la Paz (espacio en el cual se dialoga con las violencia de género convirtiendo el teatro en un lenguaje artístico y social), y la visibilización de la población LGTB+, mediante campañas de sensibilización ciudadana, con expresiones artísticas y performances.

En Colombia los estudios que versan sobre el teatro gay son relativamente recientes, las investigaciones centran su interés después del año 2000. La representación de los personajes de orientación sexual diversa, han cambiado a lo largo de la historia del teatro del país. Se inició con personajes caricaturescos, estereotipados, pasando por las historias de vida, personajes históricos, luchas de derechos humanos, hasta llegar a puestas donde el gay está más integrado a la vida social, por lo cual, la dramaturgia reciente los representa dentro de una riqueza humana y estética. Apuestas de vanguardias más identificadas con los procesos de paz, la vida económica y el empoderamiento.

López (2017) sostiene, al igual que otros autores, que existe muy pocas investigaciones sobre las personas homoeróticas en el Valle del Cauca y en toda Colombia. El autor escoge los llamados años 80, porque se caracterizaron por la música, la cultura y la moda en una sociedad conservadora y machista, implicando las dificultades para el hombre homoerótico. Por lo expuesto, se empleó para ese estudio, el método de historia oral, haciendo claridad que para muchos historiadores es confiable, debido a que los participantes están vivos y tienen la información de lo acontecido. Se acudió a la categoría homoerótico, por ser menos discriminador que el de homosexual, aclarando que el concepto no cobija a las personas transexuales, transgénero o a las lesbianas, pues se reserva exclusivamente para el hombre biológico, que siente una atracción por los de su mismo sexo, dado que la categoría de homosexualismo se ha asociado generalmente a personas con una enfermedad psicológica. En la época tratada en dicha investigación, la religión influía notablemente en Colombia, como también en la construcción del hombre gay caleño, además del desconocimiento de leyes y conceptos.

Según Restrepo (1998) el teatro desde la perspectiva de género feminista ha abierto un camino en la parte dramática, investigativa, creativa y de montajes. La autora sostiene que el teatro colombiano nace como una respuesta a una “historia de ignominia”, de una civilización egoísta contra minorías débiles, como lo son los indígenas, los negros, las mujeres y los gays. La autora presenta el aporte de El Teatro La Máscara, que nació en 1972, como iniciativa de algunos actores del TEC, cuya propuesta principal fue la voz de la mujer, en diferentes

¹⁰ Investigador colombiano del teatro gay y de género.

propuestas como el canto, la poesía, el cuerpo la música entre otros. Este trabajo muestra la importancia del teatro en cuanto la construcción del género, en particular, el femenino.

El artículo de García (2015) analiza la producción académica y artística del teatro de género y gay en Colombia, destacando el primero por la visibilización de la creación femenina y la denuncia de violencias de género, citando ejemplos como el colectivo La Máscara, creado y dirigido durante muchos años por la maestra Lucy Bolaños. Por otro lado, el teatro gay es abordado como una práctica subversiva, enfocada en la deconstrucción de las normas de género y la sexualidad, utilizando la performance como herramienta política de disidencia.

Al revisar la bibliografía se evidencia un vacío en la investigación del teatro gay, LGTB+ y de género en el país, en particular en la zona occidental, donde diversas escuelas, colectivos y grupos de teatro, le han apostado a la visibilización de estos temas en sus repartos. Como es el caso de la puesta escénica de *La maestra Ma*, la tragicomedia de *Calisto y Melibea* (año 2023), cuyo personaje principal de Celestina fue interpretado por una chica trans. Se considera que estudiar el teatro gay, sus producciones, al igual que las teorías de género, pueden servir de aportes a la comunidad, para superar los rezagos de odio y violencia que históricamente recaen sobre sus integrantes.

2. El teatro gay en Cali

Los montajes teatrales, con contenido gay realizados en la ciudad de Cali Colombia entre, 2000 y el 2022, tuvieron sus orígenes con las apuestas escénicas de la compañía *La Cortina Roja*, bajo el liderazgo de Leonardo Cano. El director logró en la escena narrativas que involucraban diferentes técnicas novedosas, para el momento, como lo eran el uso de recurso audiovisuales, la música y la poesía; las historias incluían problemas psicológicos y sociales. Al no contar con revistas de investigación sobre teatro, además de ser un teatro experimental al margen de los cánones tradicionales, varias propuestas de este director quedaron en el olvido. <https://www.pereiravirtual.com/es/eventos/259-sala-estrecha-presenta-amanda-miguel>

No obstante, en la memoria colectiva pervive el recuerdo del *La Casa de Bernarda de Alba*, dirigido por el Maestro Juan Carlos Agudelo (discípulo de Marcel Marceau), invitado por la Universidad del Valle, cuyos personajes (solteronas), fueron interpretadas en su momento por hombres, que no eran de la comunidad, pero que dieron a sus roles un dramatismo interesante en las primeras apuestas; dicha herencia cultural fue posteriormente, el móvil que impulsó a compañías teatrales como *La Cortina Roja*, *Satiricón*, y el encuentro de teatro gay de la ciudad, realizado por Camilo Villamarín en El Presagio.

A partir de la cultura de la inclusión¹¹ se empezó a producir y a consumir teatro con contenido abiertamente gay en la ciudad, produciéndose unos campos en común, como lo son el rescate de elementos de la rumba, lo drag y la moda. Históricamente la comunidad LGTBI+ fue excluida de los acontecimientos culturales y sociales, marginados al estado de gueto, sin la participación en los montajes teatrales, ni mucho menos en la dramaturgia. Incluir diálogos o situaciones de este tipo en los montajes, suponía una exclusión social, una censura a la obra y por la tanto una marginalización. A pesar de que algunos activistas, investigadores o miembros de la comunidad LGTB+ no reconocen, ni legitiman el concepto gay, y mucho menos reconocen la importancia del teatro de este género, el vocablo adquirió un carácter político, social y cultural. Su empleo cada vez es más común en el habla de los espectadores,

¹¹ La cultura de inclusión es un proceso emancipatorio, de reconocimiento de la otredad, y del empoderamiento de personas que no tenían voz. El teatro gay en Colombia ha contribuido enormemente a la cultura de la inclusión, en tanto que las personas de género diverso, han encontrado un espacio para representar sus vivencias, sueños y conquistas, dentro de un espacio del respeto y la tolerancia (Olano, 2016).

para diferenciarlo del teatro de género realizado por mujeres, como es el caso de las propuestas del Teatro La Máscara.

Aunque el poder político no ha hecho grandes aportes a la construcción del teatro LGTB+ del país, tampoco ha mostrado una oposición concerniente a las puestas escénicas, quizás por el respeto a la Constitución, ganado por los activistas en las calles en marchas y protestas. Los espectadores han podido disfrutar de diferentes contenidos, puestas escénicas y performativas, donde se vinculan diferentes formas de expresión, que incluye las danzas, los vestuarios, los desnudos y la musicalidad de contenido. No obstante, el asunto no era el mismo finalizando el siglo pasado e inicios de este, aunque la Constitución Política, protegía a las minorías y la dignidad humana, en el ámbito social el país seguía siendo conservador (Barrera, 2017). Fue por tal razón que el objetivo de estas propuestas era claro: producir obras, para sensibilizar al público sobre el respeto a las diferencias sexuales.

A nivel de investigaciones en esta materia, se evidencia que la producción escrita era escasa, no obstante, en la práctica, son varios montajes que dan cuenta del fenómeno del teatro gay en Cali y en Colombia. Es por tal motivo, que investigar el acontecimiento teatral, en clave gay, permite hacer un aporte genuino a los estudios teatrales, en cuanto visibiliza las puestas escénicas de diferentes grupos, cuyos personajes son de la comunidad LGTB+. Con lo anterior, se tienen fundamentos de sobra para evidenciar la gran puesta en marcha de un proyecto teatral de contenido gay, que reúne diversas características en su repertorio, como lo son teatro de vanguardia, poesía, performance y montajes de los clásicos en clave gay.

El teatro gay en Cali es un género artístico reciente, que debe entenderse como un ejercicio de memoria y de resistencia de orden político, que ha tenido un crecimiento importante, al pasar de la clandestinidad a convertirse en institución de espacios diversos de visibilizarían, no solamente como un género artístico y cultural. Este tipo de teatro se constituye en pilar para mostrar subjetividades diferentes, explorando la identidad con representaciones sobre la estética gay y los biodramas. En Cali, se destacan cuatro grupos teatros que le han apostado a este género teatral:

- Teatro el Presagio, hoy se constituye en referente vital, en el cual se explora lo cotidiano y las formas de relación entre la comunidad contemporánea LGTB+, en obras como *El amor en los tiempos del Grindr*; los expectores se sumergen en el universo que ha traído consigo la virtualidad, en especial las apelaciones de ligue gay, como lo es Grindr, como también han permeado la libido, la sexualidad y las masculinidades diversas. El Teatro el Presagio cuenta con una sala, que opera en uno de los tradicionales barrios de la ciudad, con una amplia oferta para la comunidad gay.

También, el Teatro el Presagio es una compañía reconocida por realizar cada año el encuentro Internacional de Teatro Gay, que se lleva a cabo en la ciudad de Cali, en el mes de junio. Dicha compañía se fundó en el 2005, por un grupo de estudiantes de la escuela de teatro de Bellas Artes. En sus veinte años de vida artística ha realizado diferentes montajes, muchos de los cuales corresponden al teatro contemporáneo colombiano. Con un elenco permanente, una sala propia autosostenible y las ganas enormes de hacer teatro, su reconocimiento se da por su contribución al gremio con diferentes montajes, tanto nacionales como internacionales (Serna, 2015). En dicho festival se ha presentado, entre otras, *Testosterona* escrita y protagonizada por Cristian Alarcón, bajo la dirección de Lorena Vega. De esta forma se contribuye a la conformación de un posible teatro gay en la ciudad.

- La agrupación La Cortina Roja, de la cual ya se ha hablado como referente artístico, tenía como propósito visibilizar activistas, líderes y personajes que contribuyeron al mundo gay, en sus apuestas escénicas. En sus montajes, de gran riqueza visual y sonora, se apreciaba la pintura, los desnudos y las instalaciones como elementos creativos.

- La Concha, es una sala concertada, cuyas propuestas escénicas no son únicamente reconocida como un teatro gay, pero entre sus montajes se pueden identificar algunos pertenecientes a este género, por ejemplo, *Caballeros* que mediante la danza teatro exploró el cuerpo masculino, y las sensaciones de dolor y de placer (Aguas, 2018).
- La Fundación Cultural Satiricón, y su grupo de teatro, del cual nos ocuparemos más adelante, tiene un trabajo ininterrumpido con más de veinte propuestas escénicas a lo largo de los 26 años de experiencia artística; tuvo su origen en el colectivo Grupo de Reflexión Gay El Aguacatal, fue apoyado e impulsado por el Encuentro Nacional de Arte Gay en 2019. Ha tenido la oportunidad de montar adaptaciones del repertorio universal como: *Satiricón 2021*, *Las Criadas* de Genet (2023), *El divino* de Gustavo Álvarez, *El lugar sin límites* de José Donoso (2022), entre otras.

Ilustración 1. Foto del archivo Satiricón



Nota. Tomadas de Fundación Satiricón, <https://fundacionsatiricon.blogspot.com/>

3. Teatralidad gay, la propuesta de Satiricón

En esta última parte del artículo, se presenta la creación y las apuestas teatrales del grupo de teatro Satiricón, liderado en sus inicios por el actor y director Lisímaco Núñez y en los últimos años por el dramaturgo y director Martín Giraldo, quien, con su trabajo, tanto en las tablas, en la academia y la vida social de la ciudad, ha contribuido al empoderamiento y reconocimiento de la comunidad. Su trabajo busca desestabilizar las normas heteronormativas, como también explorar la dramaturgia que tiene como característica la denuncia social de la homofobia, los ataques a la población vulnerable y la exclusión social que padecen los integrantes de esta comunidad. En la práctica social en los años noventa e inicio de los dos mil, en el teatro caleño.

Ilustración 2. Foto de la obra El Satiricón y cartel de *El lugar sin límites*



Nota. Fotos tomadas en la obra *El Satiricón* 2000, dirigida por Lisímaco Núñez con la asistencia de Martín Giraldo.

Cómo se evidencia en la anterior foto, el teatro gay nace en Cali con la apuesta escénica del *Satiricón 2001*, adaptación de la obra homónima de Petronio al teatro contemporáneo. En dicha producción se trabajó con un elenco de actores, estudiantes y profesores de la Universidad del Valle, como también formados en el TEC, referente del teatro colombiano. En esta época, gracias a la Constitución Política de 1991, se experimentó un auge en el plano político, social y cultural de la población LGTB+. No obstante, en el mundo del teatro el ambiente seguía siendo hostil, dado que persistía la homofobia estructural, manifestada en expresiones ofensivas, como que un hombre gay no podía llegar a ser un buen actor.

Satiricón es una obra clásica atribuida a Petronio, de contenido homoerótico y satírico, es considerada una de las primeras novelas de la literatura, escrita en verso y en prosa. La adaptación para el grupo de teatro naciente la realizó Andrés Acevedo, quién había estudiado

literatura y se encontraba vinculado al mundo cultural y al activismo de la ciudad, participando de un grupo llamado El Aguacatal. Se adaptó al 2001 siguiendo la obra literaria donde una pareja gay, en compañía de un amigo de ambos, atraviesan diferentes tipos de aventuras, entre los cuales está lo homoerótico, en la sociedad romana de entonces. Uno de los momentos de mayor recuerdo, fue una escena que transcurre en un baño turco, lo que causó un gran impacto por la transgresión. Dicha obra se presentó en un evento para la diversidad sexual de la ciudad llamado *El mes del amor y el erotismo*.

Debido al ambiente de dificultad que se vivía en el país, algunos estudiantes y activistas decidieron crear un teatro con “contenido”, de esta forma se referían a los montajes LGTB+ de la época, para superar la estigmatización a nivel social. El grupo de teatro, que años después se transformaría en una fundación, recibió el nombre de Satiricón, en homenaje al primer montaje realizado. La Fundación Cultural Satiricón, sin ánimo de lucro, trabajó desde entonces, no solo con el teatro, sino con diferentes propuestas artísticas, entre las que cabe resaltar el activismo, recitales poéticos, actos culturales entre otros. *El lugar sin límites* fue una pieza teatral estrenada en el teatro La Concha en el año 2021, justo en el momento de la pandemia y del estallido social. Los artistas que participaron en este montaje comentan, entre risas, que ese día solo asistieron a la función sus familiares, debido al miedo colectivo.

Actualmente, Martín Giraldo concibió el acto performativo *Difícil despedida*, teniendo como referente un crimen de odio hacia un activista de la ciudad de Cali. Ese crimen de odio ocurrido en el apartamento del líder, tuvo como consecuencia que le arrancaran las falanges una a una, como prueba inequívoca de la homofobia en un acto de tortura, lo que conllevó a escribir la pieza teatral. En el monólogo se logró plasmar algunos de los problemas filosóficos actuales que atañen a la comunidad gay de la ciudad, como la desolación, el desespero, la sexualidad, entre otros. La pieza teatral tenía como motivación, la preocupación por la violencia y la intolerancia hacia las personas diferentes, al igual que los asesinatos, las despedidas y desamores.

Ilustración 3. Fotos de la obra Difícil Despedida



Nota. Fotos tomadas del monólogo escrito y dirigido por Martín Giraldo.

Difícil despedida como acto performativo reunió elementos de la instalación, el arte callejero, la danza, la música, el ritual y el folclore, centró su trama en un hombre gay. Un mariquita marginal, pobre y excluido de los cánones sociales, cuyo único sueño y principal meta era lograr brillar en los shows de los teatros locales. La puesta escénica transcurre en un lugar ficticio ubicado en un edificio cualquiera en la capital del Valle del Cauca, se hace uso del monólogo, o corriente de pensamiento interna, para que el actor narre sus vivencias desde su niñez, su proceso de transformación y su lucha social.

Acompañado de la danza, el ritual y el canto, permite adentrarse a un mundo construido desde su imaginación. Igualmente, los acontecimientos externos, sus relaciones amorosas y familiares, permitieron que la pieza teatral tuviera un ritmo y narrativa. El actuante poco a poco devela sus miedos, sueños, frustraciones y logros, empezando a envejecer y teniendo como punto focal y de partida las despedidas, porque como lo dice en su locución, “con cada despedida morimos un poco”. La nostalgia, la melodía y el ritual, permite ese encuentro con ese otro actante, como quien ingresa a la intimidad de la conciencia, por medio de un acto que podría ser, hasta cierta medida, un acto voyerista, de ver el otro como un ave encerrada, sin poder salir de sus recuerdos y pensamientos. La metáfora de la escena es la base para el desarrollo de la experiencia teatral del actante, quien parte de una situación vivida, similar o asociada a la escena y la transforma. La puesta escénica de una vida que transcurre en el laberinto de la ciudad.

El teatro Satiricón, teniendo pocos elementos a nivel nacional en cuanto a la construcción de personajes con orientación diversa en las artes escénicas, al igual que los montajes y diálogos, puso en escena una de las obras de la literatura nacional como el Divino, y del teatro universal como Las Criadas, El Lugar sin límites, entre otras, las cuales fueron adaptadas a las necesidades nacionales y de la comunidad en el país. Posteriormente, se empiezan a trabajar obras de la construcción propia teniendo como elementos los avances de la temática a nivel nacional.

Por último, una de las fuentes que más nutrió el grupo teatral fue el aporte del TEC, con la metodología de creación colectiva. Muchos de los actores que pasaron por la agrupación habían tenido formación en el TEC y conocían la forma de crear una obra en conjunto. Esto resultaba un poco agotador para los ensayos, primero se realizaba en largas jornadas las lecturas de los textos, los cuales se adaptaban a un lenguaje escénico y contemporáneo, con el ánimo de hacerlas más llamativas. Se iniciaba el análisis de la obra buscando las fuerzas en pugna de las escenas, por último, contando con las opiniones de todo el elenco se ponía en marcha el montaje. Las obras se presentaban en teatros alquilados o prestados.

4. Conclusión

Para concluir se insiste en la falta de investigaciones que den cuenta del amplio trabajo sobre lo gay que habita la ciudad. Si bien las puestas en escena, al igual que la dramaturgia y los encuentros gay permiten la visibilizar el teatro de contenido, realizado en Cali, las investigaciones son escasas. En las ya casi tres décadas de vida artística ininterrumpida del grupo de teatro Satiricón, sus montajes han sido de gran relevancia para la ciudad y el mundo artístico, dando lugar a que otras agrupaciones, e incluso las escuelas de formación, valoren y tengan en cuenta los personajes diversos. No obstante, la documentación como tesis, artículos de investigación, entre otros materiales, siguen siendo escasos, sobre este tipo de proyectos y otros más se quedan en el olvido.

Hoy contar la historia de teatro gay en Cali Colombia, al pasar ya casi veintiséis (26) años desde su creación, parece un sueño, un teatro que logró superar los prejuicios, la discriminación y los miedos, una proeza de actores, dramaturgos, luminotécnicos y todo un personal que ha contribuido a la luz de la esperanza, en un país donde prevalece la homofobia, los relatos heterosexistas y la cultura patriarcal.

Como se pudo evidenciar, una agrupación teatral de la ciudad se puso la bandera por la defensa de la comunidad en la ciudad de Cali. Esta experiencia permitió visibilizar los problemas de una minoría históricamente excluida, lo cual es pertinente reconocer y documentar, para que futuros investigadores conozcan los trabajos que se realizan en una de las ciudades que cuenta con mucho trabajo teatral en el país. La dramaturgia, las puestas en escena y las investigaciones en torno al teatro gay, más que la creación artística, es una búsqueda constante por el reconocimiento, la tolerancia y el respeto, permitiendo una sociedad más inclusiva.

En los rastreos realizados para esta investigación, en las redes sociales, se pudo evidenciar que, aunque el teatro la Concha y el Presagio, muestran una cultura amigable por las propuestas escénicas del teatro de género, LGTB+, afrocolombiano, indígena entre otras formas estéticas emergentes, sus apuestas incluyen también, el teatro gay. Cabe resaltar que la Cortina roja y Satiricón, son dos agrupaciones de teatro que trabaja de forma abierta las escenificaciones de contenido gay, evidenciándose que es el grupo de teatro Satiricón el que más le ha apostado a la propuesta de esta temática, por su trayectoria y montajes.

Referencias

- Aguas, C. A. (5 de Septiembre de 2018). *Teatro La Concha presenta 'Caballeros' en Cali*. El Tiempo:
<https://www.eltiempo.com/colombia/cali/teatro-la-concha-presenta-caballeros-en-estreno-exclusivo-263584>
- Archila, M. (2019). Control de protestas: una cara de la relación Estado y movimientos sociales, 1975-2015. En A. M. Restrepo, L. Parra, M. García, & M. Archila, *Cuando la copa se rebosa. Luchas sociales en Colombia, 1975-2015* (págs. 95-156). Bogotá: CINEP.
- Barrera, E. L. (2017). El movimiento LGTB+ (I) en Colombia: la voz de la diversidad de género. Logros, retos y desafíos. *Reflexión política*, 19(38), 116-131.
- Boal, A. (2008). *Juegos para actores y no actores: Teatro del oprimido* (Vol. IV). Alba Editorial. Obtenido de <https://books.google.com/books?id=example>
- Bourdieu, P. (1999). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor.
- Butler, J. (2006). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.
- Da Rocha Junior, A. F. (2017). Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 26(2), 277-300.
- Fanlo, I. (2023). El teatro palpable: estrategias queer de resistencia contra la toponormatividad. *Acotaciones: Investigación y Creación Teatral*(50), 73-98. doi:10.32621/ACOTACIONES.2023.50.03
- Foster, D. W. (2004). La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano. *Latin American Theatre Review*, 38(1), 23-38. doi:10.17161/latr.v38i1.1479

García, M. F. (2015). *Un breve estado del arte de los temas de: Teatro de género en Colombia y teatro queer en Colombia.* Universidad del Valle.

Grillo, C. K., & Lanzarini, R. (2019). O campo de produção cultural e o espaço de atuação das mulheres no teatro LGBTQ+. *Interfaces Científicas-Humanas e Sociais*, 8(2), 171-184. doi:10.17564/2316-3801.2019v8n2p183-196

Guerrero del Río, E. (2010). La teatralidad como estructura híbrida en la propuesta escénica de Andrés Pérez. *Arrabal*(7-8), 171-180. <https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229337>

Guirao, J. A., Olmedo, A., & Ferrer, E. (2008). El artículo de revisión. *Revista Iberoamericana de Enfermería Comunitaria*, 1(11), 1-25. <http://revista.enfermeriacomunitaria.org/articuloCompleto.php?ID=7>

Lain Corona, G. (2018). Teatro trans y bi en la escena de Madrid (2000-2017): Análisis de género y queer. *Lectora: revista de dones i textualitat*(24), 177-203. doi:10.1344/Lectora2018.24.11

López, J. (2017). *El hombre homoerótico y sus lugares de homosocialización en Cali, en la década de 1980.* Trabajo de grado, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades. Departamento de Historia, Santiago de Cali.

Olano, R. (2016). *Teatro gay: del discurso al hecho artístico.* Editorial Ejemplo.

Páez, J. D. (2015). *Teatro gay: del discurso al hecho artístico. Un análisis sobre la transición estética de la representación homosexual en la escena colombiana.* Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de estudios Literarios, Bogotá.

Restrepo, P. (1998). *La Máscara, la mariposa y la metáfora: Creación teatral de mujeres.* teatro La Máscara.

Serna, D. F. (2015). El teatro del Presagio. *Papel Escena*, 14, 150-153. <https://papelescena.bellasartes.edu.co/article/view/108/88>

Relatos de experiencias y construcciones de lo producido en la praxis¹

Isadora Cáceres Sáez²

Universidad Nacional de Río Negro.

caceressaezisadora@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-4084-3640>

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre la voz escénica del performer en relación con el movimiento, a partir de la participación en el Proyecto de Investigación y Creación Artística (PICA) *Conmueve la palabra: coro hablado, improvisación sonora, dirección con señas, actuación y movimiento*, iniciado en 2025 en la Universidad Nacional de Río Negro. Desde una perspectiva de investigación-creación, la metodología articula procedimientos de observación, registro y reflexión crítica sobre la propia práctica artística, con el objetivo de poner en diálogo experiencia, producción y pensamiento sobre el arte.

Palabras clave: voz escénica; investigación-creación; Formación del Habla; movimiento-voz.

Accounts of experiences and constructions of what is produced in praxis

Abstract

This paper explores the connection between a performer's stage voice and movement, drawing from participation in the Artistic Research and Creation Project (PICA) titled *The Word Moves: Spoken Chorus, Sound Improvisation, Direction with Signs, Acting, and Movement* conducted in 2025 as part of the Universidad Nacional de Río Negro. Through a research-creation approach, the methodology articulates procedures of observation, recording, and critical reflection on the artistic practice itself, fostering a dialogue between experience, creation, and artistic thought.

Keywords: stage voice; research-creation; Speech Training; movement-voice

¹ Para citar este artículo: Cáceres Saez, Isadora. (2026). Relatos de experiencias y construcciones de lo producido en la praxis. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 92-98.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1598>

Sección: Artículos. Recepción: 19/05/2026. Aceptación final: 19/06/2026.

² Actriz, Profesora de nivel medio y superior de teatro, Docente en escuelas de nivel primario y medio de SC de Bariloche, Río Negro. Estudiante avanzada en la Licenciatura de Arte Dramático en la Universidad Nacional de Río Negro. Maestranda en Artes Escénicas en la Universidad Nacional de Rosario.

Introducción

Este año –2025– fui convocada por Flavia Montello, para formar parte del Proyecto de Investigación y Creación Artística (PICA) bianual del cual es directora: *Conmueve la palabra: coro hablado, improvisación sonora, dirección con señas, actuación y movimiento*. El grupo se compone de estudiantes avanzados, sumando a una participante proveniente de la danza y poeta, un experto en audiovisual integrante del Centro de Producción de Contenidos Audiovisuales (CPCA - UNRN) y las docentes de Escenotecnia y de Entrenamiento Corporal, de la Licenciatura en Arte Dramático.

El trayecto inicial de este proyecto me motivó a reflexionar desde la práctica, la curiosidad y el deseo, para analizar la voz del performer. Me atrae la idea de investigar en la producción creativa –que considero influye en cómo entiendo todo a mi alrededor, porque el arte es mi forma de vida–. Desde el lugar de estudiante avanzada de la Licenciatura en Arte Dramático me predispone a explorar la posibilidad de reunir categorías o aspectos –como lo son la voz del performer, la actuación y el movimiento– para el desarrollo de mi futura tesina. En el proyecto de este PICA además de participar activamente, estoy realizando registros de las sesiones de trabajo, reuniendo elementos que pueden aportar en la construcción escénica futura: cuadernos de bitácora, fotografías, bocetos de partituras expresivas, apuntes teóricos. Estos materiales funcionan como huellas y exploraciones que se relacionan con la experiencia de creación.

Objetivo

- Analizar instancias de producción de voz escénica –siempre sucediendo en (inter)relación con el movimiento–.
- Propiciar la articulación dialógica entre la experiencia, la creación y la construcción de pensamiento en torno al arte.
- Estudiar el rol de artista-investigadora en el análisis de la propia práctica, como estudiante avanzada e integrante de un PICA.

Metodología

En esta instancia inicial del proyecto se busca poder articular la práctica con la reflexión crítica, entendida como espacio de exploración e indagación. Dado que no se parte de una hipótesis, la metodología en esta etapa de trabajo se desarrolló a partir de observaciones y registros sistemáticos de los encuentros de creación. Desde esta perspectiva, se articula la práctica con la reflexión, entendida como espacio de exploración e indagación artística. Asimismo, para poder documentar las vivencias, he ido plasmando en una bitácora personal las experiencias, apreciaciones, interrogantes y hallazgos surgidos durante la práctica.

Este análisis se encuentra en continua construcción y diálogo permanente, entre registros de campo y aportes teóricos –vinculados a la voz escénica, la Formación del Habla y el movimiento-voz–.

De este modo, la metodología en sí busca favorecer un proceso de reflexión sobre la práctica, que genere nuevas comprensiones orientadoras hacia sucesivas acciones de investigación.

Contexto: el PICA

Las investigaciones de Montello sobre la Formación del Habla (Sprachgestaltung), indagan en trabajos de esta técnica vocal expresiva, transmitida por Rudolf Steiner a principios del siglo XX “conocida en España como *Arte de la Palabra*, que profundiza en la voz hablada expresiva mediante la sensibilización respecto de los sonidos del lenguaje, a través de la intensificación de la escucha, trabajando lo técnico con lo sensible, vinculando el entrenamiento con la creación artística, y siempre en conexión íntegra entre la palabra y el movimiento”. (Montello 2015, p. 4)

El PICA actual, en el cual me encuentro realizando la incipiente investigación para mi tesina y en el que he ido tomando registros y observaciones de experiencias, es un proyecto en continuación con otros que ha dirigido Montello. En los cuales se busca que la voz hablada sea la protagonista de la creación escénica.

Se usan textos expresivamente acordados y sumando improvisaciones vocales guiadas en vivo a través de un código de señas, buscando sensibilizar al público para que desarrolle una escucha atenta, porque como explica la autora, esta “técnica va de los fonos a la palabra, de la palabra a la frase y su gestualidad sonora, de allí a los textos y sus ritmos, sus dinámicas, trabajando directamente con la materialidad sonora de la voz y los elementos del habla expresiva”. (Montello, 2022, p. 5)

La improvisación sonora se presenta como objeto de arte innovador en las investigaciones de Montello. Además, en el PICA actual se busca motivar en el público la aparición del movimiento influido por la expresividad de la emisión. Esto se persigue por medio de la combinación: coro hablado/ improvisación vocal/ performance de actuación y movimiento.



Figura 1. Integrantes del laboratorio del PICA en experiencias grupales dentro del espacio artístico teatral “Casa Paico”, julio de 2025.

Desarrollo

Luego de once encuentros de trabajo nos hallamos –septiembre 2025– investigando y creando en relación al cuerpo y la emisión de la voz hablada. Comenzamos a desarrollar una búsqueda orientada a la creación. Que profundiza en los principios de la Formación del Habla como puente entre cuerpo-voz y experiencia práctica. Exploramos prácticas grupales que fomentan nuevas producciones. En lo personal, este proceso me permite, de manera progresiva, imaginar distintos enfoques de investigación.

Por tanto, me propongo articular los registros que voy realizando durante las sesiones, con categorías de análisis que orienten y consoliden la mirada sobre la propia praxis: *artista-investigador/a* y *pensamiento teatral*, conceptos acuñados por el investigador teatral Jorge Dubatti (2024).

¿Qué es ser artista-investigadora?, ¿cómo me auto-percibo en esta categoría dentro de este proyecto?

En palabras de Dubatti, Artista-investigador, es quien “produce conocimiento/pensamiento a partir de su praxis creadora, de la auto-observación y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general.” (2024, p. 105) Este pensamiento es desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis.

Esta definición me permite reconocermé y avanzar en una exploración profunda y sistemática de mi ser teatral. Es por eso que selecciono esta categoría por su pertinencia, precisión y valor para vincularme, tanto con mi tarea diaria, como en mi relación con el entorno artístico.

Me permite formular preguntas que desde la propia praxis que se orientan hacia problemáticas más específicas, por ejemplo: indagar en el devenir creativo de la voz del performer.

Uno de mis compromisos como artista-investigadora en este proyecto, podría girar en torno a los saberes específicos teatrales: *saber-hacer*, *saber-ser* y *saber abstracto* (Dubatti, 2024). Saberes que van más allá de la esfera del trabajo, y en lo teatral son importantes para valorizar el pensamiento, estimularlo y registrarlo a través de diversos recursos.

Esos saberes constituyen la cosmovisión de múltiples aristas, cambiante, compleja, a la que defino como *concepción*, y que implica tanto la idea de teatro como la de mundo, y la de las relaciones entre ambos. Además,

los sujetos de la investigación artística despliegan tres grandes campos: investigación específica (abocada a las problemáticas concretas de su creación-investigación), metainvestigación (cuando en la auto-observación se preguntan por cómo investigar) e investigación aplicada (cuando sus saberes se vuelcan a otros campos sociales: la docencia, la salud, la política cultural, la administración, la gestión, la curaduría, etc.). (Dubatti, 2024, p.107)

La mirada como práctica de creación

Uno de los recursos con el que hemos estado trabajando desde los primeros encuentros del proyecto, además de la voz, es la mirada. Ésta nos permite observarnos mutuamente y abordar el trabajo, tanto desde una perspectiva externa, como desde el interior de la escena creativa. Además, nos convoca a descubrir una escucha atenta y sensible a la voz hablada, a la voz del performer; una voz libre y sensible que nos permita reflejar lo que

somos, lo que pensamos, lo que sentimos. “una voz tan interesante como lo que deseamos comunicar. Una voz siempre capaz de sorprender”, como diría la especialista en voz escénica Cicely Berry (2006, p. 279).

Huellas y exploraciones en este devenir creativo

Esta composición se sustenta en un trabajo grupal sólido de ensayos, pruebas y laboratorio. Desde la exploración con coro hablado dirigido con un código de señas hacia la aplicación de principios expresivos de Formación del Habla en diversos textos poéticos.

Los objetivos del proyecto nos proponen sensibilizar la escucha y trabajar la expresividad del lenguaje a través de la materialidad de los fonos, abriendo experiencias sensoriales y priorizando el aspecto sensible por sobre otros. Así el trabajo de improvisación sonora, se vuelve orientador y potente. Muchas veces, para corroborar lo que transmite la voz, la vinculamos con el movimiento del cuerpo. Esto se vuelve un soporte fundamental para orientar la expresividad vocal.

Para quienes emiten, a través de los propios registros se percibe que el movimiento puede quedar internalizado (micro ajustes, desplazamientos mínimos) como "huella" que reorienta la propia emisión. Esos movimientos sutiles, muchas veces imperceptibles desde el exterior, participan en la configuración del gesto vocal y en la producción de sentido expresivo.

Asimismo, la observación de los efectos en la propia emisión en el movimiento de otros cuerpos es un indicador que posibilita otros ajustes en el devenir expresivo

En cada encuentro, además de trabajar con procedimientos técnicos de la Formación del Habla, se pone en juego la comparación de vivencias personales y sensoriales, lo que permite mayor disfrute de exploración en prácticas del laboratorio. La técnica nos ayuda a conocer y reconocer “cuerpo y voz” en la emisión y recepción del sonido. Escuchamos nuestras voces y otras voces, y de esta manera se va generando un cuerpo sonoro que no solo emite, sino que recibe.

La exploración grupal habilita nuevas instancias de investigación para identificar diferencias en cada experiencia. A partir de los momentos de reflexión –tanto de la teoría como de la praxis artística–, se diseñan nuevas propuestas en el trabajo expresivo, que me predispone en una nueva búsqueda de mayor indagación y comprensión.

Es por eso que me arriesgo a decir que desde mis reflexiones encuentro ciertas resonancias en las formulaciones de Dubatti:

el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. La actividad artística es un modo de vivir. (2024, p.107)



Figura 2. Grupo de trabajo de investigación y creación artística, desarrollando experiencias de laboratorio en el espacio teatral de la “UNRN”, noviembre de 2025.

Síntesis abierta a la continuidad de esta investigación y sistematización de los procesos

Este escrito surge de la reestructuración de un relato de experiencia en el marco de las Jornadas de Investigación 2025 de la UNRN. Allí pude organizar expositivamente los aspectos que más me interpelan como integrante del PICA mencionado.

Desde mi rol de estudiante avanzada en la licenciatura de Arte Dramático, me veo en la necesidad de reorganizar mis distintas experiencias dentro del ámbito de creación e investigación universitaria, con el fin de potenciar el rol de artista-investigadora y otorgarle “al trabajo artístico un valor en sí mismo (el trabajo como objeto final de análisis) y un valor como medio para la comprensión de las poéticas” (Dubatti, 2021, p. 253). Con ello encuentro formas de acercarme a temáticas artístico-teatrales en las que puedo articular, tanto mi mundo circundante, como mis variados intereses. Mientras esto sucede siento que, de alguna manera, me transformo. Imágenes, palabras, emociones e ideas que me hacen sentir, pensar y ver el mundo de otra forma.

Estos serán los puntapiés iniciales para comenzar a desarrollar la estructura de mi trabajo de final de carrera, que se sustentará en la investigación de cómo la propia voz ofrece información relevante para el movimiento en otro cuerpo, y cómo impacta en la sensibilidad actoral hacia una creatividad relevante para la praxis escénica.

Me interesa verme acercándome a la construcción de nuevos vínculos entre la voz del performer y sus usos en otros entornos que me son cercanos. Y sigo sosteniendo de esta manera que mi pensamiento artístico no se vincula únicamente con lo escénico, sino que se involucra en una visión más amplia del mundo. Parafraseando a Cicely Berry (2014, p. 117), mi lenguaje no es solo una herramienta para comunicar información literal, sino que también tiene que ver con una dimensión más profunda, sensible y evocadora, desde lo artístico, desde mi rol de Graduada Adscripta en Entrenamiento Vocal III, desde mi ser docente con estudiantes en colegios secundarios y primarios de Bariloche, desde mis prácticas escénicas y en talleres. Es desde ese devenir diario en el aula donde me involucro al cien por ciento en el recurso del habla como “ese sonido que nos transporta a otro lugar, que nos lleva a ese otro mundo [el de la auténtica naturaleza del lenguaje]” (Berry 2014, p.117).

Bibliografía

Berry, C. (2006 [1973]). *La voz y el actor*. Alba.

----- (2014 [2001]). *Texto en acción*. Editorial Fundamentos.

Dubatti, J. (2021) Procesos artísticos y producción de conocimiento. En *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II* (p. 245-259). Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.

----- (2024) Actor-investigador, actor-espectador. En *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo V* (p. 101-121). Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.

Montello, F. (2015). Montello, F. (2015). *Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor*. [Tesis de especialización no publicada]. Universidad Nacional de Río Negro.

----- (2022). Formación del Habla –Rudolf Steiner– en el entrenamiento vocal actoral de la Universidad Nacional de Río Negro. En R. Maidana (comp.), *Manifestando lo sutil. Ciclo de charlas sobre entrenamiento vocal del actor/actriz de teatro* (pp. 61-90). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

La incertidumbre habitada: Aprendizaje y construcción de identidad en la dirección teatral del Ciclo Carne Fresca 2025¹

Gabriela Biedma Pereyra Yraola

IPROCAE, CID, FA, UNICEN

gabrielabiedma@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9347-9539>

Resumen

El presente trabajo explora la construcción de identidad y visión creativa en los procesos de dirección y producción teatral desarrollados en la asignatura Práctica Integrada del Teatro III del Profesorado de Teatro de la Facultad de Arte (UNICEN). La investigación se basa en entrevistas realizadas a los estudiantes-directores que, durante 2025, llevaron adelante sus proyectos escénicos en el marco del Ciclo Carne Fresca. A partir de sus relatos, se busca producir conocimiento sobre las formas en que los futuros directores construyen criterios estéticos, modos de trabajo, vínculos con los equipos artísticos y estrategias de creación.

Palabras clave: Ciclo Carne Fresca, dirección teatral, estrategias creativas, identidad artística

The inhabited uncertainty: Learning and identity construction in the theatrical direction of the Carne Fresca Cycle 2025

Abstract

This study explores the construction of identity and creative vision in the processes of theater direction and production carried out in the course “Integrated Theater Practice III” within the Theater Education program at the Faculty of Arts (UNICEN). The research is based on interviews conducted with student directors who, in 2025, carried out their theatrical projects as part of the “Carne Fresca” series. Based on their accounts, the study seeks to generate insights into the ways in which future directors develop aesthetic criteria, working methods, relationships with artistic teams, and creative strategies.

Keywords: Ciclo Carne Fresca, theater direction, creative strategies, artistic identity

¹ Para citar este artículo: Biedma Gabriela (2026). La incertidumbre habitada: Aprendizaje y construcción de identidad en la dirección teatral del Ciclo Carne Fresca 2025. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 99-118
<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1596>
Sección: Artículos. Recepción: 18/05/2026. Aceptación final: 23/06/2026.

Introducción

El “Ciclo Carne Fresca”, enmarcado en la asignatura Práctica Integrada del Teatro III del quinto año del Profesorado y Licenciatura en Teatro, reúne una multiplicidad de obras teatrales que son el resultado de los primeros pasos en la dirección teatral de los estudiantes de la Facultad de Arte. El proceso consiste en la selección de una obra de teatro (a criterio del estudiante, en conjunto con la cátedra), la convocatoria de un elenco de actores, actrices y equipo creativo y, a lo largo del año académico, un proceso de dirección y exploración creativa de dicha obra a partir de un promedio de entre dos y tres ensayos semanales. Asimismo el proyecto se ve atravesado, a lo largo del año, por una serie de muestras parciales que se realizan durante fechas acordadas por el equipo docente -empezando por un fragmento de 10 minutos de obra, para luego sumar 20, 30, 40 y 50 minutos progresivamente, hasta llegar a la obra completa y a ensayos generales con técnica- en las cuales cada estudiante expone avances del material escénico frente a docentes y pares, quienes acompañan desde un espacio permanente de discusión y reflexión sobre la práctica escénica, atendiendo a la gestión permanente de soluciones para las dificultades que van surgiendo durante el trayecto. En el transcurso de este período los/as estudiantes se van insertando en el rol de la dirección, aprendiendo e incorporando estrategias, herramientas y metodologías, dando un rumbo propio a la obra y al proceso para culminar, generalmente a fines del mes de Octubre, con el llamado “Ciclo Carne Fresca” que integra los estrenos de todos los proyectos.

Este estudio forma parte de un proyecto de investigación más amplio, llamado “La Criatura Creativa aprende a hablar: Prácticas interterritoriales, vida profesional e injerencias en el campo de la dirección, creación y producción teatral independiente a partir del Ciclo Carne Fresca (2005-2025) de la Facultad de Arte, UNICEN, Tandil” con la dirección del Dr. Juan Urraco (CID, IPROCAE, ARTE), en el cual yo participo en calidad de investigadora becaria (Becas EVC-CIN 2024). Este artículo en particular se centra en el Ciclo Carne Fresca 2025, que es, además, el año número 20 desde su incorporación al plan de estudios de la carrera. Es por ello que, una vez finalizado el proceso académico, se ha realizado a los estudiantes una entrevista detallada que incorpora preguntas acerca del desarrollo de la confianza a nivel grupal, las consignas de ensayo, el lugar de la improvisación, el enfoque sobre el cuerpo en acción, la puesta en escena y el rol de la dirección en sí mismo. Cada uno de los entrevistados, a través de distintos medios -por escrito, mediante una conversación cara a cara, etc- ha podido establecer una mirada en retrospectiva sobre sus propios procesos, destacando experiencias significativas, reconociendo las dificultades, miedos, modos de hacer y de abordar la práctica escénica.

De esta manera, se han recopilado las experiencias de los 6 estudiantes-directores, con el propósito de examinar cómo estos jóvenes enfrentan el desafío de liderar sus primeros proyectos, destacando la importancia de "humanizar" el rol del director mediante la honestidad y la gestión de la incertidumbre. Se describen diversos abordajes procedimentales a la hora de trabajar sobre el material escénico, desde el enfoque sobre el cuerpo en escena y el uso simbólico de objetos hasta la construcción de rituales que fomentan la cohesión grupal. De dicho modo, cada uno de los procesos que se mencionan abordan modos de hacer particulares y vuelven posible una construcción de identidad creativa en cada uno/a de los/as estudiantes: una identidad que se produce y se devela durante un recorrido de dudas, pérdida de certezas y rumbo, así como de los hallazgos que se realizan a partir de ello (Solnit, 2020). El estudio resalta que la identidad artística de cada estudiante-director/a surge de la

experimentación constante y de la capacidad de transformar miedos personales en motores de creación colectiva. El proyecto final se presenta como el resultado de un camino donde el abordaje sensible del material y la comunicación con el elenco son fundamentales para consolidar una visión y una poética propia.

Están presentes, como nuevos directores del Ciclo 2025, Solange Bravo directora de “Tardebuena” de Juan Pablo Paz (con la actuación de Patricia Orbe, Pablo Mariano Cesaroni y Juan Pablo Paz y asistencia de Clara Herbon, Maya Vandergooten y Agustín Gomez Andersen), Joaquín Cicopiedi director de “En Seco” de Alejandro Robino (con actuación de Wenceslao Vulcano Fernández y Gaspar Nölter y asistencia de Joaquín Fernández Ihigo, Matías Saltalamacchia y Juliette Delachapelle), Guillermina Quintana Maldonado directora de “Despierto” de Ignacio Sánchez Mestre (actuación de Lala Méndez, Ricardo Herrera y Facundo Ceballos Tvihaug y asistencia de Evangelina Restivo, Marcelo Popovich y Valentina Gensane), Luciana Simionato directora de “Soñar Despierto es la Realidad” de Mariana de la Mata (con la actuación de Lara Nicole Buena, Paku Poncetta y Donato Marelli y asistencia de Julia Mengascini y Ezequiel Blanloeil), Micaela Marcos directora de “Hipernatremia” de Sebastián Ricci (con actuación de Tito Lanfranqui y Andrés Arouxet y la asistencia de Walter Vicente) y Manuela Zubieta directora de “El viaje de Clara (actuación de Alejandra Aragón, Juan Torrens, Marcos Casanova, Cristian Cejas, Mia Scafoglio, Fernando Bruno y Simón Herrera y asistencia de Maira Ridaio).

“Humanizar la dirección”: Generar la confianza como espacio de contención y búsqueda creativa en comunidad

Convocar actores, establecer horarios, pautar primeros encuentros. Los inicios de un proceso creativo para el/la director/a implican un espacio clave para perfilar sus propios modos de trabajo, donde genera criterios particulares de comunicación con el elenco, coordinación de ejercicios, búsqueda creativa e indagación en base al texto de la obra y su propio deseo para con ella. Los estudiantes-directores que transitan la Práctica Integrada del Teatro III, se enfrentan a una de sus primeras experiencias asumiendo el rol de la dirección, gestión y producción teatral enmarcada en un contexto académico y de aprendizaje, dentro del cual abordan un proceso estructurado en diversas etapas: la elección de la obra-texto teatral, la búsqueda de equipo creativo (asistentes, escenógrafos, técnicos, etc.), actores y actrices -forjando primeros lazos con integrantes de la escena teatral tandilense-, la organización de los ensayos (horarios, cantidad de horas semanales, planificación de ejercicios) y preparación para los espacios de muestra a cátedra donde se comparten los avances realizados durante el proceso de ensayos. A medida que se recorren estas etapas, el estudiante-director va asumiendo mayor autonomía, encontrándose a sí mismo en tanto hacedor de su propio proyecto teatral, buscando su propia identidad creativo-metodológica en este rol, contenido por una serie de instancias académicas que le marcan el camino pero que a la vez le implican la inevitable presión de ser constantemente evaluado a lo largo de estas.

Es un inmenso miedo el que se encuentra latente, sobre todo, durante el inicio del proceso: *cursar el Carne* implica para los/as estudiantes abarcar una tarea que es parcial o mayormente desconocida para ellos/as y que es aprendida durante el proceso mismo y en el ejercicio mismo de asumir el rol. Con una serie de conocimientos previos sobre la dirección teatral y, a la vez, una importante suma de *desconocimientos*, dudas e incertidumbres, los/as estudiantes

se sumergen en un recorrido de aprendizaje y búsqueda creativa que de ninguna forma es lineal ni predeterminado, que conlleva a asumir sus propios miedos y dificultades frente a la idea de posicionarse como la cabeza de un equipo de actores, actrices y asistentes que están a la orden del día ante sus indicaciones, planificaciones, coordinaciones y devoluciones.

Entonces, ¿Cómo desmitificar ese “monstruo” que se ha construido en torno a la dirección y todas las tareas que esta implica? ¿Cómo despojarse de estas fantasmáticas que se generan entre estudiantes frente al momento de abordar “El Carne Fresca” como uno de los proyectos más importantes y complejos del tramo final de la carrera? Guillermina Quintana, directora de “Despierto” de Ignacio Sánchez Mestre, nos cuenta cómo abordó los inicios de su proceso desde la honestidad, tanto para su elenco como para con ella misma, entendiendo la dirección como un desafío nuevo para ella y una tarea desconocida:

“Creo que partiendo de ahí, de poder sincerarme y humanizarme, fue la estrategia principal para que exista esa confianza y para que, en momentos donde ellos -el elenco- tenían preguntas que yo no pudiera responder, les decía “y no... no sé”, “dejame pensar” o “yo todavía no lo sé”.” (Quintana, comunicación personal, 6 de Marzo de 2026).

Richard Sennet (2008) se refiere al oficio del artesano como un trabajo que requiere curiosidad, investigación y aprender de la incertidumbre: desarrollar la capacidad de habitarla de forma productiva. De esta manera, al reconocer su situación personal frente al proceso, admitiendo la posible ausencia de claridad o de respuestas durante ciertos momentos, Guillermina se propone trabajar con sus propios miedos basados en una idea preconcebida de la imagen del director:

“La imagen del director que yo tenía era alguien que resolvía, que era la cabeza de un grupo, que respondía dudas, y fue mi miedo desde el principio del proceso, desde antes de elegir la obra, desde antes de ver actores, durante los espacios previos a todo eso yo tuve muchísimo miedo en cómo afrontar un Carne Fresca, que es algo inmenso, mucho mucho miedo de mi parte.”(Quintana, entrevista personal, 6 de Marzo de 2026).



Figura 1. “Despierto” dirigida por Guillermina Quintana, función estreno en Teatro La Fábrica, 2025.
Fotografía: Agustín Gómez Andersen.

De esta manera, al compartir sus dudas, Guillermina reformula su rol como directora convirtiendo la incertidumbre compartida en condición de posibilidad para la creación colectiva. El director, en tanto artesano, aprende a trabajar con lo que no sabe, a través de ciertos saltos intuitivos que permiten desarrollar sus propias herramientas y organizar la imaginación. Humanizar la dirección y comprenderla como acto de aprendizaje que se transita y perfecciona durante la misma práctica es una estrategia central para construir confianza en procesos como este, donde es importante desplazar la figura del director como un “ser sabio” e infalible para posicionarlo como un integrante más del equipo que también atraviesa miedos y dudas; despojarse de la carga de “fingir claridad” o prometer resultados. En el ensayo, según Bartís (2003), no hay verdades preconcebidas; todo ocurre en el proceso mismo de búsqueda donde el director -como un integrante más del grupo- también se pierde y esto se convierte en su condición más fértil. En el caso de Guillermina, al compartir sus inseguridades, el grupo se transformó en un espacio de contención mutua, donde convergen sus propios criterios con aportes de asistentes y actores en una metodología conjunta de dirección participativa en la cual, a medida que ella misma va esclareciendo su visión creativa, va marcando los límites a las propuestas y enfocando el proceso en base a esta. El elenco se transforma en *un grupo de expedicionarios perdidos en el desierto*, la obra en una construcción colectiva ligada al deseo y a la voluntad de juntarse y ensayar (Bartís, 2003).

Por su parte Manuela Zubieta, directora de “El viaje de Clara” de Mauricio Martín Funes, reconoce también haber aclarado con su equipo de trabajo su posición ante el proceso, siendo la primera vez que dirigía un elenco numeroso, aclarando algunas decisiones previas al mismo tiempo que muchas otras decisiones surgirían sobre la marcha. Por otro lado, Micaela Marcos, quien transitó su proceso dirigiendo “Hipernatremia” de Sebastián Ricci, se vale de las charlas y momentos de intercambio grupal como recurso frecuente ante su equipo de trabajo para habilitar la creación, compartiendo su situación personal, su deseo propio con el material a trabajar, buscando que el elenco comprendiera su punto de partida; asimismo, mediante la palabra se establecen acuerdos entre actores y equipo creativo para comprender, respetar y cuidar los límites de cada uno.

Construir un cotidiano: Rituales y estrategias de cohesión grupal

¿Cómo se consolida un grupo frente a un proyecto teatral específico? ¿Cuándo la obra pasa de ser un proceso personal del estudiante que es evaluado en una instancia académica a convertirse en un proyecto grupal? Una vez que se ha definido el texto teatral y seleccionado actores, actrices y asistentes, se da inicio a los ensayos, donde comienzan a crearse los primeros vínculos dentro del elenco. Cada director busca favorecer la construcción de una grupalidad desde formas particulares, dando lugar a diversas formas de convivencia que empiezan a generarse entre actores, entre el equipo creativo y, a la vez, dentro del equipo en su totalidad, donde cada uno conoce su rol, funciones y tareas que le corresponden. La importancia de habilitar esta convivencia reside en la necesidad de encontrar un objetivo en común que atravesase a cada uno de los miembros del elenco y los impulse a cooperar en una misma línea de trabajo colectiva, en palabras de Guillermina Quintana: “Que no sea solamente: *“Bueno, vamos a hacer esta obra porque la cátedra lo pide y estamos segundando a una compañera para que pueda aprobar una materia”.*” (Comunicación personal, 6 de Marzo de 2026).

Los/as directores/as del Ciclo Carne Fresca 2025 resaltan la importancia de generar espacios paralelos al ensayo destinado a compartir charlas y conocerse entre sí, hacer una lectura grupal de la obra compartiendo interpretaciones, consultar antes del ensayo sobre el estado de cada uno/a, programar cenas y encuentros informales. Como en el taller del artesano (Sennet, 2008), la cohesión grupal se establece a través de rituales de trabajo, reuniones informales, mediante el acto de compartir cara a cara. En el caso de Manuela, por ejemplo, el proceso inicia con una reunión en su casa para leer la obra: “Previo a la lectura grupal hablamos cada uno sobre su interpretación, se encontraron diferentes puntos en común y otros totalmente opuestos. Estas charlas permitieron el juego posterior a esa primera lectura.” comenta la directora (Comunicación personal, 17 de Marzo de 2026). Solange Bravo, directora de “Tardebuena” de Juan Pablo Paz, afirma haber destinado los primeros 15 minutos del horario de ensayo a una charla grupal con su equipo. De esta forma, entre el elenco se construyen pequeños rituales que exceden al tiempo destinado al ensayo pero que adquieren importancia al momento de generar el vínculo entre participantes. Esta y otras múltiples estrategias constituyen la manera de construir un cotidiano común para el grupo, consolidar la confianza entre sí y generar un ambiente de trabajo donde tanto el/la director/a como asistentes y actores/trices conozcan la situación personal de sus compañeros/as, su rutina cotidiana, su estado físico y emocional durante el ensayo, sus propios deseos y expectativas para con la obra y el proceso. Conocer al otro/a es un factor indispensable para construir un espacio de intimidad y confianza colectiva que opere como motor de búsqueda creativa y juego escénico. Según Szuchmacher (2015), el clima de confianza que se genera en el grupo es lo que habilita la configuración de ciertas lógicas de trabajo, en tanto código compartido de abordaje del material, lo que habilita que, durante el ensayo, algo que emerge pueda ser visto, reconocido y retenido: “Quizás el mayor desafío para un director sea dejarse llevar por las evidencias que se revelan durante los ensayos, esas que surgen de la manipulación de los materiales.” (p. 184).

Por otro lado, el proceso de Joaquín Cicopiedi, director de “En seco” de Alejandro Robino, estuvo atravesado por una serie de dudas y miedos particulares de parte de cada integrante del elenco, según relata:

Ese desarrollo inicial fue complejo, juntando esos miedos: miedo de los actores de no saber a dónde van, el asistente de dirección de la primera vez de asistir y no teniendo las herramientas que él quería para ayudarme en la actuación, pero sí en la iluminación (su trabajo) y el mío interno de no saber a dónde querer ir porque las muestras iban generando cambios constantes en la obra. (Cicopiedi, entrevista personal, 26 de Febrero de 2026)



Figura 2. En seco” dirigida por Joaquín Cicopiedi.
Registro de ensayo en Teatro La Fábrica, 2025

Anne Bogart y Tina Landau (2005) reconocen en los jóvenes directores la necesidad de asumir su rol en tanto a *saber qué quieren*, así como también los actores suponen que su ejercicio consiste en *hacer lo que quiere el director*, cuando en realidad la pregunta debería ser “¿Qué es lo que *la obra* quiere?” ¿Qué necesita el proceso? Preguntarse por las necesidades del proyecto mismo es una forma de unir esfuerzos entre director, equipo creativo y elenco y de embarcarse juntos en un proceso de búsqueda y exploración del lenguaje propio de la obra. Encontrar un rumbo, en este caso, era una necesidad emergente del elenco en su totalidad. Orientar los ensayos a un objetivo en común para esclarecer la metodología de trabajo y entrar en sintonía grupal se vuelve fundamental dentro de estos procesos en los cuales la acción escénica va mutando, donde durante cada muestra a cátedra se exigen ciertas pautas a las que el director debe atender. Dentro del período de indagación se ponen en juego las propuestas propias de cada autor, la visión creativa del director/a en conjunto con el equipo creativo y los ensayos pueden llegar a tomar variados rumbos. Dentro del proceso de Joaquín, una vez clarificados los sentidos de la obra, así como también, el núcleo temático a presentar, el ensayo se vuelve fluido y la construcción se torna colectiva. El director destaca la importancia de establecer una serie de sentidos que le marcaran el camino de experimentación en base a un objetivo claro.

Al final siempre lo que me terminó por salvar o lo que me terminó por convencer, definir cuando las papas apretaban era que todo el camino de exploración tuviera un sentido; ver

cómo recuperar ese camino de exploración e improvisación en una secuencia final. (Cicopiedi, entrevista personal, 26 de Febrero de 2026)

Otro caso particular es el proceso de Micaela Marcos, quien se vio en la necesidad de realizar un cambio completo de elenco dos meses antes de la fecha estipulada para el estreno de la obra. Ante la urgencia por retomar un proceso interrumpido, debiendo adaptar los avances desarrollados hasta el momento a un nuevo grupo de personas, Micaela destaca la importancia de compartir, desde un primer momento, su propia visión, su situación personal y el material a trabajar con un elenco que llegaba a “retomar” un proceso ya avanzado. Debido a los tiempos acotados y la necesidad de llegar al estreno, el equipo se ve en la obligación de dejar de lado las incertidumbres, las inseguridades que atravesaban para enfocar el proceso en la decisión colectiva de desarrollar el proyecto hacia su etapa final: “Al tener poco tiempo, el equipo entendió que debíamos avanzar y si había algún temor, se planteaba directamente entre todos.” (Marcos, comunicación personal, 14 de Marzo de 2026).

Habiendo atravesado dos procesos junto con dos grupos distintos, la directora resalta, en cuanto a su segunda experiencia, la importancia del atravesamiento personal de la temática de la obra en todos los miembros del elenco como factor fundamental en el fortalecimiento del vínculo. La obra “Hipernatremia” se basa en la catástrofe del pueblo Epecuén en 1985, para retratar la convivencia entre dos personajes sobrevivientes a la inundación; Micaela explica que todos los integrantes del nuevo elenco, ella incluida, son oriundos de pequeños pueblos de la provincia, por lo que gran parte del proceso incluyó charlas sobre el trasfondo de la obra y el lugar donde está ambientada, encontrando en esta reflexión conjunta una visión grupal acerca de la construcción de sentidos de la misma.

El proceso de Micaela, en esta segunda etapa, comprende estos dos aspectos importantes: entender la importancia de consolidar una dinámica de trabajo en equipo donde “salvar la obra” es prioridad antes que cualquier proceso personal y, por otro lado, compartir una visión grupal acerca de la obra atravesada por los puntos en común de los integrantes del elenco, que resulta imprescindible para lograr la cohesión grupal mediante la construcción de sentidos propios que logran acercar a cada uno a la temática de la obra

Primeros pasos sobre la dirección de actores: Decisiones, enfoques y modos de trabajo al inicio del proceso

En un inicio del proceso, la dirección se centraliza en la búsqueda de vínculos, interacciones y dinámicas grupales que permitan un primer acercamiento al universo de la obra: primeras propuestas de los actores y del director/a que convergen con lo que propone el texto dramático en una búsqueda creativa grupal. En esta etapa, los/as directores/as comienzan a adentrarse en la exploración de propuestas propias de indagación y planificación de ensayos, planteando ciertos objetivos para con el proyecto y formándose criterios personales desde los cuales comienzan a marcar el camino que tomará el proceso.

¿Con qué herramientas cuenta el estudiante de teatro al momento de avanzar sobre el ejercicio de la dirección? Guillermina Quintana plantea la importancia de su propia experiencia como estudiante al momento de establecer criterios, identificando su formación actoral como principal referencia al momento de introducirse en el trabajo con actores/trices:

Creo que son fundamentales los criterios que hemos tenido como actores y Juan Urraco lo destaca mucho cuando él nos dice “Ustedes tienen el privilegio de dirigir ya habiendo pasado por el cuerpo la actuación”. Entonces, el criterio era volver a mis propios trabajos. Es la manera que una tiene. Quizás eso: a veces me enroscaba pensando, me ponía yo a hacer lo que tenía que hacer el actor y después le devolvía. (Quintana, comunicación personal, 6 de Marzo de 2026)

La formación previa como actor/actriz proporciona al estudiante una amplia gama de técnicas vocales, corporales y expresivas que este mismo conoce porque las ha transitado. Los saberes del cuerpo se vuelven esenciales a la hora de dirigir, pues el/la director/a conoce ejercicios y actividades puntuales de entrenamiento, que luego logrará transformar en planificaciones basadas en sus propios objetivos para con la obra. El cuerpo como referencia resulta fundamental en el campo de la dirección, vuelve posible convertir conceptos abstractos en acción escénica y dispositivos grupales. Durante los procesos de aprendizaje y desarrollo de técnicas y habilidades, según lo plantea Sennet (2008), incorporamos un repertorio de procedimientos que van desde formas de conocimiento tácito e instintivo a un conocimiento reflexivo y crítico. En el ejercicio de la dirección, opera en el estudiante una reflexión sobre el hacer que viene arraigada a su propia experiencia en la práctica teatral, así como también, operaciones de carácter intuitivo que le permiten experimentar sobre aquello que, a simple vista, *no se puede nombrar* y pensarlo en clave escénica.

De esta manera, los/as directores/as comienzan a incorporar modalidades propias de organizar el ensayo e intervenir sobre los/as actores y actrices, al mismo tiempo, encontrándose con realidades concretas que atraviesan al grupo de trabajo y sobre los que deberán enfocar su tarea. En cada proyecto, es diferente el proceso y se enfoca en las modalidades de cada uno: trabajar con actores es trabajar con individualidades, experiencias específicas que confluyen en un vínculo grupal particular, donde se generan situaciones que escapan de cualquier control. En el caso de Luciana Simionato, directora de “Soñar despierto es la realidad” de Mariana de la Mata, su elenco se encontraba conformado por dos actrices con muchos años de experiencia y un actor de 19 años que por primera vez participaba de un proyecto de esta índole. Es así que la directora se encuentra, desde un primer momento, con ciertas demandas que debe atender de dos participantes que “marcan la cancha” y un participante al que fortalecer y guiar su tarea, debido a ciertas inseguridades propias.

Luciana comenta haber encontrado en la planificación un recurso para manejar sus propias modalidades de dirección, establecer objetivos específicos que organizaran las formas de trabajo e indagación grupal: plantear secuencias de acción a explorar por el elenco y proponer diversas experiencias sensoriales:

Anotaba en el cuaderno lo que funcionaba más o menos bien y lo que funcionaba más o menos mal, en los ensayos ser más incisiva en cuestiones de cuáles acciones me gustaría ver y qué traslados tenían que haber y cuáles prefería que evitaran; coreografiar bastante, eso fueron cosas que fui descubriendo a lo largo del tiempo. (Simionato, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026)

A la vez, reconoce la importancia que tuvo en su proceso delegar a su asistente de dirección ciertas tareas como el caldeamiento y la contención del grupo, así como también resaltar los momentos positivos al momento de realizar una devolución. Frente a un inicio de proceso que resulta difícil o inquietante, Luciana comienza a encontrar recursos específicos para

comunicarse y coordinar el grupo, lo que le ayuda a perfilarse como directora y hacedora de su propio proyecto teatral.

Solange Bravo, en su proceso, relata haberse encontrado con una integrante del elenco con muchos miedos por encontrarse con un modo de trabajo y un tono de actuación completamente distinto a su experiencia. Al momento de abordar dichas problemáticas, la directora opta por flexibilizar sus exigencias (como evitar exigir aprendizaje de texto de forma rigurosa) para reducir la presión y evitar que la inseguridad bloquee el trabajo, sino generar confianza en el proceso. Esto no solo influye en su modo de dirección, sino que también en las dinámicas del grupo en su totalidad:

También hubo una disposición grupal para que la actriz confiara en ella y en el proceso creativo. Su apertura a aprender nuevas formas, y a la incertidumbre de no saber a donde llegaría la obra fue fundamental para que podamos construir en conjunto sin resistencia. (Bravo, comunicación personal, 16 de Marzo de 2026)

Manuela Zubieta, por su parte, comenta haber trabajado con momentos *fuertes* de la obra, con los que priorizaba tener cuidado, abordarlos desde el respeto y la confianza dentro del grupo. Es así como comienza a trabajar estos momentos con la actriz principal en ensayos privados donde solo se encontraban ellas y la asistente de dirección, ante un pedido de la propia actriz.

Alejandra, Maira y yo comenzamos los ensayos, posteriormente se sumó Mia para darle vida a estos otros personajes. En una última instancia se agregaron a los ensayos conjuntos y se sumaron otros actores, esa escucha y la decisión de ensayarlos en privado fue lo que más fortaleció la dinámica para la conformación de sus viajes. Esta dinámica se repitió con todos los monólogos que los personajes tuvieron, como el monólogo inicial de Orfeo o los monólogos finales de Ramiro, el padre. (Zubieta, 17 de Marzo de 2026)

Es así como, a nivel grupal, se empiezan a conformar dinámicas propias, formas de vincularse que son distintas en cada proceso teatral. Esto, la realidad concreta que emerge en los ensayos, en las charlas y en la convivencia cotidiana, empieza a darle forma a la modalidad que adopta cada director y directora, impulsándolo a buscar estrategias propias de plantear la búsqueda creativa.

Cartografía de la construcción de una identidad creativa: Metodologías y procesos propios de aprendizaje

El momento de indagar en el lenguaje de la dirección como territorio apenas conocido para el estudiante resulta un factor clave al momento de reconocerse como un artista, un hacedor de la escena teatral capaz de experimentar con materialidades, símbolos y modos de hacer. En el acto de aprender a coordinar un proceso, resolver problemas y afrontar dificultades, el/la director/a se sumerge en un proceso de despojarse del *yo conocido* para revelar aquellos aspectos que ocultos o desconocidos de sí mismo (Solnit, 2020). Es así como los procesos de cada uno de los directores y directoras de Carne Fresca incorporan herramientas diferentes y particulares al momento de afrontar sus propios proyectos, siguiendo procesos intuitivos, de incertidumbre, orientando su práctica en base a propios miedos, dudas, deseos; cada montaje final está impregnado del recorrido artístico personal de cada estudiante y habla de una construcción y reconstrucción de visiones creativas específicas. Es así como la identidad del

director/a y de su proyecto proviene del acto de perderse como una desconexión con el “mundo estable” (Solnit, 2020) para encontrar un camino propio que se vislumbra a través del hacer y de la creación colectiva en conjunto con el elenco y equipo creativo.

Empezando con Micaela Marcos, quien se propone incorporar el lenguaje del Teatro Físico en una indagación escénica que incorpore los elementos del espacio para lograr que los actores puedan “habitar” un espacio atravesado por un contexto social específico, haciendo énfasis en la historia de Epecuén y su conocida inundación, representada mediante una corporalidad particular.



Figura 3. “Hipernatremia” dirigida por Micaela Marcos, función estreno en Teatro La Fábrica, 2025.
Fotografía: Agustín Gómez Andersen.

A través del plástico como material principal de puesta en escena y los bidones como objetos a explorar y transformar por los actores, Micaela busca avanzar en la constitución de un entorno particular atravesado por la dinámica de los personajes, sus formas de convivencia mediante el juego y su propia manera de “habitarlo”. De esta manera, el material se incorpora en la indagación como un factor vinculante entre cuerpo y acción, trabajando la relación con los bidones como única posesión de los personajes, para crear un espacio despojado de vida, caracterizado por la precariedad del abandono de un pueblo cuyos únicos habitantes son estos dos personajes. Utiliza dos bidones principales como representación misma de los personajes, uno para Zorno (Andrés Arouxet) y otro para Kavón (Tito Lanfranqui), como forma de buscar la conexión personal de los actores con el espacio y los objetos, para que estos adquieran una importancia como posesiones con un cierto valor sentimental para ellos.

Dentro de esta dinámica de trabajo, la directora desarrolla su capacidad de observar lo que Bartís (2003) llama “potencia” en el actor y crear las condiciones para que sus energías y modos particulares de moverse en escena encuentren su propio rumbo: “El actor actúa la obra y otras cosas que le suceden en ese momento, la percepción de la sala, su propia historia

personal, asociaciones, ritmos, texturas. Multiplica el propio sentido en el momento mismo de realizarla.” (Bartís, 2003, p. 32). Los objetos en el espacio impulsan a los actores a construir sentido desde el contacto material y la acción física activando la potencia escénica desde un lugar particular que Micaela sabe reconocer y orientar, dando lugar a lo que acontece en el cuerpo del actor.

Por otro lado, es posible distinguir, en Luciana Simionato, una serie de estrategias de dirección generalmente basadas en su propia curiosidad por la construcción del espacio escénico: reconoce a los actores como "volúmenes" que se vinculan con una escenografía reducida que marca la sensibilidad y la poética de la acción. La propuesta de un dispositivo escénico que represente un “pulmón de edificio” como espacio reducido y asfixiante es el eje que marcó la sensibilidad, la poética y la acción de toda la obra.

Había una idea de profundidad, de encastre, como si estuvieran en un pulmón de edificio, era mi idea original. Pero creo que desde el vamos, les explicito al elenco que el espacio que imaginaba era ese, era un pulmón de edificio, al mediodía y el cuadradito de sol que las calcinaba básicamente y construir alrededor de eso el universo, que si estás mirando hacia el frente estas mirando la pared, no es que se proyecta el espacio hacia más adelante y hay un horizonte, hay una pared roñosa. (Simionato, entrevista personal, 17 de Marzo de 2026)



Figura 4. “Soñar despierto es la realidad” dirigida por Luciana Simionato. Registro de ensayo, 2025

La “fuga vertical” como una característica fundamental del espacio escénico es transformada por Luciana en un procedimiento de su dirección para trabajar con la corporalidad de los actores. Los estímulos externos del entorno se ven desde abajo para arriba, a 90 grados, pues a los costados lo único que hay es pared. La búsqueda expresiva se orienta en potenciar la quietud, lo mínimo y priorizar lo sensible: construir esta sensación de agobio y encierro.

Una de las características principales del trabajo del artesano (Sennet, 2008) es la “conciencia material”, es decir, la curiosidad por el material que se tiene en las manos, su capacidad de enfocar su trabajo en *lo que se puede cambiar*. En ese sentido, Luciana experimenta sobre la espacialidad con una conciencia particular que se enfoca en transformar tanto el espacio escénico como la corporalidad de los actores/actrices, encontrando en este proceso una forma nueva y propia de habitar la escena y concebir el hecho teatral. En su experiencia, recuerda una consigna reveladora basada en la construcción de una sensación “acantilado” para dotar de contenido el primer texto de la obra. En uno de los ensayos, colocó una escalera bajo una luz celeste, utilizó un ventilador y un burbujero para recrear la sensación de estar frente a un acantilado en el mar, “esa sensación del viento golpeándote la cara y el rocío de las olas, era eso: el rumor de las brisas o el ronquido de los vendavales” (Simionato, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026). Mientras sonaban ruidos de mar, de ballena, le pide a la actriz que improvise un monólogo recuperando recuerdos propios de su infancia y su relación con el mar (la actriz es oriunda de Puerto Madryn). Gracias a esta experiencia, la directora recuerda lograr una *imagen mágica* que impactó fuertemente a todo el elenco, así como también habilitar una conexión profunda con el material.

En tercer lugar, el proceso creativo de Guillermina Quintana se caracteriza por ser sumamente participativo y habilitante de construcción colectiva: una búsqueda conjunta por los “colores y relieves” de la obra, así como también, la vinculación con el entorno que en ella se plantea: cómo transformar un espacio concreto, como un aula de ensayo, en un espacio ficticio, en un “claro de bosque”. “Encontrar la manera en la que cada actor encarnaba el personaje, por ejemplo, cómo construían ese espacio, el entorno, cómo eran sus cuerpos, cómo se encontraban por primera vez.” (Quintana, comunicación personal, 6 de Marzo de 2026). En su experiencia, la directora reconoce la improvisación como un aspecto que *dio vida* al proceso, que le dió ciertas respuestas desde la creación colectiva y que marcó desde un primer momento la dinámica entre los personajes.

Distintas propuestas de improvisación se dieron a modo de “meditación guiada”, proponiendo ciertas características del espacio, de los personajes, de la situación dramática desde la construcción de un relato por parte de la directora, cuyo objetivo era fomentar en los actores la exploración de acciones, de dinámicas de convivencia, lograr la reacción de estos a diversos estímulos proporcionados desde el afuera. Uno de los aspectos de la obra más importantes fue motivado por la improvisación: la relación entre Jota, el personaje principal, y el Oso.

Fue lo más fuerte, ese cotidiano, las protecciones y todas las capas que existen por debajo de dos personajes que, por momentos, se presentan de tal manera y después, tienen todo un mundo tridimensional donde ellos sienten de diferentes maneras, se comportan de diferentes maneras, se transforman de diferentes maneras y se van rompiendo a lo largo de toda la obra. (Quintana, entrevista personal, 6 de Marzo de 2026)

Anne Bogart y Tina Landau (2005) proponen, dentro del proceso de composición de la obra, el trabajo con el “mundo”: la creación de un universo *desde cero* que obedezca a sus propias leyes, diferentes a las de la cotidianeidad. La búsqueda colectiva sobre este “mundo” que la misma obra plantea es un eje central en las estrategias de Guillermina, centrándose en construir un universo a partir de las relaciones entre personajes, formas de interacción y vinculación que van descubriendo a lo largo de la obra: Dos personajes ya conviven desde hace tiempo, la tercera llega al espacio para romper con lo establecido, con ese equilibrio

desarrollado previamente. En la creación de este mundo, cada uno de los integrantes del elenco integran sus sentidos, conocimientos, deseos, etc. Este universo anteriormente mencionado es elaborado mediante el atravesamiento de la totalidad del grupo con el material escénico.

De la misma forma, es posible identificar, en el proceso de Manuela Zubieta, una especie de estructura de ensayo cuando se trata de indagar en el material, involucrando la creación colectiva a partir de establecer una visión conjunta sobre la obra en sí misma: a través de una lectura grupal de la escena a explorar y un momento de charla para compartir interpretaciones personales sobre esta, e identificar objetivos puntuales de cada personaje, se da lugar a la indagación a través de ejercicios de improvisación y trabajo con objetos.

Es una obra con muchos objetos, de los que no necesariamente depende, pero sí la organizan muchísimo. Sobre todo al ser tan fragmentada y mostrando espacios tan diferentes. Por lo que en los ensayos siempre se intentaba tener todos los objetos que formaran el espacio que buscábamos; en un principio se armaron de una forma “cliché” y estereotipada para construir esa base y de a poco se fueron retirando elementos hasta que queden los esenciales. (Zubieta, entrevista personal, 17 de Marzo de 2026)



Figura 5. “El viaje de Clara” dirigida por Manuela Zubieta. Función estreno en Teatro La Fábrica, 2025. Fotografía Agustín Gómez Andersen.

El proceso de indagación que propone Manuela se basa en experimentar, en un primer momento, con los primeros recursos que se encuentran: el texto dramático y sus significaciones, los objetos que se proponen y el cuerpo del actor. Luego de ello, se desarrolla la escena a partir de procesos de selección de material, pasando de una primera prueba a un material escénico concreto que se va moldeando y adaptando con el tiempo, para formar parte de lo que será el proyecto final. De esta manera, la directora aprende cómo *calibrar los tiempos y sentir el ritmo* del proceso, lo que Peter Brook (1969) refiere como encontrar

aquellos lugares para la investigación y discusión como también los tiempos de exploración corporal, el “revuelco por el suelo”. Al reconocer las tareas y ejercicios pertinentes a cada momento del proceso, Manuela desarrolla una propia lógica en sus procedimientos de dirección, sabiendo observar el curso de la investigación escénica y explorando sensiblemente el rumbo de la obra. Una de sus estrategias más reveladoras para encontrar matices actorales fue el uso de la repetición: dejar que los actores realizaran las escenas "en loop" sin intervenir de ninguna manera, como forma de activar el juego y la escucha con el compañero/a desde una construcción de la confianza que les permitiera “dejarse llevar” por la escena. Al estar "ordenados" en una estructura de acciones repetitivas, los actores se sentían seguros para explorar y encontrar matices emocionales orgánicos. “Entender cuándo dar indicaciones o no también se fue fortaleciendo en el proceso, mi guía era que no se desvíen del objetivo del ensayo o la actividad.” (Zubieta, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026)

De otro modo, el abordaje que construye Solange Bravo sobre el material escénico se caracteriza por un enfoque profundamente físico y práctico, donde la indagación constante y el juego corporal prevalecen sobre el análisis racional o intelectual de la escena. Su núcleo metodológico se enfoca en el teatro del actor del cual habla Bartís (2003) como un territorio poético y su capacidad de producir acontecimiento; no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, el cuerpo vivo instala presencia. “Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos. La materia prima de su campo de experimentación.” (Pavlovsky, 1988, como se citó en Bartís, 2003, p. 123)

El proceso se estructuró a partir de la construcción de vínculos y la búsqueda de una expresividad que rompiera con la cotidianeidad del actor, para lo cual construyó consignas orientadas a que el cuerpo del actor registrara cambios sutiles y estados viscerales, manejando formas y matices que lo desplazaran de su corporalidad cotidiana. Un ejercicio que ella misma relata que es ejemplo de ello:

Hubo un ensayo que durante toda la pasada los personajes se encontraban emocional y físicamente casi igual a como empezaron la pasada, por lo que les propuse frenar el ensayo. La consigna fue: “Voy a poner una música de fondo y de ahora en más cada vez que yo aplauda ustedes van a tomar un trago de agua de sus copas. Cada vez que tomen un sorbo su cuerpo va a estar más liviano, como si se fueran embriagando (sumado al calor que propone la obra). Ubíquense en un lugar del espacio y van a empezar a caminar con un nivel 10 de tensión en su cuerpo. Cuando tomen, la tensión baja 1 número y lo vamos a repetir hasta 0.” Este ejercicio hizo que pudieran registrar de manera sutil y presente el cambio en su fisicalidad con el pasar del tiempo y la acción de beber. (Bravo, entrevista personal, 16 de Marzo de 2026)



Figura 6. “Tardebuena” dirigida por Solange Bravo.
Función estreno en Teatro La Fábrica, 2025.
Fotografía Agustín Gómez Andersen.

A través de este tipo de técnicas y ejercicios disparadores, Solange pone el foco en la corporalidad con el objetivo de desafiar al actor a indagar en sus capacidades expresivas, gestionando la energía y transitar los matices. De la misma manera, a través del juego, la directora logra volverlo dinámico y habilitar la exploración de formas fluidas y hasta divertidas para los actores. Así es como comienza a enfocar el proceso de construcción de personajes hacia una corporeidad animal que es la que plantea la obra: la del chanco. Paulatinamente, empieza a integrar el trabajo con este animal a través de indicaciones creativas como “porcentaje de chanco en sangre” para encontrar poco a poco características animales y a la vez indagar en la dualidad humanidad-animidad. El arte del juego (Sennet, 2008) posibilita el acto de crear y experimentar con las herramientas que se disponen, de acuerdo a un sistema específico de reglas. Solange, en este caso, se apropia y construye herramientas de juego para develar el hecho escénico a través del trabajo con actores. Inclusive aquellas ocasiones que parecen una “traba” en el proceso, resultan ser reveladoras, pues permiten al/a director/a enfrentarse con sus miedos y rebuscarse en la creación de consignas creativas que abran la exploración grupal. “Juego a buscar las estrategias para guiar al elenco en una exploración y que surja lo que estoy buscando en su actuación. Desde la práctica y no tanto desde lo racional.” (Bravo, entrevista personal, 16 de Marzo de 2026).

Finalmente, las estrategias que encuentra Joaquín Cicopiedi para abordar su proceso creativo se caracterizan por una búsqueda de sentido a través del trabajo físico en interacción con el uso simbólico de la materialidad, un proceso que comienza a despegar a través de “encontrar un rumbo” identificando el sentido nuclear de la obra: el miedo a la soledad. El trabajo en dupla entre los actores encuentra la fluidez a través de consignas concisas pero disparadoras como “uno intenta que el otro no se vaya”, “uno se esconde y el otro lo encuentra” o “hablar de los deseos”; esto fue, de alguna manera, el principio de una dinámica vincular que luego comenzaría a transformarse en hecho escénico.

Según Bartís (2003), la materialidad es portadora de discurso e ideas, como parte de un mecanismo teatral cuya lógica reside en lo escénico. Joaquín elige cajas de cartón como elemento escenográfico de la obra, cajas que luego formarán parte del dispositivo escénico final. El director parte del concepto “embalaje” para construir los sentidos que componen el trasfondo de la obra.

Esta idea que al principio tenía como armadores de cajas de sueños y luego terminó en una isla desierta, donde la única manera de entretenimiento es armar una cajita con tus sueños en la cual metés todo lo que te gustaría hacer si no estuvieras ahí. (Cicopiedi, entrevista personal, 26 de Febrero de 2026)

La caja dejó de ser un objeto funcional para convertirse en una "isla desierta" donde los personajes guardaban sus deseos. De esta manera, un objeto concreto adquiere una carga de significación por el simple hecho de ser introducida al espacio escénico (Peter Brook, 1969): la caja de cartón no representa la soledad de los personajes, sino que la produce. Joaquín utilizó la materialidad para construir diferentes tipos de emociones y sentimientos, logrando que el objeto fuera el centro de la escena: un dispositivo escénico que integra materialidad y acción física para convertirse en el núcleo dramático que organiza la poética de la obra.

La complejidad del ejercicio de dirigir: Reflexiones finales

Los procesos creativos insertos en la Práctica Integrada del Teatro III implican un profundo aprendizaje en el campo de la dirección teatral, incluyendo aspectos de construcción de la identidad al momento de integrar a la práctica un pensamiento ligado a la sensorialidad en tanto modo de conocimiento encarnado que se construye a través de la experiencia, la percepción y la afectación (Fischer-Lichte, 2011). En el ámbito de la dirección teatral, implica la capacidad de vincularse con los materiales escénicos y con los integrantes del equipo desde una escucha atenta a las resonancias, tensiones y posibilidades que emergen en el proceso de creación. De esta forma, la dimensión sensorial del material escénico abre un repertorio de posibilidades dentro de las estrategias de dirección de los/as estudiantes, puesto que implica un esfuerzo de desplazar las formas de pensamiento racional para habilitar la experimentación sensible y somática del acontecimiento teatral.

Los/as directores/as transitan un proceso personal sostenido por múltiples variantes como la constitución del elenco, la elección de la obra y los deseos propios para con ella, la aparición de experiencias reveladoras, dificultades y problemáticas que van emergiendo a lo largo del año académico. La dirección teatral, en este sentido, se establece como una práctica relacional, donde ni la obra ni el material dramático preexiste el proceso creativo, sino que se constituyen a lo largo de este en un material nuevo y original; como lo postulan Bogart y Landau (2005), la obra no se constituye en una visión acabada que el director transmite al elenco, sino que se va desarrollando a través del trabajo grupal. Como es posible distinguir en cada director y directora mencionados en este artículo, cada dirección y creación escénica contienen modos particulares de hacer, enmarcados en circunstancias específicas y visiones creativas diversas, que no se originan únicamente en la mente del director sino que surgen de los momentos de creación compartida.

Uno de los aspectos más comunes al momento de abordar este proceso es la dificultad para entenderse director/a: como experiencia relativamente nueva para el estudiante, asumir el liderazgo de un proceso creativo implica, a su vez, esfuerzos personales por abordar las tareas y funciones que este mismo le atribuye al rol. Joaquín Cicopiedi, que reconoce la dificultad de trabajar con un grupo cuyos integrantes no se conocían en su totalidad, entiende la complejidad que significa ser director por primera vez en un proceso donde es necesario

conocer a los actores y conocerse a sí mismo en el rol. El director, como lo entiende Peter Brook (1969) a medida que comienza a desenvolverse en su tarea, comprende que el desarrollo de los ensayos es un proceso en crecimiento: de esta manera, poco a poco, descubre su propia fuerza para transmitir ideas, el ejercicio de agudizar la mirada, la importancia de *esperar sin empujar*. Lo que al principio puede leerse dentro del proceso como *un ciego guiando a otro ciego* (Brook, 1969), con el pasar de los ensayos se transforma en un acto de entendimiento mutuo, relaciones de confianza y amistad, sesiones de juegos y rituales de compartir y pensar la escena en dinámicas colectivas.

“El director teatral ha de exponer sus inseguridades ante los actores, pero tiene en compensación un medio que evoluciona al tiempo que se ajusta. El escultor afirma que la elección de material modifica continuamente su creación; el material vivo de los actores es hablar, sentir y explorar: ensayar es pensar en voz alta.” (Brook, 1969, p. 149)

Guillermina, por otro lado, resalta la importancia de sus tiempos personales para con el grupo, sobre todo al seguir el camino de una dirección participativa donde se encontraba constantemente rodeada de propuestas, preguntas y demandas de su equipo:

Sobre todo, tanto cuando me dan devoluciones, como cuando tengo que dar devoluciones digo: “Bueno, esperen, porque yo hoy les voy a decir algo, pero quizás en unas horas se transforme porque esto no es *recibo y doy*.” Es: recibo, doy y sigo pensando. (Quintana, comunicación personal, 6 de Marzo de 2026)

La importancia de “tomarse el tiempo” cobra una especial importancia en el ejercicio de la dirección. Lo plantea Sennet (2008) al hablar de la *lentitud del trabajo artesanal*: el paso tiempo permite incorporar la práctica, dar paso a la reflexión y la imaginación. La *lentitud* implica desplazarse de aquellas presiones por la rápida obtención de resultados. Los tiempos del proceso creativo también requieren pausas, volver atrás, dejar que las ideas maduren y se desarrollen en el campo de lo sensible. La práctica de la dirección es una constante toma de decisiones pero también implica mirar en retrospectiva, tomar rumbos nuevos, una continua revisión de lo ya trabajado para seguir buscando.

Otro aspecto central que el/la director/a va desarrollando en el proceso es el de la comunicación. Micaela destaca, a lo largo del proceso, los beneficios de intervenir en el elenco de forma directa cuando la situación lo requiere: aprender a pedir aquello que una quiere que pase. Muchas veces el director se esfuerza en pensar estrategias para posibilitar la construcción de escenas a través de consignas, ejercicios de indagación, actividades disparadoras. Sin embargo, en el transcurso del proceso, surge la necesidad de ser sincero y directo con el elenco, dar una indicación precisa o una devolución concreta en cuanto a lo que se está viendo. “Hay momentos donde uno tiene que ser directo a la hora de hablar sobre lo que uno quiere, la comunicación es importante y siempre estar en constante charla sobre lo que la obra necesita.” (Marcos, comunicación personal, 14 de Marzo de 2026). La comunicación entre pares es un factor fundamental en la creación artística y los tiempos en los que se desarrolla la comunicación también implican modos específicos de pedir, de narrar, de compartir.

Otras veces, la comunicación no surge a partir de las palabras, sino en la creación de un lenguaje propio que mueve al grupo a través de los sentidos. Se crea un *ritmo* escénico que

tiene que ver con la exploración mediante estímulos sensoriales. Activar la escucha hacia lo sensible que ocurre en escena es un acto indispensable de la dirección: la sensorialidad define, en muchos casos, el lenguaje propio de la obra y del universo escénico y, muchas veces, surge de impulsos e intuiciones. Manuela, en su caso, logra reconocer que en momentos que la llevaban, como directora, a *razonar* la obra, el elenco y el proceso mismo pedía un trabajo exclusivamente sensorial. “Bajo presión resuelvo de forma craneal, me cuesta habilitar lo sensorial en esa etapa/situación.” (Zubieta, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026) Activar lo sensible se vuelve esencial en nuestra práctica, en momentos que sin pensarlo, simplemente aparece. Está en la tarea de cada director y directora abrir la mirada hacia lo que no se puede poner en palabras y pensar la escena en cuanto a los sentidos que se ocultan en ella.

Desplazarse de un pensamiento de carácter racional se convierte en un ejercicio más dentro del campo de la dirección. En el ejercicio de aprender a dirigir actores/actrices, comunicarse con ellos/as, muchas veces es la práctica misma la que guía el proceso mediante impulsos que lo vuelven arbitrario (Szuchmacher, 2015). En Solange, vemos una mirada escénica que se origina desde la práctica y el acto mismo de jugar con sus propias indicaciones para confluir con el trabajo actoral en una visión amplia y colectiva sobre el hecho escénico:

“Me permito improvisar y crear siempre nuevos ejercicios basados en lo que estoy viendo que necesitan o hace falta trabajar. Juego a buscar las estrategias para guiar al elenco en una exploración y que surja lo que estoy buscando en su actuación.” (Bravo, comunicación personal, 16 de Marzo de 2026)

El hecho de asumirse como director/a implica un proceso de extenso y profundo aprendizaje para formar una visión personal del hecho escénico en su totalidad, darle forma y habilitar la búsqueda artística en grupalidades. La composición escénica, según Bogart y Landau (2005), es colaborativa por naturaleza. Demanda decisiones rápidas, intuitivas, acuerdos mediante relaciones de solidaridad y escucha, dentro de las cuales la dirección se encarga tanto de determinar ciertos aspectos como también, dejar preguntas abiertas a la creación colectiva. Luciana Simionato comprende la importancia de *mantenerse permeable* ante las propuestas del elenco, lo que cada uno/a pueda ofrecer y cómo ello converge en una propuesta final. Resalta, dentro de su proceso, ciertos aprendizajes como manejar las ansiedades, desconectarse por momentos de la obra y valorar cómo los sentidos de la obra se comparten dentro del elenco y, a su vez, en los espectadores en tanto temáticas que atraviesan a todos/as.

Me gustaría haber tenido desde el principio un poco más de confianza en lo que uno lleva y propone y no tener que sentir que está todo el tiempo defendiendo una idea, sino proponiendo un intercambio. Tal vez también tenía un poco de prejuicios al final del proceso porque en un inicio había sido un poco complejo, me volví mucho menos permeable a las propuestas de ellos porque había que resolver, terminar, ponerle el sello. (Simionato, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026)

Al momento de cerrar un proceso, siempre quedan pendientes ciertas reflexiones, deseos, autocríticas con las que poder trabajar e incorporar. Como primer proceso de dirección (o uno de los primeros), los/as estudiantes van comprendiendo que cada uno tiene sus particularidades, que se van moldeando y adaptando a las emergencias que surgen a lo largo del tiempo. El director construye su mirada en el proceso mismo de mirar (Szuchmacher, 2015), de preguntarse “¿Qué necesita la obra?”. A la vez, con la experiencia, el director/a

comienza a gestionar sus propios recursos para saber enfrentarse a nuevos caminos, adquiere la confianza necesaria para asumir el rol y, desde el mismo ejercicio de dirigir, construye su propia identidad artística-escénica que no preexiste al proceso sino que constituye en el diálogo, en el espacio de ensayo, en el trabajo con el material y finalmente, con él/ella mismo/a, con sus propios miedos, certezas e incertidumbres.

"Ninguno sabe todavía quién es como director cuando empieza. Lo que el Carne Fresca les da no es certeza sino experiencia: la de haberse perdido, la de haber encontrado un rumbo propio, la de haber construido junto a otros algo que no existía antes de ese proceso. Eso es lo que se llevan: no una obra, sino una identidad que empezó a tomar forma. El estudiante no aplica un método, construye uno. Y en ese proceso de construcción, mientras busca cómo dirigir, encuentra también algo de quién es. En este sentido, el Carne Fresca no es el lugar donde los estudiantes demuestran lo que son: es el lugar donde descubren lo que pueden llegar a ser." (Juan Urraco, docente a cargo del Ciclo Carne Fresca, Práctica Integrada del Teatro III, UNICEN, 2026.)

Las primeras direcciones en contextos académicos y de aprendizaje como lo es el Ciclo Carne Fresca, constituyen dentro del proceso del estudiante, la oportunidad de construir una identidad y entenderla como un proceso dinámico, que se da en la continua exploración de nuestros propios modos de hacer. Aprendemos en diálogo con otros/as artistas, con la práctica misma de probar, errar y probar de nuevo, en diálogo con aquello que el material escénico nos va mostrando. Aprender a dirigir es sumergirse en el acto creativo de *ser y hacer* con otros/as.

Bibliografía

- Bartís, R. (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel
- Bogart, A. y Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Nueva York: Theatre Communications Group.
- Brook, P. (1969). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Solnit, R. (2020) *Una guía sobre el arte de perderse*. Buenos Aires: Fiordo.
- Szuchmacher, R. (2015) *Lo incapturable: Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Sennett, R. (2008). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

"Soñar despierto es la realidad": una lectura semiótica y posdramática¹

Josefina Equiza²

Facultad de Arte, UNICEN.

anatomiaunicen2025@virtual.arte.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0004-4084-3640>

Resumen

La presente reseña analiza la obra *Soñar despierto es la realidad* de Mariana de la Mata dirigida por Luciana Simionato en el ciclo Carne Fresca XX de la Facultad de Arte de la UNICEN en Tandil, 2025. Desde una perspectiva semiótica y posdramática, se examina de qué manera la puesta en escena construye sentido a través de signos no verbales: iluminación, sonido, cuerpo y espacio. Se propone que la obra se inscribe en los rasgos del teatro posdramático, en tanto privilegia la experiencia sensorial por sobre la narración lineal. Asimismo, se analiza el uso de la tecnología sonora como recurso integrado a la dramaturgia poética. La reseña invita al espectador a construir sentido desde la percepción.

Palabras clave: semiótica teatral; teatro posdramático; dramaturgia poética; signos escénicos.

"Daydreaming is reality": a semiotic and postdramatic reading

Abstract

This review analyzes Mariana de la Mata's play *Daydreaming is reality*, directed by Luciana Simionato as part of the Carne Fresca XX series at the UNICEN Faculty of Arts in Tandil, 2025. From a semiotic and postdramatic perspective, it examines how the staging constructs meaning through nonverbal signs: lighting, sound, body, and space. It proposes that the play aligns with the characteristics of postdramatic theater, insofar as it prioritizes sensory experience over linear narrative. Furthermore, it analyzes the use of sound technology as a resource integrated into the poetic dramaturgy. The review invites the viewer to construct meaning through perception.

Keywords: theatrical semiotics; post-dramatic theatre; poetic dramaturgy; scenic signs.

¹ Para citar este artículo: Equiza Josefina (2026). "Soñar despierto es la realidad": una lectura semiótica y posdramática. *El Peldaño—Cuaderno de Teatología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp.119-123. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1591>

Sección: Reseña. Recepción: 13/05/2026. Aceptación final: 09/06/2026.

²Docente Auxiliar. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil, Buenos Aires, Argentina.

Introducción

La obra *Soñar despierto es la realidad*, dirigida por Luciana Simionato, se presentó en el ciclo *Carne Fresca*, organizado por la Facultad de Arte de la UNICEN en Tandil, un espacio que cada año visibiliza los procesos creativos de nuevos directores y directoras del profesorado y la licenciatura en teatro. Desde ese contexto formativo, la obra se plantea también como una investigación escénica: no se limita a representar un texto dramático de manera aristotélica, sino que explora los signos del teatro —gestos, movimientos, sonidos y espacios— invitando a reflexionar sobre cómo se construye el sentido en escena.

Sinopsis

Pulmón de edificio, verano. Ella juega en la pileta. Sueña. Sueña con el mar y con un pasado escurridizo. Sueña con la inmensidad y libertad que el agua le otorga. Sueña despierta y huye de la asfixiante realidad. Escucha y repite audios de documentales marinos. Mientras tanto, su madre, privada de movimiento, duerme en la reposera.

Ficha Técnica

Dirección: Luciana Simionato

Elenco: Paku Poncetta, Lara Nicole Buena, Donato Marelli

Asistente de Dirección: Julia Mengascini

Diseño de Iluminación y Escenografía: Ezékiel Blanloeil

Análisis semiótico de la puesta en escena

La acción transcurre en un pulmón de edificio en verano. Una joven juega en la pileta mientras su madre duerme en una reposera. En esa imagen mínima se condensan tensiones entre encierro y libertad, deseo y quietud, realidad y sueño. La protagonista, entre el agua y la repetición de audios de documentales marinos, construye un mundo interior donde lo sonoro, lo corporal y lo poético se entrelazan. El agua funciona como símbolo de transformación y de escape, pero también de encierro. Cada elemento del espacio —la luz, el sonido, los cuerpos— adquiere un valor simbólico dentro de un sistema de significación que la obra explora minuciosamente.

La iluminación, diseñada por Ezékiel Blanloeil, acompaña los cambios de estado y acentúa el contraste entre el calor del verano y la frialdad del sueño. Los audios marinos aportan una textura sonora que vincula la escena con lo imaginario, rompiendo la literalidad y abriendo un registro poético. De este modo, la puesta construye sentido más desde la percepción que desde la narración.

Las actuaciones son el corazón sensible de la propuesta. Lara Nicole Buena encarna a la joven con una entrega física notable: cada movimiento, respiración y gesto dentro del agua se convierten en signos que expresan la lucha entre el deseo de libertad y la imposibilidad de alcanzarla. Paku Poncetta, como la madre, trabaja desde la quietud y el silencio, entrelazados en algunos momentos con cambios de humor bruscos, generando una presencia poderosa que



contrasta con la vitalidad de su hija. Donato Marelli completa la tríada con una actuación contenida que equilibra el espacio escénico. Juntos crean una dinámica visual y simbólica donde los cuerpos dialogan más allá de las palabras.



Sala La Fábrica, Tandil 2025.

La obra en el marco del teatro posdramático

Desde una lectura semiótica, la obra puede pensarse como un entramado de signos que se relacionan entre sí e invitan al espectador a construir sentido. Pero además, desde la teoría del teatro posdramático de Lehmann (2013) se vuelve evidente que *Soñar despierto es la realidad* no busca narrar una historia en términos tradicionales. La linealidad se disuelve y la escena se organiza como un paisaje perceptivo: la acción no avanza siguiendo una historia convencional, sino que se expande a través de los sentidos. Lo que importa no es tanto lo que ocurre, sino *cómo se presenta*; los gestos, los movimientos, los sonidos y la luz crean una experiencia que se percibe más que se comprende. Cada escena deja de ser solo una representación y se convierte en un acontecimiento que impacta directamente en quien lo presencia.

El teatro posdramático, según Lehmann (2013), se caracteriza por la fragmentación, la simultaneidad y la autonomía de los elementos escénicos. Esta obra responde a esos rasgos: el sonido, la luz, el cuerpo y el silencio conservan su propia fuerza expresiva y contribuyen a la creación de un clima poético antes que narrativo. La poética hace hincapié en lo sensorial y no en lo explicativo, invitando al espectador a habitar la obra en lugar de comprenderla racionalmente.

Arte, tecnología y poética

Desde la relación entre arte y tecnología, en esta puesta la tecnología aparece a través de los audios y la manipulación sonora, pero no como un recurso espectacular: está al servicio del sentido, integrada a la dramaturgia poética. Esto permite reflexionar sobre la diferencia entre *poética* y *espectacularidad*: mientras que la espectacularidad busca el impacto inmediato, la poética trabaja desde lo mínimo y confía en la percepción activa del espectador. La obra apela a lo sensible antes que al efecto, lo que evidencia que la tecnología puede dialogar con el arte sin dominarlo.



Sala La Fábrica, Tandil. 2025.

Conclusión

Soñar despierto es la realidad propone un teatro que se apoya en la experiencia y no en el argumento. El agua, la luz y el sonido se convierten en lenguajes que reemplazan a la palabra. La obra crea un clima en el que los límites entre lo real y lo onírico se desdibujan, y donde el espectador es invitado a interpretar los signos más que a seguir una historia. Este tipo de teatro, cercano a las ideas de Lehmann (2013), se basa en la presencia, en la materialidad del cuerpo y en la construcción sensorial del sentido.

La inclusión de la obra dentro del ciclo *Carne Fresca* resulta coherente con el espíritu de ese espacio, que fomenta la experimentación y la búsqueda de nuevas poéticas escénicas. En ese contexto, la puesta de Luciana Simionato representa una exploración sensible y rigurosa sobre el vínculo entre lo poético, lo corporal y lo tecnológico.

En definitiva, *Soñar despierto es la realidad* es una obra que se sitúa entre el sueño y la vigilia, entre el símbolo y el cuerpo. Su fuerza radica en la sutileza de sus signos, en la coherencia de su propuesta y en la honestidad de las actuaciones. Desde una mirada semiótica y posdramática, se trata de una experiencia escénica que recuerda que soñar —tanto en el teatro como en la vida— puede ser también una forma de leer el mundo.

Bibliografía

Danan, J. (2019) "La dramaturgia en tiempos de lo 'posdramático'". AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte, No 9, pp. 8-18.

García, S. (2013) La imagen y el espacio teatral. Ed. Paso de Gato. Cap. "La Imagen teatral", pp.4-23.

Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Centro de Documentación Teatral / Cendeac.

Trapero Llobera, P. (1984) Aproximación a la semiótica teatral. Revista insular de filología, N°2.

Villegas Silvia, C. (2017) Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. Ed. Cuarto Propio. Cap. "Consideraciones para un estudio de las tecnologías en escena".

Prácticas escénicas mapuche contemporáneas: la voz de Miriam Álvarez. Del relato familiar al escenario: fragmentaciones, sueños y resistencia¹

Ricardo Herrera Rojas²

Estudiante Licenciatura en Teatro

ricardo.herrera.teatro@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-9962-7227>

Abigail Calderón Lastra³

Estudiante Licenciatura en Teatro

abiteatro26@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-6953-4219>

Resumen:

La entrevista a Miriam Álvarez, actriz, dramaturga y docente mapuche, reconstruye su trayectoria artística y política desde la creación del Grupo de Teatro Mapuche *El Katango* hasta la consolidación del concepto de *prácticas escénicas mapuche contemporáneas*. Álvarez describe el proceso de escritura y montaje de *Pewma (Sueños)*, obra que entrelaza relatos familiares, memoria oral y desplazamientos forzados del pueblo mapuche, articulando una poética híbrida entre recursos del teatro occidental y elementos rituales. La conversación aborda su formación teatral, la influencia de la militancia indígena y el desafío de construir un lenguaje escénico propio dentro de la academia.

Palabras clave: Prácticas escénicas Mapuches contemporáneas; identidad Mapuche; descolonización escénica; memoria oral.

Contemporary Mapuche performing arts practices: the voice of Miriam Álvarez. From family narrative to the stage: fragmentations, dreams and resistance

Abstract:

The interview with Miriam Álvarez, Mapuche actress, playwright, and theatre educator, reconstructs her artistic and political trajectory from the creation of the Mapuche Theatre Group *El Katango* to the consolidation of the concept *Contemporary Mapuche Scenic Practices*. Álvarez describes the writing and staging process of *Pewma (Dreams)*, a play that intertwines family narratives, oral memory, and the forced displacements of the Mapuche people, articulating a hybrid poetics between Western theatrical resources and ritual elements. The conversation explores her theatrical training, the influence of indigenous activism, and the challenge of building a decolonial scenic language within academic frameworks.

Keywords: Contemporary scenic Mapuche practices; Mapuche identity; decolonial theatre; oral memory.

¹ Para citar este artículo: Herrero Rojas, Ricardo. Calderón Lastra, Abigail. (2026). Sección: Entrevistas. Prácticas escénicas mapuche contemporáneas: la voz de Miriam Álvarez. Del relato familiar al escenario: fragmentaciones, sueños y resistencia. *El Peldaño-Cuaderno de Teatología*. Enero-Julio 2026, N°26. Julio 2026. pp.124-133.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1588>

Sección: Entrevista. Recepción: 08/05/2026. Aceptación final: 09/06/2026.

² Estudiante Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Provincia de Buenos Aires. Tandil. Argentina.

³ Estudiante Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Provincia de Buenos Aires. Tandil. Argentina.

Entrevista a Miriam Álvarez⁴ por Abigail Calderón Lastra y Ricardo Herrera Rojas, realizada el 24 de febrero de 2026 en el marco del proyecto de investigación "Experimentación Artística en el Teatro Regional" 03/G191, Dir. Mg. Martín Rosso y de Dr. Anabel Paoletta del IPROCAE en el Centro de Investigación Dramática (CID) de la Facultad de Arte-UNCPBA.



Entrevista:

A.C y R.H: -Sobre el proceso de la obra *Pewma*, ¿cómo llegaste a este camino, fue tu primer camino o atravesaste otras formaciones, otros lugares de aprendizaje?

M.A: - Yo tengo un grupo de teatro, que es el grupo de teatro mapuche *El Katango*, que en realidad ahí yo estaba trabajando, yo tenía dos obras antes que ya había escrito y había estrenado, la primera fue *Kay kay egu Xeg xeg*, que son las serpientes: del agua, Kay kay, y de la tierra, Xeg xeg, en Mapudungun, sobre un relato antiguo Mapuche. Esa fue mi primera obra. Después escribí otra obra que es *Tayñ kuify kvpan*. Y, para *Pewma*, entonces en esos dos proyectos, la única actriz directora, dramaturga... la única de teatro era yo. Porque con la gente, mi colectivo, con el que trabajaba en aquel entonces, lo que nos unía era nuestra autoadscripción como en aquel entonces jóvenes Mapuche, hoy ya no tan jóvenes. Pero la gente con la que trabajaba venía de la comunicación, la antropología, la historia, todos estudiantes por ahí ya a punto de recibirnos, pero de teatro era la única. Con *Pewma* entonces lo que decidí hacer fue convocar a alguien de teatro para tener ese diálogo con gente que sepa de lo que estaba hablando y que pudiera fortalecer el grupo de teatro *El Katango*. Entonces convoqué a una actriz que comenzó a trabajar con nosotras y empezamos a ensayar con ella. Yo tenía una idea del texto, de lo que quería escribir.

Nosotros trabajamos esta temática que es la problemática Mapuche. Yo quiero trabajar algo de los Mapuche y no es que tenga un texto dramático, salvo la más reconocida, Luisa Calcumil. Pero yo quería hablar de nosotros, o sea, nosotros los Mapuches jóvenes que vivimos en la ciudad, porque también es verdad que en la cuestión Mapuche hay una cosa todavía, aún hoy, en aquel entonces bastante más, a principios de los 2000, esencialista sobre la identidad, más folklorizada, entonces siempre lo Mapuche, lo indígena, estaba ligado a la zona rural. Y nosotras queríamos hablar de la urbanidad, de qué pasa con nosotras, una

⁴ Miriam Álvarez (Bariloche, Río Negro, Argentina, 1975). Es mapuche. Profesora de teatro (Instituto Universitario Nacional de Arte, IUNA, 2003), actriz, y maestra de teatro (Escuela Provincial de Teatro La Plata, 2000), y Doctora en Artes con mención Teatro (Universidad Nacional de Córdoba, UNC, 2022). Ha desarrollado una trayectoria que articula la práctica escénica con la militancia política y la investigación académica. En 1999 comenzó a trabajar con la organización mapuche Newentuyaiñ dando clases de teatro a niños en comunidades rurales y urbanas de la provincia de Neuquén. Integra la Campaña de Autoafirmación Mapuche Wefkvletuyiñ, coordinando el proyecto de teatro mapuche que dio vida al Grupo de Teatro Mapuche El Katango. Es autora de obras como *Kay kay egu Xeg xeg* (2001), *Tayñ kuify kvpan* (2004), *Pewma* (2007) y *Las Hierbas* (2022). Su trabajo se centra en las prácticas escénicas mapuche contemporáneas, explorando la memoria oral, la identidad urbana indígena y la descolonización cultural. Actualmente trabaja como docente e investigadora en la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN), donde dicta las materias de Didáctica del Teatro y Práctica de la Enseñanza I y II e Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano. Como investigadora radica en el Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDYPCA) de la UNRN y el CONICET.

generación crecida en la ciudad, pero que a partir más o menos de los 20 nos vamos como autoescribiendo la identidad Mapuche, entendemos que nuestra historia tiene que ver con el pueblo Mapuche. Yo quería hablar de eso. Comencé a escribir borradores, como había hecho con las otras obras, con ideas que tengo para ir armando esta tercera. Convoco esta actriz, empezamos a ensayar con este esqueleto dramático que yo tenía, esta idea que eran *pewmas*, que son estos sueños, que en realidad eran relatos que a mi me había contado mi mamá y que tenía que ver con la vida de ella, que había sido en el campo, cómo después había migrado a un pueblo en la provincia de Río Negro, y de cómo finalmente se viene a Bariloche. Esos relatos como que yo los empecé a conformar en esto que le llamé *pewmas*, que eran sueños.

En estos ensayos que empiezo a tener con Carolina Sorín, que es la actriz que convoco, empiezan a surgir como cuadros, escenas dramáticas —que después, cuando yo volvía de ensayar, seguía escribiendo—. Es como que a partir de una idea empezamos a ensayar y eso mismo retroalimentaba ese texto que yo estaba armando. Después recopilé otros relatos de otras familias, del grupo de teatro *El Katango*, de historias que tenían que ver con los desalojos los desplazamientos obligados. Hoy nos criamos, vivimos en la ciudad, algunos un poco por elección, pero otros porque las familias han sido corridas, desplazadas, obligadas a vivir en otros lugares.

Mientras estaba trabajando en esto, un historiador, que hoy es un amigo, Walter Delrío, publica una tesis doctoral en la que él trabajó con relatos de ancianos en la provincia de Chubut. Y trabajó en la comunidad a la que pertenece mi mamá, la comunidad Mapuche, que hoy se llama Colonia Cushamen. Él recopila esa memoria y levanta en el espacio académico la memoria oral. Es decir, nosotros los historiadores trabajamos con archivos, con papeles, pero también está la memoria oral, lo que la gente cuenta. Y eso también es parte de un archivo histórico, ese relato oral, la memoria oral. Sobre todo pensando que la conquista del desierto no fue hace tanto. En ese momento, estoy hablando de los 90's, se hablaba de 120 años atrás. O sea, que habían viejitos que se acordaban de cosas que les habían contado sus abuelos. Y ese libro, que es *Memorias de expropiación*, yo lo comencé a leer y tomo varios de esos relatos, de gente que cuenta lo que se acuerda, de lo que le han contado sus abuelos sobre lo que fue la conquista del desierto, la mal llamada conquista del “desierto”. Y que son relatos dolorosos. Me pareció muy fortalecedor representar ese silencio. Todo eso que estaba callado, silenciado e invisibilizado, llevarlo a la escena teatral. Un poco así se fue armando el texto, fui armando las escenas y me interesó que fueran dos mujeres, por eso son Carmen y Lauriana, que viven en la ciudad, que son vecinas. Acá ha pasado mucho, bueno, acá en Bariloche. En lo que hoy llamamos Fiske Menuco, que es General Roca (Río Negro), que está a 500 kilómetros de Bariloche, y Viedma, que es la capital de la provincia. Son ciudades —y mucho también en Chubut, otras provincias de Chubut— en las que hay mucha población mapuche, que se han venido del campo y viven en los barrios periféricos y muchos también son vecinos, se conocen del campo.

A estas dos mujeres, yo las situé como en un barrio, eran vecinas, pero además eran primas —que no lo dice el texto—. Pero digamos que el subtexto ahí, lo que a mí me sirvió para alimentar esa dramaturgia, es pensar estas dos mujeres que eran primas, que en realidad tiene que ver también con un relato familiar. Es un relato que me cuenta mi mamá, que es que mi bisabuela, la abuela de mi mamá, que es la que la crió. Ella tenía cerquita, cuando se tienen que ir al pueblo, a su prima y se juntaban a tomar mate y hablaban en Mapudungún. Yo traigo ese recuerdo y lo llevó ahí a la escena. Entonces son estas dos mujeres, de las cuales una, Lauriana, tiene estos *pewmas*, estos sueños, que son las cosas silenciadas. Son esos desplazamientos obligados. Habla de esas fragmentaciones familiares, “yo tenía un hermano y se fue”. “Mi papá se fue de arriero y nunca volvió”. “Mi abuelo se lo llevaron lejos”. O sea,

esas cosas que nos atraviesan a toda la población Mapuche. Esas familias fragmentadas. que no hay una cosa más tradicional que la mamá, el papá y los hijos, criados con los abuelos, criados con los tíos y así tratando de representar esto que les digo que son las fragmentaciones familiares. En síntesis, un poco con todo esto, se tienen como con distintos retazos en parte lo que fue la tesis doctoral publicada en el libro de Walter, los relatos que yo tengo de mi familia, relatos que recopiló de las familias de también otras personas del *Katango*, terminé escribiendo ese texto dramático de ocho escenas. Fue tomando bastante vuelo y vida. Lo representamos muchas veces. Lo hicimos en el campo, con nada de luces. No sé, haciendo un lugarcito y poniendo dos banquitos y representando la obra. Como en festivales, con toda una planta de luces. Bueno, un poco ese fue el recorrido de Pewma.

A.C y R.H: -Nos gustaría volver un poco a vos, a tu proceso de formación. Nos gustaría saber cómo era esa Miriam, una Mapuche, que quiere estudiar teatro. ¿Por qué quiere estudiar teatro? ¿Y por qué se sigue formando? ¿Qué es lo que la lleva? ¿Cuáles fueron tus referentes que en algún momento te alimentaron antes de buscar tu propio lenguaje?

M. A.: - De acá de Bariloche, empecé a hacer teatro acá en lo que es la Escuela de Arte Municipal. Acá tenemos una única Escuela de Arte Municipal. Piensa que Bariloche es un lugar turístico, pero los que somos de acá lo vivimos más bien como un lugar de pueblo. Nos conocemos todos, más los que vivimos por ahí en los barrios. Íbamos todos a la Escuela de Arte “La Llave” e íbamos al único lugar que había de deporte. Eran dos lugares. Hoy hay más. La Escuela de Arte sigue siendo una sola. Ahí conocí los talleres de teatro que me fascinan, me encantan. Cuando terminé el quinto año acá en Bariloche, yo no me autoafirmaba como mapuche.

Nosotros acá nos criamos toda la población mapuche muy invisibilizados. Hoy Bariloche si tiene un discurso más instalado en términos políticos, también por lo que distintas organizaciones políticas, incluso la nuestra en su momento. Hemos peleado para que en Bariloche se reconozca que hay población mapuche. Gracias a estos gobiernos de derecha, ahora somos mapuches terroristas. Porque siempre está esa construcción del otro enemigo. O es folklorizado, que es parte de los bosquecitos y los lagos, o es terrorista. Pero para cuando yo viví mi adolescencia acá y me quise ir a estudiar, no se hablaba de la identidad mapuche. Después estudié en la Escuela de Teatro de La Plata. Yo siempre cuento esto de mis compañeros de la Escuela de Teatro de La Plata, que yo como soy de acá del sur, soy de Bariloche, tener rasgos mapuches es de lo más común. Ahora, cuando me voy a vivir a La Plata, que hay otra idiosincrasia, con la inmigración europea, se ve que llamaba la atención. Mis compañeros, o los que ensayábamos, me decían Pocahontas. Después ya me empezaron a decir, “ la India” y yo lo asumía.

Me fui a estudiar con una amiga de acá, de Bariloche, que ella se fue a estudiar antropología a Buenos Aires. Yo estaba en La Plata. Nos veíamos todos los fines de semana, ella se iba a La Plata. Yo terminé la carrera de formación actoral, todo esto con ninguna cuestión vinculada a la identidad mapuche. Y empiezo el Magisterio Teatral, que me encantó. Me encantó la docencia teatral, me encantó descubrir ese mundo. Para cuando estoy haciendo el Magisterio Teatral, mi amiga estaba estudiando Antropología, y yo empiezo a hacerme preguntas por esto de “pero me llaman la India”. Yo sé que soy, mi mamá que se crió en una comunidad mapuche, pero eso estaba silenciado en mi familia. Entonces no es que, empiezo a hacerme esas preguntas, para esto ya tenía creo que 22 años, chicos.

Un día a la clase de mi amiga va, en la carrera de Antropología de la UBA, un militante, un activista político mapuche de una organización mapuche que trabajaba en Buenos Aires, y

tenía como sede en Neuquén y en Buenos Aires. Y él ahí contó todo lo que tiene que ver con lo que fueron los contrafestejos, en la conmemoración de los 500 años que quiso hacer España. Ustedes no habían nacido, pero en 1992 España quiso hacer festejos para decir: “son 500 años que hemos conquistado América”. Esto fue un puntapié para distintas organizaciones indígenas, políticas, a nivel latinoamericano, salen a decir: “tenemos que armar los contrafestejos”, “que hemos sido colonizados, invisibilizados, silenciados”, desde México hasta la Patagonia. En eso la población mapuche, tanto del lado argentino como chileno, se juntan y se arman varias organizaciones políticas mapuche, en 1992. A partir de ahí, siguen trabajando. Esta persona, Miguel Leuman, había comenzado a militar ahí, y para este momento, que sería el 2000, lo invitan —o sea, era una organización política bastante sólida— a la carrera de antropología, de una profesora de mi amiga, a que cuente. Con esta cosa de, “miren, las poblaciones indígenas no están en los libros, son personas... y que lo están peleando... pelean por su territorio”, entonces llevan a alguien, a Miguel para que cuente. Laura, mi amiga, al terminar la charla se le acerca y le dice “yo tengo una amiga que no sabe si es mapuche, y sería bueno que pueda hablar con vos”. Él, muy amable dice “bueno, invítala, vengan un día a tal lugar, charlemos”. Entonces, yo viajo a Buenos Aires, conocemos a Miguel, y nos cuenta... para mi era cómo se abrió un mundo, y fue un poco el que nos sumergió en la militancia. Después terminamos las dos, mi amiga y yo, y ella no es mapuche, es más una gringa, las dos sumergidas en la militancia mapuche, y él fue el que, en el momento en el que yo empiezo también a entrar en crisis y decir pero “soy mapuche y estudio teatro, ¿y qué hago? ¿Cómo digo?. Un antropólogo, uno que es abogado, bueno, pelea por los derechos... y yo... ¿qué voy a hacer?” Y él, siempre muy lúcido, él ya falleció, fue quien me dijo “justamente lo que tenés es una posibilidad, desde lo que vos sabés hacer, tenés que crear algo que no existe”. En aquel entonces a eso le llamábamos teatro mapuche. A partir de esas preguntas, empiezo también a querer meterme en la Academia. Bastantes años más adelante, hago el doctorado. Termino llamándole con esta noción, para poder nombrarnos, para poder decir “esto que hacemos, que es nuevo, que comienza a emerger ahora”, tengo que utilizar un concepto, una categoría, porque la academia es así, no puedo simplemente decir el teatro mapuche, entonces le llamo prácticas escénicas mapuche contemporáneas, bien complejo. Pero fue él el que me animó a que pueda crear algo nuevo, que por supuesto lo hice con mucho temor, con mucha inseguridad, con muchas preguntas, mucho trabajo. Yo tengo 50 años chicos, es todo un recorrido, y estoy muy feliz de haberlo hecho, pero por momentos fue un recorrido complejo, lleno de piedras, muy cuestionada, y bueno, también diciendo “¿será que es por acá lo que tenemos que hacer, realmente esto servirá?”. Hoy realmente estoy, o sea, creo firmemente en que necesitamos la población mapuche y la militancia, también un lenguaje poético, y que eso también es político. Pero bueno, no fue sencillo, un poco así es que llego a este lugar.

A.C y R.H: -¿El magisterio lo hiciste en la Universidad Nacional de las Artes (UNA)?

M. A.: -En la Plata, en la Escuela de Teatro de la Plata. El profesorado lo hice en la UNA, que en ese momento era el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA), cuando yo cursé. En el IUNA, hice el profesorado, estaba haciendo también dirección escénica. Me vuelvo a Bariloche, porque yo quería estar más acá y crear mi grupo de teatro, entonces termino el profesorado y me vuelvo a Bariloche y empiezo a trabajar de maestra de teatro, estoy con el grupo de teatro y milito en el colectivo que teníamos de organización política. Viajamos muchísimo a reuniones mapuches, parlamentos que le dicen. Cuando se crea la universidad acá, en el 2008, yo empiezo a trabajar. En el 2010 me surge otra vez el deseo de

decir, “bueno, yo tengo un profesorado, necesito formarme más académicamente”, y me pongo a hacer el Doctorado en Artes en Córdoba.

A.C y R.H: -Al momento que investigas sobre la práctica, que empiezas a redactar para tu doctorado ¿cómo te enfrentaste a, cómo fue manejar la perspectiva colonial que engloba las academias de teatro en Latinoamérica, sobre todo en Argentina?

MA: -Yo ya tenía mi tema, que por supuesto era esto de las prácticas escénicas mapuches. Ya tenía mi director, ya tenía mi co directora, pero a la hora de empezar... justamente lo que vos decís Ricardo... qué bibliografía vas a sostener, qué autores, qué autoras van a sostener esta discusión que quiero dar, fue complejo. Fue complejo llegar a esta categoría que digo, yo al principio hablaba, seguía hablando de teatro mapuche, escena mapuche. En la academia me costó entrar y lo entiendo. Entonces las preguntas que venían hacia mí eran, “bueno, pero ¿por qué decís que estás haciendo teatro mapuche, porque vos sos mapuche y hacés teatro?” Yo tenía que argumentar eso, y me sirvió para después volver y argumentar. Y está bien, porque es así que uno también va armando una discusión sólida. En mi tesis doctoral, sí, tomé a Walter Benjamin, por ejemplo, a Sarrazac, distintos autores. Bueno, analizo el método de análisis en algunas obras, no en todas. Es desde García Barrientos, y yo me tomo de ahí para hablar. En un momento sí tomo, por ejemplo, un libro de Ticio Escobar, de Colombres, que lo que plantean es justamente “si nosotros queremos hablar del arte latinoamericano, ¿a qué autoras recurrimos?” “¿Cómo y con qué perspectiva lo analizamos?” Porque si estamos... por ejemplo, si yo veo una puesta en escena Mapuche y utilizo categorías que devienen de lo colonial, estoy también queriendo imponer un análisis y una mirada a eso que está, entonces, ¿cómo hacer para observar esas puestas en escena? Porque yo en la tesis doctoral no solo analizo mis trabajos sino los de otros colectivos teatrales mapuches que comenzaron a emerger, observar qué preguntas me hace la obra, ahí sale el análisis. No es sencillo, insisto, porque tampoco hay tanto. Por ejemplo Ileana Diéguez, es una de las que tomo y por eso decido también denominar “prácticas escénicas”, porque ella también lo usa para nombrar las hibridaciones. Y a mí me parece que es una responsabilidad de nosotros los docentes instalar discusiones sobre la historia del teatro argentino, que la historia del teatro argentino no sea solo la historia del teatro rioplatense. Y poder ver el norte, el centro y el sur. Textos dramáticos, así como traer más autoras sobre esta nueva perspectiva que les abrió la academia, esto de tener que estar desde un lado con fundamentos, poder discutir y defender.

A.C y R.H: - ¿cuánto crees que influyó atravesar este proceso académico doctoral en tu proceso creativo?

M. A.: -Me sirvió muchísimo, porque yo creo que no solo para crear... Bueno, a ver, estuve parada en la creación bastante años, porque me dediqué bastante a la tesis doctoral. Pero ahora estamos en un proyecto armando una nueva obra. Ya escribí el texto. Porque siempre tenemos esa dinámica. Yo me ocupo de escribir el texto, al no tener textos de las cosas a las que nosotros queremos hablar, entonces, asumo la tarea y lo disfruto muchísimo. Entonces, escribo el texto. Pero, en este nuevo proyecto que estoy escribiendo, y al haber transitado este recorrido académico, sí, efectivamente, me da un lugar en el que tengo más solidez en cuanto a qué quiero poner, algún recurso del teatro de lo absurdo, algún recurso del teatro simbolista. Son los procedimientos poéticos que a mí me interesan, con los que me gusta trabajar. Ahí ya me doy cuenta y voy viendo cuál es la línea que a mí me gusta. Después le dejaré el resto del trabajo a la directora.

A.C y R.H: - Según se menciona en el prólogo de “Pewma - Sueños” estuviste a cargo de la dirección ¿Cómo te relacionas con ese rol dentro de tu propia dramaturgia?

M.A.: -Sí, he dirigido. No es que me sienta directora, pero he dirigido. Sí, *Pewma* la dirigí, la escribí y la actué. Yo creo que eso trae muchas falencias. Creo que si hubiese tenido la posibilidad de que alguien dirigiera la obra se hubiese podido enriquecer bastante más. De allí fue *Tayiñ kuiŷy kvpan*. Esa segunda obra también la dirigí, la actué y la escribí. Y *Kay kay egu Xeg xeg*, entonces, que fue la primera, solo la escribí y la dirigí, no actué. Observo mi recorrido y digo “tiene un trabajo mucho más aceitado”, porque estaba mirando el trabajo autoral y la puesta en escena. Trabajé ahí por la primera obra con 33 actores, actrices. Todos pertenecientes a la comunidad jurídica. O sea, no eran actores ni actrices profesionales.

A.C y R.H: - ¿Cómo actores, actrices no mapuches se involucran con una dramaturgia mapuche?

M.A.: -El Katango trabaja articuladamente, desde sus inicios, con los otros integrantes del espacio político, que eran antropólogos e historiadoras. Entonces, desde la antropología tomamos lo que es la observación etnográfica. Que es observar a nuestra propia gente. En sus gestos, en su forma de hablar, en su forma de mirar, en palabras que son consecuencia de la mezcla del mapudungún y el español, que tienen que ver con formas particulares de hablar de la población mapuche. Entonces, hacíamos una especie de registro, un archivo. Para decirlo en términos de Taylor, un repertorio de gestos, de corporalidades, para ir armando estos personajes. Porque lo que a mí me interesa siempre es que el público mapuche se vea representado en estas mujeres, por ejemplo, en Carmen y Laureana. Fue difícil con *Pewma*, porque Caro Sorín no es mapuche. Entonces, ella lo que sí, es una gran actriz. Caro hizo un trabajo muy duro de incorporar esa gestualidad, esa forma de hablar, esa caminata, esa mirada, este repertorio gestual, corporal, que yo les digo. Después le incorporamos también la vestimenta más tradicional, que es el *küpam* en la mujer, el *muñolonco*, que es el pañuelo, que hoy no se utiliza tanto, se ha dejado de utilizar, pero hay mujeres que lo utilizan en un sentido más político, pero más de instalar este uso del *muñolonco*. Eran como esos pequeños gestos y accesorios, y después, en algunos momentos, el uso del mapudungun, del idioma, cantos, el *ülkantun*⁵, que es el canto mapuche... El instrumento, vieron que en *Pewma* está el personaje de La Mujer Sagrada con el *kultrún*, que no tiene texto, lo único que hace es tocar el *kultrún*. Ese es el momento en el que lleva a Laureana a esos *pewmas*. Esa conexión con el pasado y el presente. Este pasado que está silenciado, hasta que no lo hables, no va a dejar de querer aparecer todo el tiempo. Y eso, en términos simbólicos, lo representaba el *kultrún*. También el uso de nuestros instrumentos, el uso del idioma. Después hay otras cuestiones, porque tengo formación teatral tradicional, Caro Sorín también, además de que no es mapuche. Entonces lo que terminó haciendo es una hibridación también con esto que yo les decía, con los recursos, los procedimientos poéticos del teatro. El absurdo es un recurso que a mí me gusta mucho, me interesa porque siento como un eco con la situación de posguerra. Por eso el interés con el trabajo del silencio también, me interesa ese recurso. Ese conflicto estático, el que estamos desplazándonos y no vamos a ningún lado,

⁵ O ül, es un canto tradicional mapuche. Una forma de transmisión de la lengua y la cultura mapuche desde tiempo ancestrales. Estos cantos son una expresión cultural que se ha mantenido vigente a lo largo de los años, presentando variaciones según el lugar y contexto en el que se desarrollan. Es una expresión que permite manifestar sentimientos y emociones, y es considerado un arte que se desarrolla en el momento, creando el canto sobre la base de ritmos y entonaciones.

porque estamos en nuestro lugar, pero no es nuestro lugar, porque somos extranjeros dentro de nuestro propio territorio.

Esas cosas son las que me interesan. Por lo tanto, hay una hibridación entre los procedimientos poéticos teatrales y nuestros cantos, nuestro idioma, nuestra vestimenta, nuestros gestos. Hay ahí un cruce.



Imagen El Katango presentando la obra *Pewma* en una comunidad rural. Extraída de <https://www.digitalexhibitions.manchester.ac.uk/s/carla-es/page/el-katango>

A.C y R.H: - ¿Por qué al personaje de *La Mujer Sagrada* no nombrarlo directamente como una *machi*? ¿Son personajes distintos?

M.A.: -No la pensamos como una. Tenemos mucho respeto con las autoridades. La *machi* es una autoridad religiosa. Entonces poner una *machi* y que esta estuviera silenciada podría haber sido, porque de hecho de este lado, en el *Puelmapu*, como le decimos nosotros al territorio argentino, las *machis* han sido asesinadas. Distinto al *Gulumapu*, al territorio que hoy es Chile, donde, al día de hoy, hay muchas *machis*. Pero no lo pensamos honestamente como *machi*. Pero también creo que quedó por el respeto a la autoridad original, a la autoridad espiritual. Así quedó como ese personaje de *La Mujer Sagrada*, que sería bastante sinónimo de *machi*. Igual la obra utiliza palabras mapuche, utiliza conceptos... ¿por qué no ponerle *machi* a la mujer sagrada?...

Nosotros tenemos también mucha mirada de las organizaciones políticas mapuche. Entonces también somos muy respetuosos con eso, y no solo de las organizaciones políticas, sino también de nuestros ancianos y nuestras ancianas. Porque queremos seguir vinculándonos. Vivimos en la ciudad y queremos hacer teatro, y queremos viajar en festivales. A mí me

interesa lo político de esto. Entonces quiero estar en vínculo con las comunidades, con... Por ejemplo, me acuerdo cuando fuimos a una de las comunidades a hacer *Pewma* con Caro, estábamos nerviosas porque estaba el *Longko* de esa comunidad. Y sabíamos que nos iba a observar, que ahí había una persona no mapuche haciendo de mapuche. Entonces la hicimos... Más que hay algunas comunidades que son muy celosas de su identidad. Por eso también, digo, ponerle *machi* hubiese sido meternos en un terreno arenoso. Algo que por ahí fuimos descubriendo, en el transcurso de la construcción del trabajo, fue esto que se ve muy claro en *Pewma*, que es el cuidado y el respeto por la narrativa de esta comunidad, que es algo que quizás en las construcciones dramáticas occidentales o canónicas no se ve. Que se ven, quizás, solamente como construcciones ficcionales, y acá hay algo de no poder negar que uno está haciendo “eco de una historia”, de una cultura, de una comunidad.

A.C y R.H: -¿Cómo interfiere el carácter testimonial, ya que vos te tomaste de este trabajo de Walter Delrio, para la construcción de esos personajes? Porque no es algo desligado a una experiencia real, entonces creo que ahí debe tener un lugar importante. ¿Existió por ahí la situación de tener que pedir algún permiso o algo de ese tipo?

M.A.: -No, en cuanto a permiso no. Con Walter somos amigos, es mi jefe ahora, trabajamos juntos en el Instituto donde yo estoy, donde hago investigación en la universidad. Él es el director del instituto. Pero no, yo lo que hago es que tomo cosas del libro, doy cuenta de eso, porque para mí fue muy inspirador, pero no necesité en absoluto pedir permiso, para nada. Con esto que vos traés, Abi, de la cuestión del testimonio y de lo ficcional, que son relatos que yo tomé, relatos de historias que son reales, de lo que la gente recuerda que le pasó a su familia ara elaborar una ficcionalización también. En algún momento trabajé con una colega de Chile que estudió en Valparaíso, Paula González Seguel, que trabaja en teatro documental. Ella me decía, “bueno, pero entonces lo que vos estás haciendo es parecido a lo que yo hago, que es teatro documental”. Ella ha trabajado con gente en Chile, gente no mapuche, que cuentan sus historias, dan cuenta de sus testimonios. Yo no creo que esta categoría pueda aplicarse a nuestro caso porque hay construcciones ficcionales, digo, porque éramos Caro y yo, en personaje, contando las historias de muchas de nuestra gente.

A.C y R.H: - Desde qué lugar crees que se genera una poética propia, que decís “esto solamente lo tiene mi teatro”... o no sé si solamente lo tenga tu teatro, porque a lo mejor vos lo ves en otras dramaturgias que también tocan temáticas indigenistas, o sea, formas de hacer que se van repitiendo, ¿cuáles son?

M.A.: -Sí, yo creo que comienza a haber, esto que digo en la tesis doctoral, un corpus dramático mapuche y que hay un patrón, ya que en la mayoría de las obras hay un uso del mapudungun. Hay una utilización de los relatos orales, de nuestros instrumentos mapuches, en algunos casos de las danzas. Bueno, nosotros hacemos al final, en *Pewma*, un pequeño *purun*, una danza. Pero hay otras obras, por ejemplo, *Sueños de Agua*, que utiliza bastante la danza mapuche, el *purun*. A mí me parece que es un teatro emergente. Así como *Pewma* del *Katango*, como otros colectivos teatrales, como el de *lamngen*, Soraya Maicoño, o Andrea Despó... bueno, otros colectivos teatrales mapuche... nos vamos conformando y vamos armando esto que yo di en llamar *prácticas escénicas mapuche contemporáneas* y, hasta ahora ver si llego a una categoría un poco más simple, donde hay una hibridación de procedimientos poéticos del teatro tradicional, y lo que tiene que ver puntualmente con nuestros recursos devenidos de nuestro pueblo: el canto, el idioma, las danzas, los gestos.

Hasta el momento yo no tengo armada una sistematización, yo construyo mis obras de manera muy lenta y vamos entre escribiendo el texto y explorando la escena, en términos prácticos de cómo trabajar actoralmente con alguien no mapuche que quiera trabajar esta técnica, no hay una manera. Capaz que con el tiempo, con los años, lo logremos.

A.C y R.H: - ¿cómo es para vos producir ese tipo de teatro en el siglo XXI? ¿Cómo es insertarse en un mundo con términos o conceptos que no abrazan a las periferias, quienes están por fuera de la hegemonía? Porque viene a ser un estilo sumamente disruptivo.

M.A.: -Sí, para mí, es lo que hay que hacer. Es lo que tenemos que hacer. Sobre todo nosotros, que nos dedicamos al teatro en estos lugares. Para instalar el tema, por ejemplo, podría ser ir e instalar nuestra obra en Buenos Aires, pero me parece que es importante que veamos y observemos nuestro lugares, ver qué necesitamos nosotros en nuestro contexto, en este lugar. Qué teatro necesita Bariloche, o Tandil, por ejemplo. Es lo que yo entiendo que hay que hacer. Si bien para nosotros en su momento fue difícil, creo que hoy estamos más instalados en la academia y me parece que debemos revisar cómo damos Historia del Teatro Argentino, porque vieron que comienza con la gauchesca, que aparece la figura del gaucho, ahí es donde yo creo que es responsabilidad nuestra, de nosotros los docentes, de empezar a revisar ese discurso. La historia del teatro argentino comienza con la representación de Juan Moreira en 1884, 1886 que es la escrita, la primera fue en el circo. 1885 comienza la conquista del desierto, un momento importantísimo para empezar a cuestionarse a qué le llamamos Historia del Teatro Argentino, qué es la Argentina. Ahí me parece que hay que empezar a hablar de las comunidades indígenas. Sí nosotros, quienes vivimos en la Patagonia, vamos a ver el Juan Moreira sin tener en cuenta lo que pasó con el pueblo mapuche, los pongo a leer a Luisa Calcumil. Pero me parece, tratando de cerrar... desde el momento en que mi amigo Miguel me animó a irrumpir y decir “bueno me tengo que hacer cargo de que lo que hay que hacer es algo que no está”, con todo lo que implica, pero es la manera de instalar algo nuevo, me parece que hay que pensar y crear nuevas cosas justamente para irrumpir en lo canónico.

A.C y R.H: -Sí. Muchas gracias, Miriam, por tu tiempo.

M.A.: -Un placer. Un gusto conocerlos, que estén muy bien.

A.C y R.H: -Igualmente. Adiós.

Luis Cicopiedi (1925-2000). Pionero del teatro vocacional tandilense¹

Néstor Dipaola²

Trabajador Independiente

nestordipaola@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-4640-3723>

Resumen

El año anterior -2025- se cumplió el centenario del natalicio de Luis Cicopiedi, pionero entre los teatristas de la ciudad de Tandil. A partir de su figura, el presente escrito intenta rescatar los orígenes del género en un lugar del sudeste de la provincia de Buenos Aires donde el comienzo de la actividad se remonta al siglo XIX. Cicopiedi, hijo de inmigrantes italianos, se crió en un marco de pobreza que le impidió completar la escolaridad primaria. Se confiesa un agradecido del teatro, al que le dedicó más de medio siglo de su existencia. Y asegura que resultó para él “la escuela primaria, la secundaria, la universidad y el posgrado”. El artículo describe también aspectos varios relacionados con la cultura y la sociedad del Tandil de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Palabras Clave: Teatro vocacional, escena tandilense, educación integral, cultura popular

Luis Cicopiedi (1925-2000). Pioneer of amateur theater in Tandil

Abstract

The previous year—2025—marked the centenary of the birth of Luis Cicopiedi, a pioneer among the theater artists of the city of Tandil. This article, based on his life, seeks to trace the origins of the genre in this southeastern part of Buenos Aires province, where theater activity dates back to the 19th century. Cicopiedi, the son of Italian immigrants, grew up in poverty, which prevented him from completing primary school. He expressed his gratitude to the theater, to which he dedicated more than half a century of his life. He affirmed that it was for him “primary school, secondary school, university, and postgraduate studies.” The article also describes various aspects related to the culture and society of Tandil in the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: Amateur theater; Tandil theater scene; integral education; popular culture.

¹Para citar este artículo: Dipaola, Néstor. (2026). Luis Cicopiedi (1925-2000). Pionero del teatro vocacional tandilense. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp.134-142.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1595>

Sección: Artículos. Recepción: 18/05/2026. Aceptación final: 22/06/2026.

² Dipaola Néstor. Trabajador independiente. Tandil. Provincia de Buenos Aires. Argentina.

“Para mí, el teatro fue la primaria, la secundaria, la universidad y el posgrado” (Luis Cicopiedi)

Introducción

El año anterior -2025- se cumplió el centenario del natalicio de Luis Cicopiedi, pionero entre los teatristas de la ciudad de Tandil. A partir de su figura, el presente artículo intenta rescatar los orígenes del género en un lugar del sudeste de la provincia de Buenos Aires donde el comienzo de la actividad se remonta al siglo XIX.

Cicopiedi, hijo de inmigrantes italianos, se crió en un marco de pobreza que le impidió completar la escolaridad primaria. Se confiesa un agradecido del teatro, al que le dedicó más de medio siglo de su existencia. Y asegura que resultó para él “la escuela primaria, la secundaria, la universidad y el posgrado” El artículo describe también aspectos varios relacionados con la cultura y la sociedad del Tandil de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX.

La Argentina de 1925 presentaba una relativa prosperidad económica en el marco del modelo agroexportador dependiente que había diseñado la Generación del Ochenta. El peso argentino tenía un valor similar a la libra esterlina y al dólar estadounidense. El Presidente Marcelo Torcuato de Alvear disfrutaba de una gestión caracterizada por una calma poco frecuente en la historia argentina.

Por entonces, nadie pensaba en el crack internacional de 1929 con la caída de la Bolsa estadounidense. Tampoco estaba en el radar el primer golpe militar del siglo XX -6 de septiembre de 1930- que iba a destituir a Hipólito Yrigoyen, quien había asumido su segundo ciclo presidencial en 1928. Todo ello originó la tristemente célebre “década infame”, con autoritarismo, pobreza y proscripciones políticas.

El ambiente cultural de corte europeizante se hallaba en su esplendor y en sintonía con la “exportación” del tango y del mismísimo Carlos Gardel a París y Madrid.

Al frente del municipio del Tandil se encontraba por entonces otro radical, Miguel Antonena. La ciudad contaba con algo más de cuarenta mil habitantes y todavía vivía la euforia del centenario de la fundación del Fuerte Independencia, en 1923. Se había producido un “efecto contagio” de las múltiples celebraciones porteñas por el primer siglo de la Revolución de Mayo. Se diseñó, entonces, una semana de festejos que incluyó la inauguración del majestuoso Parque Independencia.

El Teatro Cervantes presentaba sus galas y el deporte masivo también se hizo presente. Una selección de fútbol de Tandil se imponía ese año a uno de los principales conjuntos de Montevideo en el Estadio Municipal de entonces, ubicado en la manzana que hoy ocupan las Escuelas Normal y Comercio. En boxeo surgía la figura de un peso pesado hecho a imagen y semejanza del legendario Luis Ángel Firpo. Se llamaba Miguel Zumpano, lo apodaban “El Torito de las Pampas” y ese año del centenario se convertía en campeón de Tandil y la región. El Palacio Municipal había abierto sus puertas al público en 1920. Por la época, los presidentes y miembros de la alta sociedad se alojaban en el Palace Hotel, el más ostentoso de la provincia. Se había inaugurado en 1919 y medio siglo después, tras cerrar sus puertas, el imponente

edificio de cuatro plantas fue adquirido por la Fundación Universidad de Tandil. Hoy es sede del Rectorado de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. El Tandil de 1925 ya había abandonado el llanto y el luto por la pérdida, en 1912, de la mítica Piedra Movediza. Pese a esa magna tragedia, un conjunto espléndido de confortables hoteles en las sierras y varios en el micro centro, ponía en evidencia que el turismo todavía era posible. Las costumbres en la sociedad eran muy distintas, tal vez con actitudes de “respeto” entre unos y otros que hoy parecen hasta risueñas, pero que sin embargo formaron parte de una cultura en un momento determinado. Por 1925, en *El Eco del Tandil* (1) se leía:

“Interesante pareja: Días pasados el conocido joven Carlos Otero petitionó la mano de la gentil señorita Haydee Pino, hija del estimado vecino Sr. Lázaro Pino, radicado desde hace tiempo en esta ciudad. Este compromiso ha sido gratamente acogido entre las muchas amistades de la interesante pareja, pues el novio goza de muy merecidos prestigios entre sus numerosos amigos y conocidos, y la señorita de Pino posee todas aquellas cualidades que cautivan y atraen. La boda se realizará dentro de poco tiempo”.

La música popular empezaba a movilizarse. Iban surgiendo las primeras orquestas locales de tango. Y había maestros. Algunos llegaron a ser ilustres, como el bandoneonista Juan Buscaglia, oriundo de Cerro de los Leones en tiempos del florecimiento de la industria de las canteras de granito en ese lugar. Uno de sus alumnos dilectos fue José “Pepe” Maisano, primer director de orquestas típicas nativo de Tandil. Pero poco después, Buscaglia fue contratado por el célebre músico Juan de Dios Filiberto, para su distinguida orquesta porteña. El tandilense mencionado, llegó a ser arreglador de la misma (2).

Otro profesor de bandoneón, don Américo Sterchele (3), publicaba en 1925 un aviso publicitario en el que ofrecía clases de dicho instrumento, en el café-bar *Tokio*. Ofrecía “enseñanza rápida y garantida”. Atendía a los interesados en el hotel Sarasola e incluía el teléfono de la entonces Unión Telefónica 372. Ese mismo día se anunciaba la actuación de una orquesta típica en el mencionado bar *Tokio*. Se añadían los horarios en que la gente podía escucharla: “de 18,30 a 20 y de 21,30 a 0,30. Sábados y domingos hasta la una hora. Domingos por la mañana de 10,30 a 12”.

Otra orquesta de tango por esos años veinte era la que tocaba en el Cine Americano. Entre otras figuras tuvo a Arturo Crespi, violín concertino del Teatro Colón de Buenos Aires; Constantino Basanta en piano; Juan Nielsen en contrabajo; Teobaldo Rosanigo en saxo. Un inmigrante ruso hacía batería y durante un tiempo, antes de emigrar a Buenos Aires, estuvo el ya nombrado Juan Buscaglia en el grupo.

Por entonces, todavía eran célebres las Romerías Españolas, que se realizaban desde los años ochenta del siglo XIX en un lugar que precisamente por ese motivo se lo conoció como *El Monte de las Romerías*. Eran cuatro manzanas de tierra y hermosa arboleda en la zona de Santamarina y Maipú. Ahora queda apenas una y es la plaza Martín Rodríguez. Se trataba de fiestas familiares de esplendor, que permanecieron en el viejo Tandil por espacio de poco más de medio siglo, es decir mediados de la década de 1930. Pero precisamente por el año 1925, un cronista del diario Nueva Era (4), posiblemente impregnado por la milenaria aunque debatible consigna de que “todo tiempo pasado fue mejor”, publicó un artículo extremadamente crítico y nostálgico acerca de la fiesta que él presenció en diciembre de ese año. Y entre otros párrafos, escribió:

“Anteayer hubo bastante concurrencia en el local de las Romerías Españolas. La tarde fresca y apacible, bien regadas las calles y el local por las lluvias intermitentes de la mañana, un agradable paseo para todos, dar una vuelta respondiendo al reclamo de las músicas y bombas.

Allí, dentro, de ese simpático marco de añosos sauces, donde en épocas felices que se alejan cada vez más, se derramaba gracia y alegría, ahora daban vueltas y vueltas, con gesto displicente, la concurrencia de chicos y grandes, como si hubiera tan solo el propósito de hacer acto de presencia o de exhibir la policromía de los femeninos atavíos. Pocas, muy pocas eran las parejas que se formaban para bailar. Y cuando una yunta de danzantes se aventuraba en ese medio frío, se formaba un estrecho círculo demostrando una curiosidad, como si se tratara de una cosa muy rara. Realmente todo cambia, todo pasa, todo cae. Hasta la gaita parece olvidar las alegres jotas y muñeiras para tocar esos horribles pasos de camello que nos han injertado los yanquis”.

Más adelante, se queja fuertemente por “esas groserías que muchos chicos y muchos grandes dirigen a las niñas y señoritas que concurren, como si todo eso fuera una modalidad de nuestra época. Con este motivo hemos oído elogiosos comentarios para el empleado de policía señor Andrés Almada, porque con la mesura que le caracteriza pero con la energía necesaria, supo contener a unos cuantos mozalbetes que sin educación ni respeto para nadie molestaban con sus groserías a las familias. Ojalá que esto no se repita en los días que faltan para dar término a las fiestas”.

El teatro en aquel Tandil de mediados de la década de 1920

En 1925, año de nacimiento de Luis Cicopiedi, surgía el **Teatro de la Confraternidad Ferroviaria**. El acto oficial de apertura fue el 20 de diciembre, en el espacio que todavía ocupa en calle 4 de Abril 1371.

Mucho antes, la colectividad española había legado a la ciudad el **Teatro Cervantes**, en 1887. El día de su apertura, 8 de septiembre de ese año, se puso en escena la obra “El 2 de mayo de 1808 o la Independencia Española”, a las tres de la tarde y por parte de un elenco que no era local. Por esos años, el inmigrante dinamarqués **Christian Mackeprang** construyó su vivienda en la actual calle Fuerte Independencia al 200, vereda impar. Fue precursor en Tandil de varias disciplinas artísticas. En “La ciudad de las sierras”, sexta edición (5), se menciona: “Tuvo su propio espacio para realizar fiestas y representaciones teatrales que él mismo escribía, dirigía y compaginaba. Las reuniones musicales se amenizaban con orquestas propias. Se comía y se bailaba. Cuando Mackeprang quiso abrir los espectáculos a toda la comunidad de Tandil, no tuvo eco, sólo iban los daneses. Otro aporte suyo lo realizó a través de un conservatorio de música que luego dejó en manos de Berta Carmen Nielsen de Blotto a fines del siglo XIX”. En este contexto de época, corresponde mencionar que el escritor más antiguo de la ciudad fue dramaturgo. **Rodolfo González Pacheco** nació en Tandil el 4 de mayo de 1883 y fue un autor prolífico, con obras en las que predominó su ideología anarquista y fueron representadas por varios elencos. Fundó su propio espacio, denominado “Teatro de ideas”.

Para el centenario de Mayo, en 1910, se erguía imponente el **Teatro Italiano**, con capacidad para más de mil personas, en la calle Leandro Alem entre Sarmiento y Mitre. Con el tiempo se transformó en un cine y en la actualidad nada ha quedado de aquel esplendor. Con estos datos queremos significar que la movida teatral en Tandil data de cerca de un siglo y medio. Pero recién en los albores de la década de 1920 podemos ubicar el surgimiento de artistas y directores locales, junto con el auge de otras manifestaciones sociales, artísticas y deportivas. En el año 1994, en una entrevista con el señor Roberto Castiñeiras (6), recogimos datos sobre su padre, don Benito Castiñeiras, inmigrante español, pionero de la dirección teatral en la ciudad. Era empleado ferroviario, por lo que a partir de la inauguración del Teatro de la Confraternidad en 1925 tuvo fácil acceso a ese espacio.

Es pertinente aclarar que Roberto, gentilmente, nos aportó esa información apelando exclusivamente a su memoria. Pero se trata de datos interesantes e inéditos, ricos, sobre todo, en nombres y apellidos de gente de antaño que se han relacionado con el teatro tandilense y

que sintetizamos en las próximas líneas:

“Puedo nombrarle a figuras como Haydée Villanueva, Mario Jaureguiberry, Clarita, Pancho y Francisco Diéguez, José Angelillo. Cuando papá dejó el grupo, lo siguió dirigiendo otro de los Diéguez, Aquilino. Lo fueron a buscar para que dirigiera un grupo en el Teatro Italiano, que era una hermosura. Ese elenco estaba integrado por gente muy conocida en la ciudad. Puedo recordar algunos nombres como José ‘Pepe’ Lunghi, que fue Intendente de Tandil entre 1963 y 1966, Toto Alsogaray, que era peluquero; el hermano, Pichón Alsogaray, que trabajaba en El Bilbaíno y era apuntador. Utile, un italiano que tenía un gran parecido a Enrique Santos Discepolo. Él se había propuesto hacer un papel de gaucho, pero tenía pronunciación y acento italianos, así que mi papá tenía que hacer malabares para que pudiera sacar al gaucho... Yo los conocí porque iban muy seguido a casa. Y eran piezas difíciles aquellas, El puñal de los troveros y Bendita seas, entre otras. Estaban también en ese grupo Juan Saracca, el martillero Franchini, que iba a casa todas las noches para que mi papá le explicara, ya que decía que quería estar afilado... Mi papá de pronto se iba a otro grupo, pero quedaban el elenco y las obras”.

Luis Cicopiedi: su vida, una auténtica obra de teatro

Luis Cicopiedi nació en Tandil el 5 de febrero de 1925. Falleció el 28 de octubre de 2000. Fue uno de los primeros grandes actores vocacionales de la ciudad. Le dedicó al teatro más de medio siglo de su fecunda existencia, aunque también hizo lo propio con su querido bandoneón. Mantuvimos con él numerosas charlas, dos de ellas reflejadas en la prensa (7). No resulta un desatino aseverar que toda su existencia fue una gran obra de teatro. La de la vida, la de la calle, la del bar. La del Viejo Sócrates enseñando la mejor filosofía dialogando en las plazas de Atenas.

“El arte es la parte espiritual que siempre me hizo vivir, incluyendo mi oficio de lustrador de muebles antiguos”, nos decía.

Sus padres italianos llegaron en el amanecer del siglo XX desde la región de Calabria. Ellos eran Cataldo Cicopiedi y Filomena Bossio, corridos por la miseria. No conocían ni el dinero porque utilizaban el trueque. Cambiaban oliva y castañas por arroz u otros alimentos. Ellos se instalaron en 14 de Julio y España y de esta manera a la vez descriptiva y romántica define Cicopiedi a su barrio de crianza:

-“Hoy es casi centro, pero antes parecía que el pueblo terminaba ahí... De España hacia abajo, hasta La Movediza, era la periferia, los suburbios, los arrabales. Me gustaba mucho esa avenida vieja, con el bulevar y las palmeras. Muchos baldíos y por supuesto potreros. Tengo el recuerdo de la canchita de fútbol de enfrente, donde entrenaban grandes jugadores. Otros vecinos fueron boxeadores campeones de Tandil. Una zona muy tranquila, aunque sin embargo por algo será que en un momento el lugar fue bautizado como ‘barrio de la puñalada’, mucho antes de que Borges publicara sus famosos versos de cuchilleros del viejo Buenos Aires”.

-“La escuela N°7, que ahora está en España y Perón, por entonces estaba ubicada precisamente en la esquina de España y 14 de Julio, a metros de donde vivíamos nosotros. Allí desperté mi vocación artística, cuando una de las maestras de primer grado preparó un número en el que participé. Me dijeron que lo hice muy bien y eso me dio un entusiasmo y un estímulo increíble, a tan corta edad”.

“Fui un chico de la calle, me fui modelando en barro, en miseria...”

-“Si empezara a desnudarme, debería decir que yo fui un chico de la calle, hijo de una familia de trabajo, inmersa en la gran crisis del treinta. Era el menor de siete hermanos que quedamos, porque otros dos fallecieron muy chicos, sin que yo alcanzara a conocerlos. Algunos de mis hermanos -ya más grandecitos- comenzaron a emigrar, sobre todo hacia el Gran Buenos Aires, en busca de trabajo.

Así me fui criando en ese ambiente de... no sé si decir tristeza, porque la pobreza no es triste. He sido un pobre feliz y no un rico angustiado por los números, los bancos, los papeles. Recuerdo, y lo digo con orgullo, que solíamos ir al corralón, donde nos ofrecían un par de zapatillas o nos daban un poco de carne en alguna fecha patria. Te estoy hablando del año '32. Yo tenía siete años”.

“Entonces queda un poco de resentimiento -¿por qué no decirlo?- por esta suerte que nos tocó. Pero esa suerte también hace que te lo pueda contar para transmitirlo y que la gente pueda enterarse y saber que hemos vivido una infancia bastante desgraciada. Encima justo nos tocó esa década del treinta, infame y penosa. Por algo ese gran letrista de tango que fue José Celedonio Flores, la reflejó en ‘Por qué canto así’: **“Me fui modelando en barro, en miseria, en las amarguras que da la pobreza... en llantos de madre, en las rebeldías del que es fuerte y tiene que cruzar los brazos cuando el hambre viene...”**”.

“Era esa una pobreza que se compartía, porque en el barrio éramos todos hermanos de clase. No había familias con otro tipo de poder adquisitivo, cuyos niños tengan su juguete o su bicicletita, por ejemplo. Compartíamos las mismas necesidades. Estábamos lejos del centro y había muchos terrenos baldíos para ir a jugar. Nos divertíamos a nuestra manera, en medio de un primario mal hecho y de toda esa situación.

Para nuestros padres, la única diversión era jugarse un partido de naipes después de haber trabajado duramente. Me llevaban a viejos boliches donde los paisanos (como se llamaban entre sí los del mismo pueblo de inmigrantes) se reunían. Después de dos o tres horas, un domingo a la tarde terminaban algo borrachos. Era la única diversión después del pico y la pala de toda la semana, para hacer pozos sumideros o colocar adoquines por las calles que se estaban empedrando. Para ganarse un peso había que dejar las costillas y también el alma. Pero esa gente fue haciendo a Tandil”.

¡Qué ganas de llorar, con este recuerdo gris...!

Aquella charla la mantuvimos en el living de su casa de la calle “De la bandera”, en proximidad del barrio Villa Laza. Todo transcurría de manera distendida y en un momento, Luis se puso muy serio. Bajó la cabeza y se quedó pensando por algunos segundos. Con seguridad, su mente registró un recuerdo con mucho dolor interior y que había sido contenido por décadas. Y nos dijo lo siguiente, ante nuestra pregunta de cómo había llegado en su vida el oficio artesanal de lustrador de añejos muebles:

“Lo que pasa es que yo antes de eso tuve una triste historia. Y la quiero contar porque después con el tiempo me di cuenta de la perversidad que existe, no en todos los hombres, pero sí en algunos representantes de la raza humana. Yo entendí eso después, cuando iba dejando la adolescencia para ingresar en la juventud. Por aquellos años, los padres salían a buscar trabajo para ellos pero también para los hijos, salían a ofrecer a sus hijos. Y yo dejé la escuela antes de tiempo, en tercer grado, porque había que aportar un ingreso que permitiera parar la olla. Un puchero sobre la base de tres kilos de papas, un zapallo y un kilo de falda, esa sopa gorda que se hacía con monedas”.

“En mi caso, mi padre me ofreció en una sastrería, que no la voy a nombrar para no herir susceptibilidades de sus descendientes. Era de un español y tengo que decir su nacionalidad porque se relaciona con la reacción que luego tuvo mi padre. Me ofreció y la respuesta fue que yo no iba a cobrar porque estaría aprendiendo el oficio. Decía que él en España para aprender tuvo que pagar. Y habrá sido así, porque cuando se refería a su patrón lo llamaba ‘el maestro’. Entonces era como que yo tenía que conformarme porque no iba a tener que pagar para aprender el oficio. Y aquí viene la historia. Entré a trabajar allí y me dieron cuatro tareas. El primer trabajo consistía en vender diez diarios: cinco ‘Crítica’ y cinco ‘Noticias Gráficas’. Eso me dejaba de utilidad cincuenta centavos por día, o sea quince pesos al mes. Los vendía sin dificultades porque me iba al Palace Hotel. El segundo trabajo consistía en hachar leña en el fondo, para la cocina económica. La leña, en trozos grandes, la llevaban desde donde la distribuían, en San Martín y 14 de Julio, un antiguo negocio donde ahora está Época de Quesos. Yo tenía que entrar la leña con carretilla, desde la puerta de la calle y llevarla hasta el fondo. Y a esas astillas había que partirlas en cuatro. El tercer trabajo era llenar el tanque con una bomba elevadora, ya que no había bombeadores eléctricos ni agua corriente. Transpiraba todos los días para llenar ese tanque de mil litros, que no siempre estaba vacío porque podía quedar a veces un remanente, pero era transpirar con esa tarea de tracción a sangre. Cuando rebalsaba, recién podía decir que había terminado de bombear. Y el cuarto trabajo no era tampoco el de aprender el oficio, sino barrer la sastrería o hacer algún mandado”.

“Por entonces no había comunicación en la casa entre padres e hijos. Yo lo trataba de ‘usted’ a mi papá. No lo tuteé nunca. Lo concreto es que recién dos meses después de haber entrado a trabajar allí, mi padre me preguntó cómo iba con el aprendizaje del oficio de sastre. Y yo no me animaba a hablar, porque ganaba esos cincuenta centavos por día. Pero como me insistió y me preguntó si me gustaba el oficio, le conté lo que estaba haciendo. Y que no había aprendido ni a enhebrar la aguja siquiera, porque estaba con esos cuatro trabajos pagados con la venta de diarios, que yo igual podría haber vendido yendo a buscarlos a lo de Lotitto, que era el distribuidor. Entonces al viejo le agarró la tanada y empezó a exclamar:

“¡Gallegue de porquería, cómo lo está explotando a este chico! ¡No me vaya más ahí!”.

-¿Y sabés una cosa, Néstor? ¡Yo dejé de ir a la escuela por ese trabajo de mierda! ¡Soy analfabeto, soy analfabeto!

Nota del entrevistador: Para Luis, amigo de años, resultó muy fuerte ese momento. También lo fue para mí. Luis Cicopiedi, mi entrevistado, dijo unas cuantas palabras más, fáciles de imaginar, en medio del llanto.

Cuando pudo controlarse, me pidió disculpas. Le respondí de inmediato:

-No tenés de qué disculparte, Luis. Yo no creo en eso de que los hombres no lloran. Si te sirve, te digo que no sos analfabeto, sos un gran filósofo, tenés una gran riqueza y además el analfabetismo no se mide por un certificado.

No quise seguir porque comprendí que mis palabras no tenían por qué ser un consuelo. Se puso de pie para ir a buscar dos copitas con licor, que compartimos. El gran teatro de la vida misma. Realismo puro. Drama y después...

-“El lustrador de muebles llega de la mano del señor José Deliso, amigo de mi hermano Cataldo, que tenía su taller en Rodríguez y Garibaldi. Me enamoré de ese oficio cuando empecé a conocer verdaderas obras de arte viejas, arrumbadas. Una ebanistería fina, de estilo, de los clásicos. Eran muebles que yo admiraba y los fui conociendo y valorando. Un trabajo que de a poco, se convierte en una verdadera artesanía. Es un laburo con algo de bohemia. A mí me gusta la bohemia con algo de pulcritud, no la que lleva a estar tirado viviendo en el fondo de un conventillo. Puedo ser bohemio y vivir con una cierta prolijidad, con un cierto

nivel de vida. Por algo Ambrosio Renis hablaba de la pulcra bohemia tandilera”...

El actor

“La gente que frecuentaba el taller de lustre de los Deliso, tenía inquietudes artísticas. Sin metodología ni estudio. Eran cosas que se hacían para matar el tiempo. No había televisión, pocos tenían radio, los diarios no se podían comprar siempre. Entonces dijimos de hacer un poco de teatro. Empezamos en los circos que llegaban y que en la primera parte tenían espectáculos en la pista y en la otra, teatro de la época (sainetes, espectáculos costumbristas). Adolfo Duarte me acercó al primer grupo en el que participé, con ensayos formales. Era el año 1938. Yo tenía apenas 13. Comenzamos en el conjunto Arte y estudio, de Villa Italia. Yo estaba en mi salsa. Lo comparo con aquel pibe que le gusta mucho jugar al fútbol, cuando llega a formar parte de un equipo. Debuté con la obra Bendita seas, de Alberto Novión, en 1939. De allí en adelante, no paré nunca. De Villa Italia nos fuimos al club Excursionistas, donde dirigía el elenco Jorge Lester y trabajaban Pedro Pablo Paladino, que se autodefinía como ‘El Chaplin tandilero’, José Angelillo, Luis Tangorra, Lorenzo Cini”.

La etapa de Bosco y el teatro como “la madre de las culturas”

“El período de Bosco Martignoni se caracterizó porque introdujo una nueva técnica y nos hizo ver que el teatro es la madre de las culturas. Allí se da todo. Él tenía el conjunto ‘Rojinegro’, en el club Independiente, antes de que naciera el **Teatro Independiente de Tandil (TIT)**. Fue un momento muy importante para todos nosotros por lo que aprendimos. Trabajamos textos de Arthur Miller, Chejov, Graham Greene. Por los años cincuenta pusimos en práctica la metodología de Constantin Stanislavsky. Con Bosco empezamos a estudiar, a investigar”.

“Hoy se puede estudiar teatro en la Universidad. Pero durante mis comienzos, los padres no dejaban a sus hijas hacer teatro. Para ellos, era una deshonra para la familia. Cuando teníamos el grupo del Excursionistas, por los años cuarenta, conseguir una chica para ensayar alguna obra, costaba un triunfo. Los artistas éramos de alguna manera sinónimo de cabaret, la noche, la vagancia, la mala vida, la prostitución. ¡Y ni hablar de tener que tocarla a la nena! Eso le pasaba a Lolita Torres, al punto tal de que en los contratos de sus tantas películas, figuraba una cláusula familiar por la que ella no podía ser besada en escena. Ahora se ha avanzado mucho en ese sentido. Hoy se hace un desnudo artístico y no es pornográfico. Lo mismo pasa con el lenguaje. De pronto uno se ve obligado a decir algún ‘carajo’ en la conversación y es para que se entienda un determinado mensaje. Aunque otras veces -y aquí hay que diferenciar- ciertas palabras se emplean gratuitamente para causar risa. Es ese lenguaje provocativo que se usa sólo para conseguir taquilla”. En eso, por supuesto, no coincido para nada”.

“En lo estrictamente personal, y luego de 55 años que llevo en el teatro, me siento feliz de haber incursionado en esta actividad, no sólo por el cariño y reconocimiento de la gente, sino sobre todo por el aprendizaje. **Para mí el teatro fue la primaria, la secundaria, la universidad y el postgrado.** Gracias al teatro logré satisfacer las necesidades que hubiese pretendido a través de la cosa académica, de lo que no pudo ser. Y es un camino que todavía no está cerrado. Leo obras, conozco permanentemente autores, sus biografías”.

La vejez... y un “consejito” para el PAMI...

Alrededor de sus setenta años, ya hacía referencia al concepto de “vejez”. Y se expresaba como si fuese al mismo tiempo un filósofo, sociólogo, psicólogo o médico gerontólogo. Y hasta se dio el lujo de formular una sugerencia a las autoridades del PAMI.

“La vejez es un estado psicológico que no pasa tanto por la rigurosa edad cronológica. A los 40 años nos empezamos a deprimir. Se le llama ‘edad crítica’. Comenzamos a pensar, como dice el tango, en la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser. Ante eso, debemos replicar programando el futuro. Eso alimenta mis deseos de vivir. Tal vez por eso, y casi sin darme cuenta, tengo tanta agenda. Y anoto todo, con horarios y lugares. Prosigo en el Conjunto Municipal de Bandoneones, desde su creación en el año 1985. Es bárbaro, único en el país con tantos fuelles juntos. En la Escuela Municipal de Música Popular tengo a mi cargo la cátedra de Bandoneón.

En cuanto a la actividad teatral, me involucro algo menos que antes, pero prosigo. Entre otras cosas, ensayo tres veces por semana para las Escenas de la Redención. Colaboro en lo que puedo con el Centro de Jubilados. Cobro la jubilación mínima, 200 pesos, pero no tengo tiempo de pensar en eso. Creo que la gente se empieza a deprimir por falta de razones para seguir viviendo. No saben qué hacer. Y en realidad para no envejecer hay que estar ocupado y no preocupado. Me parece que ciertas instituciones, como por ejemplo el PAMI, deberían fomentar actividades culturales, organizar torneos de bochas, tener talleres y espacios culturales. De ese modo el PAMI gastaría menos en remedios y atención médica”.

Notas bibliográficas

- (1) EL ECO DEL TANDIL, jueves 2 de abril de 1925.
- (2) DIPAOLA, Néstor. “Último Tango en el Sur. Historias del 2 x 4 en Tandil y la región”. Edición de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil, 2001.
- (3) NUEVA ERA, diario vespertino de Tandil, 21 de septiembre de 1925.
- (4) NUEVA ERA, 29 de diciembre de 1925.
- (5) DIPAOLA, Néstor: “La ciudad de las sierras. Reseña histórica del Tandil”, sexta edición. Ediciones del Chapaleofú, Tandil 2013.
- (6) CASTIÑEIRAS, Roberto: Entrevistado por Néstor Dipaola, suplemento dominical “La Vidriera”, diario El Eco de Tandil. 5 de febrero de 1994.
- (7) CICOPIEDI, Luis: Entrevistado por Néstor Dipaola. Suplemento dominical “La Vidriera”, diario El Eco de Tandil. 4 y 11 de abril de 1993. 28 de febrero de 1999.

La presente sección es un nuevo espacio de articulación con el Área de Cultura de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, denominado Viernes Poético.

Viernes Poético es un dispositivo de artivismo cultural del Área de Cultura de la UNICEN que, desde 2023, interviene los flujos hegemónicos de la comunicación para reconfigurar el vínculo entre palabra, imagen y territorio. Con curaduría crítica y sensible de Nicolás Hernandorena y Facundo Dipaola, sostiene un diálogo horizontal entre poesía y artes visuales: un cruce que no ilustra ni explica, sino que tensa, provoca y abre sentido.

Se sostiene en cuatro pilares intransferibles: el artivismo como herramienta de transformación social; la democratización de los saberes, abriendo la poesía a quienes están fuera del circuito tradicional; una perspectiva de género, identidad y derechos humanos que amplía derechos y visibiliza voces disidentes; y la reivindicación de lo común, transformando pasillos, plazas y redes en espacios de contemplación activa.

Su apuesta estética en redes es clara: unidades visuales sobrias, fondo blanco y tipografía precisa, que rechazan el ruido de los anzuelos vacíos y la trampa del brillo inmediato para sostener la profundidad discreta. La convocatoria es abierta, pero la selección se guía por la ética, la sensibilidad y la capacidad de generar resonancia.

El objetivo es consolidarse como referencia regional en artivismo, poesía y artes visuales; visibilizar a poetas y artistas de la Provincia de Buenos Aires; y gestionar una expansión en red que respete la matriz fundacional del proyecto. Para eso, traslada lo digital a lo físico: postales que circulan, lecturas en voz alta y exposiciones efímeras que “reencarnan lo sensible”.

En esta ocasión nos convidan:

Danza de Edgardo Zouza en diálogo con la fotografía Flotar en la luz de Sixto René publicado el 29 de mayo de 2026.

@culturaunicen
@viernespoeticounicen

Apoyo mis pies,
en la tierra que discurre,
en la tierra derramada.

Inagotable mutación,
imperceptible y
manifiesta.

Danza infinita.

La tierra danza
al ritmo del corazón
del universo,
que es el mismo latido
del corazón del sol.

Todo danza.
Todo es danza.

Enseñamé a escuchar.
Detrás del ruido,
detrás del detrás.

Danzan los árboles,
y acarician el cielo.

Los cadáveres danzan,
en el abrazo de la tierra
nutriendo,
transformándose.

Danzan el mar y la
luna,
las abejas y el
polen,
elefantes y
mariposas.

Todo danza.
Todo es danza.

Enseñamé a
silenciar mi ruido,
y a oír la música
de los astros y la
hierba.

Enseñamé a sentirla
en cada partícula que me constituye,
en cada partícula
que danza y canta,
a través mío,
desde mí,
con todo lo que es.

Lumínicos hilos
vibrantes de danza y música
tejen mi destino incierto
en el telar etéreo
de mi cuerpo abierto.

Eduardo Zouza



EL CATALEJO ^{1 2}

Fernanda Marino³

Artista independiente.

sffernanm71@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9281-7110>

Sinopsis:

La historia de una familia como pocas. Tejida en la fina trama de la memoria. Alguien se va. Alguien se queda. Alguien vuelve. La obra trata de lo que somos, de lo que hacemos y de cómo nos relacionamos con nuestros seres queridos. El amor. El olvido. La distancia. La libertad. Los objetos que permanecen más allá de las personas. La ausencia. La memoria. El perdón. La búsqueda de la verdad... La dramaturgia, propone un juego constante entre el presente y el pasado, donde a través de las distintas escenas podemos acompañar a los personajes y observar cómo sus vivencias y sus recuerdos determinan sus acciones y reacciones.

The Spyglass

Synopsis:

The story of a family like few others. Woven into the delicate fabric of memory. Someone leaves. Someone stays. Someone returns. The play explores who we are, what we do, and how we relate to our loved ones. Love. Oblivion. Distance. Freedom. Objects that remain beyond people. Absence. Memory. Forgiveness. The search for truth... The dramaturgy proposes a constant interplay between the present and the past, where through the various scenes we accompany the characters and observe how their experiences and memories shape their actions and reactions.

¹Para citación de este artículo: Marino, Fernanda. (2026). El catalejo. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrolología*. Julio-Diciembre 2026, n26, 145-191.

<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1578> Sección:Dramaturgia. Recepción:26/03/2026. Aceptación final: 16/06 /2026.

²Obra seleccionada por la *Biblioteca de Dramaturgias de Provincias - Documenta Dramáticas*, perteneciente al núcleo de investigación Centro de Investigaciones Dramáticas (CID), Facultad de Arte, UNICEN.

³Artista independiente. Becaria INT. Mar del Plata. Provincia de Buenos Aires. Argentina.

El catalejo

La obra se presentó durante dos temporadas en la sala “Las Alicias” de Te.Ne.As, durante el año 2019, con amplia respuesta del público. ⁴



He andado días y días invocando fantasmas.
Pero no han acudido: me sospecharon forastero.
Los fantasmas que busco, deben estar dentro de mí.
Hugo Nario. (1997). *Los Picapedreros*.

Personajes:

Galileo/Nono

Angélica/ Abuela

Gloria/ Beba

Cosme

Ricardo

Florentina

Pipi

⁴ Para más información: <https://fernandamarino.com/obras-estrenadas/>

1. LA CASA DE LOS ABUELOS

Living de una casa de playa. Angélica y sus dos nietas.

Angélica- *(Con una urna en la mano.)* Esta casa se va a quedar cerrada. Yo me voy con ustedes. Cuidá a tu abuelo *(Le da la urna.)*

Florentina- *(La sostiene contrariada.)* Abu, pero nosotras ya nos vamos.

Angélica- Bueno, bueno. Les preparo unos sanguchitos.

Florentina- Ya nos preparaste. Los tengo en la mochila. *(Deja la urna sobre la mesa.)*

Nono, quedate acá.

Angélica- Bueno, bueno. Entonces, vamos

Florentina- ¿Vas a dejar todo así? Tenés que avisarle a don Cosme. La casa queda sola. ¿Te acordás?

Angélica- Bueno, bueno, entonces esperá, llamalo y avisale que mañana a primera hora se dé una vuelta, que salimos y que le dejo la llave debajo de la maceta, como siempre.

Florentina- Es muy rápido, abu, no hiciste las valijas.

Angélica: Bueno, bueno, no importa, no tengo casi nada de ropa. Ayúdame y la hacemos en un periquete.

Florentina - ¿Y Bubi?

Angélica- Bubi es un perro viejo. Se queda, es más del lugar.

Florentina- Los gatos son del lugar.

Angélica- Bueno, bueno, lo cuida Don Cosme. ¿Lo llamaste? Avisale. Ah, agarrá la llave del segundo cajón del bargueño y ponela en la maceta.

Florentina- Pero abu... *(Va hacia el bargueño y vuelve con un cuaderno verde.)* ¿Qué es?

Angélica- De tu abuelo. Guardalo. ¿Y la llave? *(Florentina lo mira con mucha curiosidad, pero no lo abre. Lo envuelve en un pañuelo que hay en el sillón y lo pone en su mochila.)*

Florentina- No estaba (*Yendo hacia la habitación.*) ¿No te parece mejor que te tomes un día o dos para acomodar todo? (*entra Pipi.*)

Pipi- ¿Dónde están? Lavé todos los caracoles.

Florentina- ¡En la pieza!

Angélica (*a Florentina.*)-Llevá a tu abuelo (*Le da una urna.*)

Florentina- Pero, ¿lo vamos a llevar? ¿Por qué no lo dejás acá?

Angélica- Nunca le gustó el encierro. No lo podemos dejar acá.

Florentina- ¿Y en la playa? Podemos venir otro día.

Angélica- No lo quiero dejar solo.

Florentina- Traelo vos, mejor. Yo voy con Pipi.

Angélica- Bueno, bueno, ponelo en la cómoda. (*Da vueltas sin sentido. Cambia cosas de lugar. Revuelve en un cajón.*) No sé qué hice las llaves.

Florentina- ¿Las llaves del escritorio? Las dejaste arriba de la heladera.

Angélica- Ah (*Va hacia la heladera, tatea con la mano y tira una estatuilla y un platito de cerámica.*) Qué desastre. Y la llave no está.

Florentina- Abu, dejá, vení. Yo lo llevo. Es tarde.

Angélica- Listo entonces. Podemos ir yendo.

Florentina- ¡No le avisé a don Cosme! (*Pipi desparrama los caracoles en el suelo y trata de clasificarlos.*) No, Pipi, guardalos, no hay tiempo. (*Angélica los ve y se acomoda como puede junto a su nieta y la ayuda a clasificar.*) Nos vamos solas.

Angélica- No, no, vamos, vamos.

Florentina- Abu, vos no tenés pasaje y no hiciste el bolso ni cerraste la casa. Mejor quedate y venís en dos días. Yo me voy con Pipi. (*A Pipi.*) ¡Ya guardá eso! Nos vamos. (*Pipi obedece. Se acerca a Angélica y le da un caracol. Angélica la abraza. Después abraza a Florentina.*)

Angélica- Avisale a Don Cosme.

2. TERMINAL

Florentina y Pipi entran al baño de la terminal. Florentina lleva una urna y una mochila demasiado grande. Pipi arrastra un bolso escocés raído. El Nono, en su fase espiritual, las acompaña.

Florentina- La puerta del baño está trabada. Espero no quedarme encerrada. La verdad es que está bastante limpio para ser un baño de terminal.

Pipi- Te cuido la puerta.

Florentina- Te dejo la mochila. *(Se la saca con mucho esfuerzo.)* Teneme esto. *(Le da la urna.)* Ojo que la mesada está mojada. No la apoyes en ningún lado.

Pipi - *(Espera que su hermana entre al baño y la deja con mucho cuidado sobre el bolso.)* ¿Guardaste el catalejo del nono?

Florentina- Sí. Porque me lo había prometido a mí. ¡Te dije que no me revises!

Pipi- ¡No te estoy revisando! *(Pausa. Piensa.)* A mí me dijo: " No le digas nada a Flor, es tuyo".

Florentina sale del baño.

Florentina- ¿Vas a entrar? ¿Dónde dejaste la urna? *(La ve.)* Ah, dale. *(Pipi entra al baño.)* A mí me dijo "Cuando yo muera este catalejo va a ser para vos".

Pipi- No te creo nada. Mentís.

Florentina- La que miente sos vos. Además, no estabas.

Pipi- *(Sale del baño.)* Pero llegué después.

Florentina- Fue así:

Nono- Mi querida Florentina. Cuando yo muera este catalejo va a ser para vos.

Florentina- No me gusta que hables de eso, nono.

Nono- Mirá, yo lo dejo acá en la repisa. Al lado de la botella con el barco.

Florentina- (*Observa el objeto. Se sube a un banquito y lo oculta más atrás.*) ¿Vamos a la playa a juntar caracoles?

Nono- Dale. Traé a Bubi. Estaba en el patio. Avisale a la abuela que nos vamos.

Florentina- Estaba pensando, ese catalejo lo van a querer todos

Nono- Ah, pero yo se lo dejo a mi nieta preferida. ¿Vamos?

Florentina- ¿Y se lo dirías a mi mamá?

Nono- Pero si ya lo sabe.

Florentina- A mí no me dijo nada.

Nono- Todos en esta familia saben que vos sos mi nieta preferida. (*Sale.*)

Florentina- Pero yo te estoy hablando del catalejo.

Pipi- (*Interrumpiendo.*) No fue eso lo que pasó. Fue así:

Nono- Y para mi nieta más chiquita, la hermosura de su abuelo, este catalejo.

Pipi- ¡Gracias Noni!

Nono- No le digas nada a Flor, es tuyo, ella lo quiere hace mucho, pero a ella le dejo la cajita de Música.

Florentina- ¡Nada que ver!

Pipi- (*La detiene con un gesto de la mano.*) ¿Y lo guardo?

Nono - Después, ahora dejalo acá. Si querés podemos ver el álbum de estampillas.

Pipi- ¡Lo traigo!

Florentina - Cualquiera. Estás inventando. Las cosas pasaron como yo digo. (*Al Nono.*)
¿O no que fue así? (*el Nono no le contesta.*)

Pipi - Nono, decile, ¡ella siempre se cree que sabe todo! (*El Nono no le contesta. Solo la mira sonriente*)

Pipi - A mí me dijo que era para mí.

Florentina -A mí me firmó un papel.

Pipi - ¡Mentira!

Florentina - No grites, te está escuchando. (*Le pone la urna en la nariz.*) ¿Ves? Te escucha. Te escucha (*Le da la urna al Nono.*)

Pipi - No te dio ningún papel.

Florentina - Me lo dio a mí y punto. Además, lo tengo yo. (*Pipi se agacha para agarrar el catalejo que está en la mochila y Florentina reacciona agachándose también. Se chocan. Al Nono se le cae la urna.*) ¡El Nono!

Pipi - ¡Fuiste vos!

Florentina - Ayúdame, se volcó un poco (*Entre las dos juntan lo que se cayó al piso. Se levanta polvillo. Pipi empieza a respirar con dificultad.*) Ay, acá no, ¿trajiste el paf?

Pipi - (*Entrecortada y con esfuerzo*) En el bolsillo de la mochila.

Florentina- (*Deja todo como está y lo agarra. Le hace una aplicación. Pipi mejora un poquito. La corre de ahí y la sienta en la pared opuesta.*) Quedate acá. Respirá. Junto todo y nos vamos. Tranquila. Eso. Tranquila. (*El Nono se agacha sobre sus cenizas e intenta juntarlas, pero las que no se volaron, se mojaron. Se lamenta. Las nenas al darse cuenta de lo grave de la situación, miran las cenizas en silencio. Quedan por un instante los tres observando el desastre.*) ¿Y ahora qué hacemos?

Pipi - (*Sigue respirando con dificultad*) Noni. ¿Te duele?

Florentina - Vamos mejor. (*Ayuda a Pipi a levantarse. Se sacuden la ropa. Agarran las cosas y salen. El Nono va detrás con la urna.*)

3. MICRO

Florentina- Cuando lleguemos a casa, mamá va a llorar.

Pipi - ¿Por qué no vino?

Florentina - Ella no cree en las despedidas. Pero cuando le dé la cajita con las cenizas va a llorar. *(Pausa.)* Lo de los caracoles es nuestro secreto. Nadie tiene que saberlo nunca.

Pipi - ¿Y si la abren?

Florentina - ¿Quién? No creo. Cuando lleguemos los pico bien con un martillo y listo.

(El Nono tose.) Seguro que esto te parece divertido. *(El Nono ríe. Ríen los tres.)*

Pipi - Voy a dormir. El viaje me da sueño. ¿Me cantás?

Florentina - No.

Pipi - ¿Nono, me cantás?

Florentina - Ufa, dale, *(Burlona.)* Arrorró mi nena, arrorró mi sol, arrorró pedazo, de mi corazón...

Pipi - No, esa no, otra, la musiquita de la Cajita de música.

Florentina - Pero esa no se canta.

Pipi - Así "tin tintintintin"

Florentina - Bueno, dale, ya dormite, tin, tin tin tin tin tin. *(Sonríe. Mira por la ventanilla. Se duermen al son de "El Lago de los Cisnes" versión cajita de música.)*

Nono - *(Se incorpora y agarra su cuaderno verde con cuidado de no despertar a las nenas. Se sienta al lado de Florentina. Lee):* "Hicimos noche en río Colorado. Hay movimiento en las chacras. Vinieron los golondrinas de Tucumán y organizamos una charla. Mañana panfleteamos. Si logramos que se les planten a los patrones vamos a tener que quedarnos. El pibe Palo me regaló una medalla que ganó en España" *(a Florentina.)* A vos te hubiera gustado esta vida de crotos. Qué pena que justo ahora, que vos ya estás grande... Me hubiese encantado poder salir juntos. Pero tu madre, no nos hubiese perdonado nunca. Creo que todavía está enojada conmigo Nunca lo hablamos, pero yo lo sé. *(Le acerca el cuaderno a Florentina hasta rozarle la nariz con intención de despertarla. Ella se despierta bruscamente y al Nono se le cae el cuaderno.*

Florentina ve el cuaderno en el piso un poco extrañada, pero lo cierra y lo vuelve a guardar. El Nono sigiloso lo vuelve a sacar y sigue leyendo) "A cuarenta y cinco grados

oeste, entre el punto extremo sur de Las Pléyades y el punto extremo norte de El Pesebre se observa una pequeña estrella que aún no ha sido nombrada. Según la astronomía de Kepler y la del mismo Galilei, podría tratarse de Júpiter en una de sus fases" (*A Florentina*.) ¿Te acordás cuando fuimos juntos a pescar al lago? Cuando volvimos vos le dijiste a tu abuela: ¡No pescamos ni una mojarrita! (*Ríe*.) La pasábamos bien juntos ¿eh? (*Le acomoda el pelo que le cae sobre la cara. Ella hace un gesto como espantando un mosquito. Se despierta y ve el cuaderno abierto sobre su falda.*)

Florentina – ¿Nono, sos vos?

Mira alrededor. El Nono comprende que no lo ve. Se tantea el cuerpo. La mira. Ella pone un papelito en la hoja y abraza el cuaderno. Se vuelve a quedar dormida. Luego de un momento, el Nono suspira y se recuesta en el asiento.

4. COCINA DE MAMÁ

Beba - Las chicas deben estar por llegar. Cuando les cuente que terminé el rompecabezas se van a enojar. Lo malo es que ya no queda espacio donde ponerlos. Mi habitación está hasta el techo de rompecabezas. Los vamos a tener que enmarcar porque las piezas se empiezan a salir. Si se mezclan es grave, no me gusta el desorden. Y están juntando polvo. “El beso” de Klimt casi se arruina. Hasta el olor de la cocina los afecta. Vamos a tener que encontrar una solución. Mañana cuando vengas te las presento. Ahora es muy pronto. Si llegan y te ven...

Ricardo - ¿No les hablaste de mí?

Beba - Sí, pero prefiero que no.

Ricardo - Me voy porque ya llegan y me lo estás pidiendo, pero me gustaría que ya lo blanquees, Beba.

Beba - Dame tiempo Richard, te pedí que no me presiones.

Ricardo - No es presión, por eso me voy. Pero mañana...

Beba - Dale, yo mañana te llamo y organizamos para cualquier día de estos. *Lo besa.*

Ricardo - Mañana a la mañana arreglo un temita del auto y vengo a saludar. *Sale por la puerta de la cocina.*

Florentina - *(Desde la entrada)* Llegamos.

Pipi - Cansadas

Florentina - Y con hambre. ¿Qué hay de comer? *(Se escucha el ruido de un auto que sale.)* ¿Y ese auto? ¿Estabas con alguien?

Beba - ¡Hola mis princesitas! ¿Viajaron bien? Estaba con mi amiga y justo la llamaron.

Florentina - Ah, no la vi. Regular el viaje. Ya conocés la ruta. Un desastre. Entraba polvo por la ventanilla todo el tiempo. Pipi, andá a lavarte las manos. Mamá, acá está la urna con las cenizas del Nono. Guardalas bien. Hasta que venga la abuela y las enterremos. O las tiremos al río. *(Beba abre la urna.)*

Pipi - *(Interrumpiéndola y en un grito.)* ¡Mamá! ¡Terminaste el rompecabezas!

Florentina - ¿El de los planetas? *Le saca la urna de las manos y se la lleva al comedor.*

Beba - Es que estaba ansiosa.

Florentina - Ufa Beba.

Beba - ¡Pero compré otro! De paisaje, como te gusta a vos. De mil quinientas piezas. ¡Y todavía no lo abrí!

Pipi - ¿Y dónde lo llevaste? Lo quiero ver.

Beba - Arriba de mi cama. Anoche dormí en la tuya para no moverlo.

Pipi sale. El Nono se para delante de su hija y la mira dulcemente. Beba mira hacia donde está él y se cierra el saco, como abrigándose y a la vez tocándose el corazón.

Pausa. Gira hacia Florentina para hablarle, pero Pipi la interrumpe.

Pipi - ¡Quedó re lindo! ¿Qué comemos?

Beba - Pollo con papas al horno, pero todavía no lo preparé

Florentina - Me voy a lavar las manos.

Pipi - ¿Qué falta?

Beba - Que me des un abrazo. ¿Me extrañaste?

Pipi - Sí. *(La abraza.)* Jugué con la abuela, bañé a Bubi. Ya está todo listo.

Beba - ¿Para qué?

Florentina- Ma, la abuela va a venir por unos días.

Beba- ¿Por qué no me llamó?

Florentina- Te llamó, pero le daba continuamente ocupado, dijo. Quería avisarte que llega mañana. Te trae unos duraznos en almíbar y unos tomates. Dijo que eran poquitos días.

Beba- ¿Mañana?

Pipi- Puede quedarse en mi pieza, ¡Yo ordeno y junto las medias! *(Hace el gesto de jurar.)*

Beba- Acá no hay lugar. ¿Por qué no se queda en el hotel? Puede venir en el día y dormir ahí.

Florentina- Puede dormir con Pipi. O le dejo mi pieza y yo me paso.

Beba- Yo les iba a pedir que duerman las dos en tu pieza hasta que terminemos de armar el rompecabezas nuevo.

Florentina- Los corremos a la piecita del fondo.

Beba- Nunca te gustó esa piecita. Hay mucha humedad.

Florentina- Bueno, la limpio con lavandina. O si no, me mudo yo ahí. A mí la humedad no me hace mal.

Beba- En todo caso que duerma ahí Angélica.

Pipi- ¡Sí! yo te ayudo.

Florentina- Como quieras.

Beba- No sé. Mañana hablamos. La casa está hecha un desastre. Tengo mil cosas para hacer ¡No estaba en mis planes que mi madre viniera ahora! *Pipi la mira sorprendida.*

Pipi- ¿Entonces puede?

Beba- ¿Cómo que puede?

Pipi- Vivir acá

Florentina- No, no, se queda poquitos días, Pipi, ¿Por qué no le mostrás a mamá el sombrero que te dio la abu?

Pipi- ¡Si! O le puedo mostrar el Catalejo.

Beba- ¿Trajiste el Catalejo de tu abuelo?

Florentina- Si, es mío ¡Me lo dio a mí!

Pipi- Me lo dio a mi ¡A vos te dio la Cajita!

Florentina- ¿Otra vez vas a empezar? Ya te dije que me firmó un papel.

Beba- ¡Basta! *(Pausa.)* Estábamos hablando de otra cosa, justamente, me estaban diciendo que su querida abuela viene a pasar unos pocos días con nosotras. ¿Entendí bien? *Entra Ricardo por la puerta de la cocina.*

Ricardo- Perdón, me olvidé la billetera y tengo todo ahí. *(A las nenas)* ¡Hola! *Lo miran inquisidoras. No le contestan.*

Beba- Saluden chicas.

Florentina- Hola

Pipi- Hola

Beba- *(Nerviosa.)* Eh, él es Ricardo, un compañero, digo, un amigo de... lo conocí porque vende rompecabezas y justo me vino a mostrar los nuevos que llegaron, y se olvidó la...

Ricardo- Billetera. ¿Viajaron bien? *(Las chicas lo observan.)* Ya veo. *(Nervioso tantea en los bolsillos y descubre que tiene la billetera en el bolsillo del pantalón.)* ¡La

billetera! ¡Que tonto, la tenía en el bolsillo! Mejor vuelvo mañana. Que descansen.

Chau Beba. Chau chicas. *(Besa a Beba en la mejilla. Sale.)*

Beba- Me asusté, no pensé que iba a venir así, a esta hora.

Florentina- Entró por la cocina.

Beba- Es más cómodo, aquella puerta está trabada. ¿Qué tantas preguntas? ¡A dormir las dos! ¡Vamos! Mañana tenemos un día largo. *Las nenas salen.*

Beba va hacia el comedor.

La envuelve una luz tenue.

Agarra la urna y se sienta en una silla mecedora.

La observa, pero no la abre.

Comienza a hamacarse muy lentamente.

El Nono está sentado a su lado en otra silla igual.

Comienza a hamacarse muy lentamente

Beba acaricia la urna.

El Nono mueve levemente la cabeza hacia un lado, como si se la estuvieran acariciando.

Beba abraza la urna.

El Nono mueve levemente su cuerpo, como si lo estuvieran abrazando.

Beba llora.

El Nono llora.

5. REUNIÓN ANARQUISTA

Cosme está leyendo minuciosamente unos diarios. Hace anotaciones en un cuaderno.

De repente algo que lee lo alarma. Enciende la radio y cambia de emisoras, como

buscando la noticia. Se escuchan cuatro golpes en la puerta, es una contraseña. Entra Galileo.

Galileo- ¿Cosme, estás?

Cosme- Si si, acá. ¿Te enteraste? Detuvieron a Spinardi, Mosca y Luzzardi . Los acusan de haber dinamitado la Piedra Movediza, en Tandil.

Galileo- ¿Recién ahora se acuerdan? Pasaron algunos años.

Cosme- Parece que el intendente mandó a investigar y encontraron huellas de explosivos. El asunto es que los quieren mandar a Montevideo. Tenemos que ir. Nos están esperando.

Galileo- ¿Te avisaron? ¿Y Ernesto?

Cosme- Me avisó él. Recibió el telegrama esta mañana. Salió a buscar los documentos.

Galileo- Vayan ustedes. Yo me quedo.

Cosme- ¿Cómo que no venís? ¿Y Angélica?

Galileo- Angélica puede hacer lo que quiera. Que yo sepa no me pide permiso. Pero la nena es chiquita. No me parece seguro que viaje.

Cosme- ¡Pero Galileo, tienen que venir! Siempre lo hicimos juntos.

Galileo- Pero ahora es riesgoso. Entendelo Cosme.

Cosme- Siempre fue igual. No sé qué te pasa últimamente a vos, andás con ese catalejo para todos lados. Parecés un nene. Esto no es joda, viejo. Tenemos que ir los cuatro, como siempre. O si no, no vamos nada.

Galileo- ¿Te encaprichaste? Van ustedes dos y listo. Voy a la telefónica, le aviso a Durruti y chau pinela. Allá están los muchachos. Yo me quedo acá. Tengo otras cosas que hacer.

Cosme- ¿Otras cosas? ¡Otras cosas! te puedo acusar de traidor.

Galileo- ¡Al fin, nos sacamos las caretas! Estás esperando que yo me distraiga para cruzarme la pata ¿Traidor yo? ¿Porque te estoy diciendo que me quedo con mi

compañera y con mi hija? ¿Vos serías capaz de entregarme? (*Pausa tensa.*) Serías capaz.

Cosme- ¡Y vos sería capaz de traicionarme! A mí y a la organización. *Se le viene encima dispuesto a pelear. Galileo lo enfrenta. Entra Angélica con Beba en brazos.*

Angélica: ¡Eh! ¿Qué hacen?

Cosme- (*Sorprendido.*) Angélica ¿Qué hacés acá?

Angélica- Me cansé de golpear (*a Galileo.*) Vine a buscarte. No sé qué le pasa a la nena. Tiene temperatura. ¿Se estaban peleando?

Galileo- Cosas nuestras. Parece que tu amigo me quiere acusar de traidor.

Cosme- Parece que tu compañero nos quiere traicionar.

Angélica- ¿Qué dicen? ¿Les parece momento para estar así? Ustedes sí que lo arreglan fácil, ¿eh? Enseguida se van a las manos. Ojalá fuera tan fácil para mí también. (*Ellos no se aflojan ni se separan. Continúan mirándose.*) Galileo, vamos, acompañame al médico, la nena tiene mucha fiebre.

Galileo- Vamos (*A Cosme.*) Pensá muy bien lo que vas a hacer.

Cosme- Depende de lo que hagas vos.

Angélica- Vamos Galileo, por favor. *Salen. Cosme golpea la mesa y se queda.*

6. COCINA DE MAMÁ

Pipi está sentada en la mesa, en pijama, tomando café con leche. Beba está atrás de ella con una bata, preparando unas tostadas.

Pipi- ¿Quién es Ricardo?

Beba- Ya te dije anoche. Un amigo mío

Pipi- Ah. Es lindo.

Beba- ¿Te parece? Si casi ni lo viste (*Se sienta al lado de ella con las tostadas*)

Pipi- ¿Va a venir hoy?

Beba- No creo. *Golpean la puerta de la cocina. Beba se sobresalta.*

Ricardo- ¡Soy yo! Traje medialunas. *Pipi se levanta a abrir.*

Pipi- Pasá. Estamos desayunando

Ricardo- ¡Buen día! *(Le da un beso a Pipi y saluda alegremente a Beba que lo fulmina con la mirada. Desvía el beso hacia la frente.)* Lo que pasa es que después me voy al negocio y termino tarde, entonces me dije, vengo ahora y les traigo algo rico para desayunar. ¿Hice mal? *(Se levanta y pone las medialunas en una fuente.)* Mmm, café.

Beba- Dejá, yo te sirvo. Sentate. Me podrías haber llamado.

Ricardo- ¿Anda el teléfono? Ayer no andaba.

Beba- Si *(Va hasta el teléfono y escucha.)* No tiene tono. Cada vez peor.

Florentina- *(Está vestida con ropa vieja. Trae el cuaderno verde en la mano.)* ¡Parece que estamos todos! *(Se sirve café.)* Pipi vestite, no estés así adelante de cualquiera. Dale, así me acompañás a acomodar la piecita de atrás.

Beba- Tu hermana está desayunando.

Pipi- Voy

Beba- *(A Pipi.)* Ojo que hay mucha humedad vos.

Florentina- Yo la voy a sacar. Ella después me ayuda a correr todo. *Está por dejar el cuaderno sobre la mesa, pero se lo esconde entre la ropa.*

Ricardo- *(A Florentina.)* ¿Tenés que correr cosas muy pesadas? Avisame. Te ayudo.

Florentina- Pipi, pasame la manteca. *Golpean la puerta.*

Beba- ¿Y ahora? ¿Quién es? *Se levanta.*

Angélica- Hija, abríme, soy yo.

Beba- *(Se sienta de golpe.)* ¿Ya?

Florentina- (*Va a abrir la puerta.*) ¡Abuela!

Pipi- ¡Abu! *Se abrazan las tres.*

Angélica- Ayúdenme con las valijas.

Ricardo- Dejen, dejen, yo cargo. *Sale.*

Angélica- (*A Beba.*) Que alegría verte. Adelanté el viaje. Te llamé un montón de veces pero no me pude comunicar.

Beba- Hola mamá. Pasá, pasá. Sentate. Qué sorpresa.

Florentina- ¿Querés café con leche?

Angélica- Antes necesito ir al baño. Permiso.

Beba- (*A Florentina.*) ¿No dijiste que venía en dos o tres días?

Florentina- Sí, pero qué se yo, lo adelantó, dijo.

Pipi- Ahora ya está acá. Después vemos.

Beba- Me quieren volver loca.

Ricardo- (*Entrando con tres valijas grandes y en tono de broma.*) Parece que tu mamá se muda.

Beba- ¿Tanta cosa trajo?

Angélica- Bueno, no me decidía. Por si acaso metí algunas cosas de más. Qué carreta ese micro, por lo menos llegué para el desayuno. (*A Florentina.*) Ay, ahora que me acuerdo, ¿al catalejo lo agarraste vos? No lo pude encontrar.

Florentina- Si, sí. ¿Te acordás que el Nono me lo dio a mí?

Angélica- ¿Sí? No sabía. Me extrañó no verlo, como era un habitante más de la casa, tenía miedo que se perdiera. Como últimamente tengo la cabeza en cualquier parte... después lo quiero ver.

Pipi- Dejala abu, el Nono me lo dio a mí, pero ella se lo agarró. Sentate, te sirvo el café.
Se sientan todos menos Beba.

Ricardo- ¿Viajó bien?

Angélica- Sí, gracias, ¿nos conocemos?

Ricardo- Disculpe, tiene razón, Ricardo. Un amigo de Gloria. Yo a usted la conozco bastante.

Angélica- Ah, qué sería de la vida sin amigos ¿no? Yo acabo de perder al mejor amigo, novio, amante y compañero que tuve. *Se emociona. El Nono se sienta a su lado.*

Angélica se seca las lágrimas con un pañuelo que saca de la manga.

Ricardo- Sí, sí. Lo siento.

Beba- Mamá. No es momento ahora.

Angélica- Bueno, bueno. Ya pasa.

Ricardo- Justo ayer ordenando el pedido que recibí, encontré un libro que la puede ayudar. Habla de la vida más allá de la muerte.

Florentina- ¿Autoayuda? Mi abuela no necesita eso.

Beba- Florentina, Ricardo está tratando de ayudar.

Angélica- *(A Ricardo.)* Gracias, yo sé que tiene buena intención, pero yo siento que él está por acá, no necesito leerlo en ningún libro. *(El Nono pasa su brazo sobre los hombros de ella. Angélica gira la cabeza, como si lo viera.)*

Florentina- ¿Y qué, esta noche también va a venir?

Beba- Estás siendo muy desagradable.

Florentina- ¿Por qué? Anoche cuando llegamos estaba acá.

Ricardo- Dejé Gloria, no discutan por mí. A lo mejor tu hija tiene razón. No nos presentaste.

Beba- Pero si, se los dije ayer. No hace falta decir más.

Pausa.

Beba- ¿No se te hacía tarde para abrir?

Ricardo- Pensaba ir más tarde, pero como vos decís que no hace falta, ya me voy. (*A las demás.*) Cuando quieran, ya saben. Chau *Se va sin saludar a Beba.*

Beba se queda inmóvil viendo cómo Ricardo se va.

Se sienta enfrente de su madre, como tomando aliento.

Se queda un instante con la mirada perdida.

Florentina- Pipi, vamos, ayudame. *Salen.*

Beba- Esta noche te podés quedar en la pieza de Pipi. Después vemos.

Angélica- Bueno, bueno, hija. Lo que sea menos problema para vos.

7. CASA DE ANGÉLICA Y GALILEO

Hay cajas y cosas desordenadas, como si hubieran quedado así desde una mudanza no tan lejana. Angélica está buscando sus agujas de tejer.

Angélica- Estoy segura de que las dejé por acá, lo que pasa es que esta cómoda es tan pesada, pero esta nena creció de golpe y necesita abrigo. Ya no le entra nada.

Cosme- Pero mujer, dejá eso, yo la muevo, ¿para dónde?

Angélica. Qué se yo, para adelante. No sé lo que vamos a encontrar caído ahí abajo. ¿A ver? dale, yo me fijo.

Cosme corre la cómoda. Angélica se agacha y busca.

Angélica- ¡Ahí están! (*las saca*) Y también está la bolsa con la lana que trajimos de Chos Malal. (*Sacude la tierra de una bolsa de arpillera y la abre.*) Es lana cruda. Re abrigadita. La voy a tener que lavar bien y después hilarla. (*A Cosme.*) ¡Qué bueno! Capaz que alcanza para un chaleco.

Cosme- No, ni te preocupes por mí, tejele a la nena, yo me arreglo.

Angélica- Es que sos tan bueno conmigo, de alguna forma te tengo que compensar.

Cosme- No me tenés que compensar nada, Angélica, lo hago porque lo siento.

Angélica- Ah, bueno. *(Pausa.)* Pero igual yo me voy a sentir más cómoda. No me gusta abusar de nadie.

Cosme- Si es por correr los muebles...

Angélica- No es eso solamente. Vos siempre estás...cerca. Y viste que a mí no me gusta pedir ayuda, pero la verdad, que con esto de ser madre...y sin Galileo...a veces no sé para dónde agarrar. Es como si de repente estuviera viviendo la vida de otra mujer. Me la cambiaron y no me avisaron. *Se sienta al lado de Beba dispuesta a seguir hablando.*

Cosme- Justamente de eso te quería hablar. No quiero que lo tomes a mal. Ni que me conteste ahora. Pensalo tranquila.

Angélica- Hay Cosme, no me asustes, ¿qué me vas a decir?

Cosme- ¿Soy muy obvio? Ya te diste cuenta.

Angélica- ¿De qué me tendría que dar cuenta? ¿De que sos mi amigo y me querés mucho? ¿De que cuento con vos? Eso no hace falta decirlo. Vos también sabés que contás conmigo.

Cosme- Si, si, ya se', pero dejame hablar, no me interrumpas que me enredo. *(Angélica lo mira curiosa.)* desde que se fue Galileo, yo me puse a pensar, que vos, quizás necesitás un hombre, y entonces yo, digo, como justo me voy de la pensión, capaz que...

Angélica- ¿Un hombre yo? Si no te conociera pensaría que sos un machista burgués. Lo que yo necesito es paz. Y tiempo para acomodarme a todo esto. No te ofendas, Cosme, pero todavía espero que vuelva Galileo. Yo lo quiero. Y si no me pongo a hilar fino sobre las razones por las que se fue es porque también te quiero a vos. Pero como a un amigo. Y te juro que pensé que me ibas a contar eso ahora. Que me ibas a decir qué fue lo que pasó entre ustedes. Porque aquel nunca me lo quiso decir. Se fue. Se esfumó. Y nadie me explicó nada a mí. *Lo mira interrogándolo.*

Cosme- Hice lo que tenía que hacer. Y no me arrepiento. La organización exige determinadas acciones. *Se queda callado de repente. Pausa.*

Angélica- Entonces fuiste vos nomás. Y todo porque no quiso viajar a Tandil. ¿Sabés que me negaba a creerlo? Lo sospechaba, pero no lo quise creer. Y Galileo nunca

pronunció tu nombre. Él nunca me dijo que habías sido vos. ¿Te sorprende? Hay gente que tiene principios. No arma discursos ni escribe proclamas. Los tiene. Y vive así.

Cosme- Angélica, escuchame, dejame que te cuente bien cómo fue.

Angélica- Ahora no. Le tengo que darle de comer a la Beba y tengo muchas cosas que hacer. *(Vuelve.)* Aunque lo que no me cierra es por qué no me denunciaste a mí también.

Él trata de tocarla. Ella lo rechaza. Silencio.

Cuando salgas, trabá la puerta. *Sale.*

8. VÍAS

Galileo sentado sobre dos frazadas dobladas, observa el cielo con su catalejo y hace anotaciones en su cuaderno verde. Tiene la barba crecida y su aspecto está descuidado. A su lado hay una pequeña fogata con una pava y un mate. Se va acercando un hombre pero él no lo ve hasta que está a su lado.

Galileo: *(Levantándose de golpe y dejando caer el catalejo.)* ¡Cosme! ¿Cómo aparecés así? Casi te ligás un puntazo.

Cosme- Disculpame. No te quise asustar. Fue difícil encontrarte. Hasta que me di cuenta que todos te conocen por "el astrónomo" No sé cuántos kilómetros hice de más para el lado de la Pampa.

Galileo- Como se nota que venís del pueblo. No tenés idea. *(Revisa su catalejo y se da cuenta de que se astilló en un extremo con el golpe.)* Encima me lo rompiste. ¿Qué querés vos acá?

Cosme- Vine a buscarte.

Galileo- ¿A buscarme? No me hagas reír. Viniste de gusto entonces.

Cosme- No, escuchame, Angélica y la Beba te necesitan. Tenés que volver.

Galileo- ¿Y quién sos vos para decirme lo que tengo que hacer? ¿Aparecés de la nada, después de tres años y te creés con derecho a exigir? Qué descarado

Cosme- Bueno, tenés razón. Por favor, escuchame, Angélica y Gloria te necesitan.

Galileo- El otro día pensaba que ya nada me podía sorprender. Pero la verdad, te pasaste. No sé si reírme o pegarte. O las dos cosas. (*Cosme retrocede. Galileo avanza hacia él.*) Seguí siendo el mismo cobarde de siempre. ¿Qué pasó? ¿Angélica no se creyó el verso del pobrecito? Si se llega a enterar que viniste a pedirme por ella, te mata. No te va a dar calce nunca, no le llegás ni a los talones vos. Y además nombraste a mi hija. Mejor que ni te le acerques, ¿me oís?

Cosme- Yo me voy si vos volvés.

Galileo- A mí nadie me pone condiciones. Yo soy libre, no sé si lo podés notar. Hago lo que quiero y cuando quiero. Sin joder a nadie. Vos seguí acovachado en la biblioteca, ese es tu lugar, a mi dejame acá, en las vías, con las estrellas.

Pausa

Galileo- Acá estoy haciendo la verdadera revolución. Estudio, hablo con los peones, les explico cuáles son sus derechos, los ayudo a organizarse. ¿Te suena conocido? Y hasta ahora me lo agradecen, y a nadie se le ocurre delatarme.

Cosme- Galileo...

Galileo- Por lo menos te estarás ocupando de los libros.

Cosme- Angélica no quiso saber más nada. Con Giovanni se lo respetamos y los escondimos una noche sin decirle. Fue como que escondiendo los libros, vos nunca hubieras estado ahí.

Silencio tenso.

Pensalo. Ella nunca me pide nada, pero yo veo que está sufriendo. Y es muy duro criar a una hija sola. Es igualita a vos. Corre por todos lados.

Galileo- No le digas que me viste. Está cayendo la noche ¿Te vas a quedar ahí parado?

Cosme- No, paso la noche en la casa del puestero.

Galileo- Bueno, buen viaje. Yo tengo que descansar. Mañana salgo temprano. (*Va preparando el lugar para dormir, pone diarios en el piso y arriba una frazada.*) Dale, andá que te agarra la noche.

Cosme se queda quieto.

Galileo- ¡Tomatelás, te digo! ¡Juira bicho!

Cosme se aleja lentamente, confundido. Galileo se queda tratando de reparar el catalejo.

9. COCINA DE MAMÁ

Es temprano. Casi está oscuro todavía. Beba se prepara un café. Mientras espera que el agua esté a punto, repasa con la vista las valijas de su mamá.

Angélica- Buen día hija.

Beba- ¡Me asustaste! ¿Tan temprano?

Angélica- Y si, cosas de vieja.

Beba- Ah, yo no pegué un ojo en toda la noche. Así que ya me levanté.

Angélica- ¿Estás haciendo café?

Beba- Bien cargado.

Angélica- Ah, no, yo me lo voy a preparar más livianito.

Beba- Ya te lo hago. Sentate. ¿Vas a querer tostadas?

Florentina- Escuché voces. *Las dos mujeres se sobresaltan.*

Angélica- Bueno, bueno, ni que fuéramos familia. ¿Y a vos qué te pasó?

Florentina- Nada. Me desperté y las escuché hablar. ¿Es temprano?

Beba- Son las seis. ¿Por qué no te acostás un rato más?

Florentina- No.

Beba- ¿Y qué vas a hacer levantada a esta hora? Acostate

Florentina- Estuve leyendo (*Pausa.*) Un cuaderno del Nono.

Angélica- Ya dejá a tu abuelo en paz.

Florentina- Él me pidió que lo lea.

Beba- Ay, hija, tenés cada cosa. A ver, ¿de qué cuaderno hablas?

Florentina- No sé, uno cualquiera. Por qué, qué importa cuál.

Angélica- Parece que todavía hay luna ¿eh?

Florentina- No estoy alunada Angélica ¿Por qué nunca me dijeron que el Nono anduvo de croto?

Angélica- Hay cosas que es mejor no recordar.

Beba se quema la mano con el café y deja caer la taza. Angélica se levanta a auxiliarla.

Beba- ¿Será que hoy también esta chica me va a volver loca? *(A Florentina.)* ¿Podemos tener un día tranquilo? ¿Un día normal, como cualquiera?

Florentina- ¿Cuándo me lo van a decir? ¿Por qué el Nono se fue y las dejó?

Angélica- Dame la manteca, no ves que se quemó la mano.

Florentina le da la manteca de mal modo.

Florentina- ¡Esta también es mi historia! ¡Y la de mi hermana! *(Sale.)*

Angélica cura a Beba.

Beba- Tiene razón.

Angélica- A veces tiene unas contestaciones.

Beba- Tiene razón mamá. Cómo nos cuesta hablar. A nosotras digo. Nos cuesta.

Angélica- Ya está hija, no hace falta que nos acordemos de cosas tristes. Desayunemos. Mirá, yo preparo todo y las llamamos a las nenas, hago más tostadas. Tengamos un día en paz ¿Por qué no las vas llamando? Pipi debe estar en el séptimo sueño todavía. ¿La despertamos o mejor la dejamos dormir? Uy, a ver si se ofende. La voy a llamar. *Va saliendo. Beba le bloquea el paso.*

Beba- ¡Yo sí que me quiero acordar! Cuando papá se fue, vos estabas triste, todo el tiempo, y yo siempre quería hacerte reír, estaba Cosme, la playa, no sé, tengo imágenes sueltas, yo era muy chica. Y después cuando empecé la escuela, me preguntaban por mi papá y yo inventaba cosas. Decía que estaba en el trabajo, que viajaba. No sabía que decir mamá. Nunca me explicaron. Vos nunca me dijiste por qué se fue. Yo pensaba que era por mí, que yo había hecho algo malo. Te juro que me esforzaba por entender. Por ordenar las piezas. Pero no podía, porque cuando te preguntaba vos no querías hablar de eso, o me decías que ya lo iba a comprender. Claro, yo era la tonta que no alcanzaba a comprender. Y un día apareció en la plaza. Listo. Magia. Apareció. Y vos nunca le reclamaste nada. No te enojaste con él. No le dijiste la falta que nos hizo. Nada. Como si se hubiera ido diez minutos. Lo perdonaste. Yo le quería pegar, le quería gritar, quería que me explique. No sé qué quería, pero no entendía. Era chica mamá. ¿Por qué me nadie pensó en mí?

Angélica- ¿Y en mí quien pensó? ¿Quién cuidó a Florentina cuando vos estabas demasiado ocupada haciendo tu vida? ¿Nunca se te ocurrió que yo no tenía ganas de criar a mi nieta? No, diste por sentado que era mi obligación. Ni al padre conocimos. ¿Y después? ¿Con Pipi?

Beba- Eso fue distinto mamá.

Angélica- Ya sé. Fue distinto. Ya lo sé. Pero para nosotros fue igual. ¿Te reprochamos algo? ¿Te acosamos con preguntas? No. Al contrario. Te ayudamos. Yo y el monstruo de tu padre. Y acá tenés. Dos nenas preciosas. Que si no fuera por ellas no sé a dónde estaría yo ahora, porque vos ni siquiera fuiste capaz de venir cuando lo cremamos. ¿Podés ser tan desamorada? ¿Tan egoísta? ¿Te parece normal que tus hijas viajen solas con las cenizas de su abuelo? ¿Con las cenizas de **tu** padre?

Beba- Basta mamá. No pude. No pude. ¿No te das cuenta? A papá nunca le importé. Y vos nunca te pusiste en mi lugar. No me cuidaste, me dejaste sola. Fueron muy egoístas ¡Me cagaron la vida!

Angélica- ¿Cómo? ¿Cómo decís? ¡Lavate la boca con jabón antes de hablar así! ¡Cagarte la vida hubiera sido dejarte sola! ¡No enseñarte a luchar! Siempre estuve al lado tuyo. Siempre me esforcé para que no te falte nada. ¿Te creés que fue fácil para

mí? Una mujer sola con una nena chiquita. En esa época. ¿Te creés que fue fácil? Me moría de tristeza. De miedo. De rabia. No tenía fuerzas. Pero estabas vos. Tan linda, tan chiquita. Tan inocente. Tuve que atarme un nudo en el corazón para poder seguir, para cuidarte, para protegerte.

Beba- Mentira. No fue así. (*Llora. Angélica trata de consolarla.*) Te odio, te odio mamá. Los odié tanto a los dos. *La abraza. Lloran.*

Angélica- Hija, escuchame por favor. Tu padre y yo te amamos. Nunca supimos como acercarnos. Nos equivocamos, ya sé. Pero vos siempre fuiste tan (*Busca las palabras para no hierla.*) distante, tan independiente. Tendríamos que haberte explicado mejor las cosas. Cómo pensábamos. Cómo éramos. Creíamos en la libertad. En otra clase de amor. No sé hija, si yo me hubiera dado cuenta lo mal que vos te sentías, hubiera actuado de otra manera, pero para mí estaba bien así...no nos dimos cuenta. Tu papá sentía mucha culpa. Él no pudo. No supo...

Beba- Ya está, es tarde, ya estoy grande. Dejá.

Angélica la abraza. Beba se deja abrazar.

Está bien mamá. No tiene sentido seguir hablando. Yo mejor me voy a mojar la cara, a refrescarme un poco. Prepará el desayuno que Pipi ya debe estar despierta.

Sale. Se choca con Florentina.

Beba- ¿Qué hacés acá? ¿Escuchaste lo que hablábamos?

Florentina- Gritaban. No hablaban.

Pausa.

Beba sale. Florentina entra.

Se queda frente a Angélica mirándola.

10. PLAZA

Una plaza de pueblo. Beba, pequeña, se hamaca. Su casa está enfrente. Ella de vez en cuando mira hacia la ventana y saluda alegremente.

Beba- (*Canturreando*) Uni doli treli cuatoli, quile quileti número siete, estaba la reina en su gabinete...

Ve venir un hombre con una barba larga, que lleva un atado colgado a la espalda. Se paraliza. Galileo se detiene sin dejar de mirarla. De repente se quita el atado y lo apoya en el suelo. Se agacha a buscar algo. La nena se asusta mucho con este gesto y se baja de la hamaca.

Galileo- (*Le extiende una muñeca de trapo.*) Hola. Vos debés ser Gloria.

Beba- ¡Mamá, mamá! El viejo de la bolsa. (*Sale corriendo y se encuentra con Angélica que viene cruzando apurada.*)

Beba- Vamos a casa, el viejo de la bolsa sabe mi nombre.

Angélica- (*La abraza sin dejar de mirar a Galileo.*) Shh, tranquila. (*A Galileo.*) ¿Sos vos? ¿De verdad sos vos?

Galileo-Creo que sí.

Angélica- (*Mira el atado que quedó abierto.*) Asustaste a la nena.

Galileo- Pensé en arreglarme un poco, recortarme la barba, pero el tren salió y si me quedaba, perdía un día más.

Angélica- Claro, estabas apurado por volver.

Galileo- Hace tiempo que quería volver.

Beba- ¿Quién es?

Angélica- Quedate tranquila. Es bueno. *Beba se baja y observa a Galileo con curiosidad.*

Galileo- (*a Beba.*) Qué grande que estás. (*Le da la muñeca.*) La hice yo mismo.

Beba señala un objeto del atado que le llama más la atención.

Galileo- ¿Esto? Sirve para ver las estrellas. Te lo puedo prestar si querés.

Beba meneala cabeza con timidez. Mira a su mamá interrogándola.

Angélica- Está bien. Pero tené cuidado. *(Beba lo agarra y trata de ver algo.)*

Bueno, ya estás acá. ¿Venís por pocos días?

Galileo- Vengo a quedarme.

Angélica- Ah, mirá vos.

Pausa.

Beba- ¡No puedo!

Galileo- Claro, que bobo, no te enseñé, le tenés que sacar la tapita *(le muestra)* Y girar un poquito así acá ¿ves? Mirá, acá podemos ver una estrella.

Beba- *(Mira asombrada.)* ¡Pero si es de día!

Galileo- Ah, pero algunas estrellas se ven de día.

Beba- ¡Mirá mami, una estrella!

Angélica- Hija, devolvele el catalejo al señor.

Galileo- No, está bien, no hay problema.

Angélica- No.

Beba- ¿Por qué mami? *Angélica la mira advirtiéndole. Beba le da el catalejo a Galileo con desgano.*

Galileo- No te preocupes, mañana podemos jugar otro rato *(A Angélica.)* Voy a buscar donde pasar la noche y bañarme, así no asusto a nadie más.

Angélica- Acá cerca hay un hotel chiquito.

Galileo- La verdad es que no tengo nada limpio para cambiarme.

Angélica- En casa hay ropa tuya. A lo sumo te quedará un poco grande. Bueno, no sé, el hotel es acá tres cuadras. Esperame que te traigo algo de ropa. O andá y te la llevo en un rato.

Galileo- ¿Te acompaño?

Angélica- No, no, esperame acá. *Le da la mano a Beba. Salen.*

Beba- ¡La muñeca! *Beba vuelve corriendo. Galileo le da su muñeca. Beba le sonríe.*

11. CASA DE MAMÁ

Pipi y Florentina en su habitación. Están tratando de hacer más espacio. Tirando papeles y ordenando ropa.

Pipi- ¿Vos pusiste los caracoles, Flor?

Florentina- ¡Uh, no! ¡Tenés razón, me olvidé!

Pipi- Acá están los caracoles.

Florentina- Hay que hacerlo ya. En cualquier momento mamá o la abuela lo van a abrir ¿Te acordás donde quedó el martillo?

Pipi- Le pregunto a Beba.

Florentina- No, ni se te ocurra, va a preguntar para qué lo querés y eso. Dejá, yo lo busco. Vos quedate acá y disimulá.

Pipi- Pero la urna está en el comedor. ¡Vamos las dos! Yo te hago de campana.

Florentina- Si, pero si vamos las dos es peor. Vos seguí ordenando y yo voy y lo hago rapidito.

Angélica- *(Entrando.)* ¿Qué hacen mis nenas?

Florentina- ¡Ay! Me asustaste. Eh, estamos ordenando, a ver si podemos traer la otra cama para acá.

Angélica- Ah, qué lindas. Ya que están ordenando, ¿No querés que yo guarde el catalejo del Noni así no se arruina entre todo este lío?

Pipi. - Claro, Flor, es buena idea.

Florentina- No, no, si está bien guardado, abu.

Angélica- ¿Y dónde está? Estoy segura que hay un lente que todavía no descubriste.

Pipi- Está en el comedor, al lado de la urna. *(Florentina le hace señas para que se calle)*

Florentina- ¿Y cuál? Si tiene dos.

Angélica- Tiene tres. Lo que pasa que uno está escondido. Vamos que te muestro.

Florentina- No, no quedate acá. Ya lo traigo. *Le hace señas a Pipi para que la entretenga.*

Angélica- Como quieras *(A Pipi.)* ¿Qué le pasa a tu hermana?

Pipi- Nada. ¿Por?

Angélica- Mmm. El que nada no se ahoga.

Beba-¿No iban a arreglar la piecita del fondo?

Pipi- Sí, sí, Flor va a tratar de sacar la humedad. Pero primero queremos hacer espacio acá, para que la abuela pueda dormir.

Beba- Florentina siempre sabe todo, ¿eh? ¿Dónde está ahora? Necesito hablar con ella.

Angélica- Fue a traerme el catalejo de Galileo.

Beba- Yo creía que era parte de mi herencia.

Angélica- No, hija, quedate con lo que quieras de tu padre, pero al catalejo prefiero guardarlo yo. No quiero que se arruine.

Beba- ¿Y dónde lo vas a guardar? ¿En tu casa?

Angélica- Bueno, bueno, puedo ponerlo por acá, con mis cosas y después lo llevo a mi casa. Una vez que me sienta mejor.

Beba- Yo creo que hay algo que ustedes no me están diciendo. Y me parece que lo tengo que saber.

Pipi- (*Asustada*) No fue a propósito. Fue un accidente.

Beba- ¿Un accidente? Lo planearon con tu hermana. ¿Ustedes se piensan que yo soy tonta? No te sientas mal, mamá, pero tus nietas me dijeron que te ibas a quedar unos pocos días.

Pipi- Ah, era eso.

Beba- ¿Y qué si no?

Entra Florentina con el martillo sucio en una mano y el catalejo en la otra. Se sorprende al ver a Beba ahí.

Beba- ¿Con el martillo ibas a sacar la humedad?

Florentina- Sí. Hay mucha.

Beba- Ni se te ocurra. Un trapo con lavandina y listo. Dame que yo guardo el catalejo.

Florentina- (*A Beba.*) Lo traje para que la Angélica me enseñe. El Nono me lo dio a mí. Tengo un papel firmado.

Pipi- ¿Otra vez con eso? Qué ridiculez. El catalejo me lo dio a mí.

Beba- Yo también te puedo enseñar.

Florentina- ¿Y vos cómo sabés?

Beba- Porque Galileo era mi papá antes de ser tu abuelo. Y él me enseñó a usarlo cuando yo era chica.

Pipi. - ¡Es mío! *Trata de sacárselo a Florentina de las manos pero ella la va esquivando y sin querer deja caer el martillo.*

Angélica- Chicas, no se peleen. Dámelo Florentina *Se lo intenta quitar.*

Florentina- Salí Angélica. Yo tengo más fuerza que vos. No te quiero lastimar. *Pipi aprovecha la situación y le quita el catalejo a Florentina.*

Beba- Papi. Me das eso acá. Obedecé a tu madre.

Pipi duda.

Beba- Papi. Dame eso. Es una orden. (*Pipi se lo da.*) Listo. Acá se queda.

Florentina- (*Abalanzándose furiosa contra su madre.*) Es mío, es mío. (*Forcejean. Se les cae. Lo agarra Angélica.*) Yo sé por qué lo querés tener. Es porque el Nono cuando se fue lo tenía. Las abandonó a las dos y se fue con el catalejo. Ya leí todo ¡Seis años de aventuras!

Pipi- ¿Es verdad?

Angélica- (*Con repentina energía.*) Sí. ¡Es verdad! Pero no fue una aventura como decís. Galileo anduvo seis años de croto por las vías porque quería hacer la revolución ¡Y se olvidó que tenía mujer! ¡Y se olvidó que tenía una hija! (*Pausa.*) ¿Conformes ahora? Se acabó. Lo guardo yo. O si no lo parto en cuatro. (*Agarra el martillo.*) ¡Con este martillo!

Beba se desarma. Las nenas se tranquilizan.

Pipi- Pero abu.

Angélica- Pero abu, nada. (*A Beba.*) Hija, te vas a tener que ir haciendo a la idea de convivir con tu madre una temporada (*A sus nietas.*) Y ustedes dos, ¡a ordenar! Y por unos días no las quiero escuchar preguntando ¡Y San Se Acabó!

Sale con el catalejo como bastión. Las demás obedecen.

12. CASA DE ANGÉLICA Y GALILEO

Es entrada la noche. Galileo está con su catalejo observando el cielo por la ventana y haciendo anotaciones en su cuaderno verde.

Angélica se levanta entre dormida.

Angélica- Ah, ahí estás, pensé que te habías ido otra vez. ¿No tenés frío con la ventana abierta?

Galileo- Esta noche Saturno se alinea con Júpiter.

Angélica- Ah ¿Preparo café?

Galileo- (*Anota en el cuaderno.*) ¿Unos mates, mejor?

Angélica- Antes te gustaba el café.

Galileo- ¿Querés ver? Está justo en foco. *Beba llama desde la habitación.*

Angélica- Se despertó. Hace varias noches que duerme mal. Me hace preguntas. Creo que ya deberíamos contarle la verdad.

Galileo- No sé si lo va a entender. Es chica.

Angélica- Era más chica cuando te fuiste.

Aparece Beba lloriqueando.

Angélica- Estás descalza. Le voy a calentar un poco de leche.

Galileo le sonríe y le ofrece ver por el catalejo. Beba intenta bajarse con repentino entusiasmo.

Angélica- Estás con todo el frío ahí. ¿Querés que le dé una pulmonía?

Galileo- No le va a pasar nada.

Angélica- ¿Por qué no le vas a buscar una manta y le ponés las medias?

Galileo- (*Suspira.*) Está bien. (*A Beba.*) Venga con su papá

Beba lo abraza. Salen. Angélica va hacia el cuaderno y lo curioseá. Escucha que vienen y vuelve rápido a lo que estaba haciendo.

Galileo- (*Juguetón.*) ¿Así está bien? *Angélica ríe porque Beba está toda tapada con una frazada y un gorro.*

Beba- Soy un bicho canasto. *Ríen los tres.*

Galileo- Vengan que les muestro. *Acerca a Beba al catalejo. Con este ojo tenés que mirar. Y a este te lo tenés que tapar. Angélica los observa.*

Beba- No puedo. No veo, papá.

Angélica- Aquí está tu leche. (*Apoya la taza en la mesa y ceba un mate.*) Tomá. Ella ya lo sabe. Pero igual hay que explicarle.

Galileo- ¿Ahora?

Angélica- Hija, te queremos decir algo con tu papá.

Beba- Mirá, mirá mami, ¡un planeta!

Angélica- ¿A ver? Sí, lo descubriste (*A Galileo.*) Creo que es la luz de la calle.

Galileo- Gloria, hija, yo soy tu papá.

Beba- Más vale ¿Y te vas a ir?

Galileo- No, no. Me quedo a vivir acá para siempre.

Angélica- (*Emocionada.*) No te tomaste el mate.

Beba- (*Tocando el catalejo*) ¿Qué es esto de acá?

Galileo- (*Sorprendido.*) Un lente, pero ese no se toca. (*Beba se detiene asustada.*)

Bueno, cuando seas grande te lo voy a prestar. Lo que pasa que es muy delicado. (*A Angélica.*) ¿Cómo lo descubrió? ¡Qué inteligente!

Beba- (*Ya no lo escucha, está mirando por el catalejo.*) ¡Miren, miren, una estrella! *Los tres observan.*

13. LIBRERÍA “LA COVACHA” NUEVOS Y USADOS

Angélica y Florentina husmean las estanterías de la librería.

Angélica- Qué linda que está, hay un montón de libros. Me parece que antes esto era una farmacia. Me acuerdo por la puerta antigua con la campanita.

Florentina- Voy a chusmear los libros usados. Los rompecabezas deben estar en aquella estantería del fondo. *Sale. Angélica va hacia los rompecabezas.*

Ricardo- *Apareciendo amablemente*. Buenos días, qué alegría tenerlas por acá.

¿Las puedo ayudar en algo?

Angélica- Hola Ricardo. Sí, cómo no, estoy buscando uno de esos rompecabezas que le gustan a mi hija, como hace un mes que estoy en su casa, me gustaría llevarle algo lindo.

Florentina- Mirá abu, este es de los anarquistas.

Angélica- Si te descuidás puede aparecer el nombre de tu abuelo. Tené cuidado.

Florentina- Hola Ricardo.

Angélica- Le estaba diciendo del rompecabezas.

Florentina- Ah, sí, el último fue el de Klimt, creo

Ricardo- Si, sí. Yo mismo se lo hice traer. A ver, acá hay uno de Dalí, no sé si les parece. Capaz que es muy actual (*Les muestra una caja.*)

Florentina- ¡El de los relojes!

Ricardo- ¿Lo conocés? Se llama “La persistencia de la memoria”

Florentina- Si, si, lo estudiamos en Arte. Hay un reloj rígido y dos medios derretidos que marcar horas diferentes.

Ricardo- Son tres. ¿ves? Como si el tiempo cronológico fuera diferente del tiempo psicológico. (*Florentina lo mira sin entender.*) A ver, vos capaz que no me entendés porque sos muy joven todavía. ¿Viste cuando te acordás de algo que pasó hace mucho? Y, como fue algo importante lo recordás muchas veces. Y con el tiempo, ya no sabés si fue así verdaderamente o es algo que vos le agregaste.

Florentina- ¿Cómo? No entiendo. ¿Es como que mi memoria fantasea?

Ricardo- Algo así. Yo he llegado a creer que uno se va acomodando las cosas en la cabeza según lo que cree que pasó.

Florentina- ¿Entonces nunca vamos a saber cómo fueron las cosas en realidad?

Ricardo- Es que las cosas son de acuerdo a cómo se miren. Y cada uno de nosotros ve o siente algo distinto ante cada situación.

Florentina- Uh, qué difícil. Estaría bueno si pudiéramos verlo. ¿No? Como en una película. Si la gente que está en nuestros recuerdos pudiera venir y volver a vivir lo que pasó.

Ricardo- Y, sí, pero es imposible ¿o no? Aunque a veces pareciera que todos habitamos el mismo tiempo, sólo que no lo vemos...

Angélica- Bueno bueno, chicos, no sigan porque me está dando escalofríos. Flor, si te gusta lo llevamos. Y si te parece lo invitamos a Ricardo a armarlo también, digo, como se están entendiendo

Florentina- (*Sorprendida.*) Sí, sí, claro.

Ricardo- Pero miren tranquilas, hay bastante. *Se aleja.*

Florentina- Abu, dijimos que solamente veníamos a comprar.

Angélica- Bueno, es que me siento culpable. Ellos tenían una relación, y ahora que estamos todas metidas en el medio...

Florentina- Pero invitarlo así, de improviso. Capaz que mamá no quiere.

Angélica- Con lo orgullosa que es tu madre va a decir que no seguro. Yo me hago cargo. Y también vos estuviste difícil la última vez que lo viste, podrías aprovechar para ser un poco más amable.

Florentina- ¡Angélica, no me digas cómo tengo que ser!

Angélica- No te digo, no te digo. Pero parece una buena persona.

Florentina- ¡Ufa!

Ricardo- ¿Vieron la parte de literatura latinoamericana? Eso te va a interesar a vos,
Florentina.

Florentina- (*Avergonzada*) Si, si. Gracias. *Se aleja un poco para verlos.*

Angélica- ¿Bueno, me vas envolviendo el rompecabezas? (*A Florentina, levantando un poco la voz.*) Llevamos este, ¿no?

Florentina- Si, como quieras

Angélica- Mi nieta es muy inteligente. Es un poco huraña, pero al principio nomás.

Ricardo- Mmm yo diría que sale a su mamá, ¿no?

Angélica- La verdad, no sabría decirte a cuál de todos.

Florentina- Abu, encontré este usado. ¿Lo podemos llevar?

Angélica- Sí, querida ¿Y de qué se trata?

Ricardo- Ese es una reliquia. "E pur si muove" astronomía de Galilei. Editado en 1897. El otro día casi lo saco de la venta.

Angélica- ¿No querés elegir otro, mejor?

Florentina- ¡No! Me encanta este.

Angélica-mejor llevamos otro. (*A Ricardo.*) ¿Cuál era ese otro que dijiste?

Ricardo- ¿Cuál?

Florentina- Me lo llevo igual, lo pago yo con mis ahorros.

Angélica- Uf...Como quieras. Es parecido a uno que tenía tu abuelo. (*Lo observa un instante.*) Fijate si encontrás algo para tu hermana así no se pone celosa.

Florentina- ¡Buenísimo! Para Pipi encontré este de Verne. Creo que no lo leyó.

Angélica- Ah, ya lo habías visto. ¿Cuánto es?

Ricardo- Ochocientos cincuenta el rompecabezas. Los libros van de regalo. Sobre todo el antiguo. Sé que lo vas a cuidar mucho.

Florentina- ¿De verdad? ¡Gracias! Entonces ya sabés, cuando quieras, pasá por casa.

Ricardo- Muy gentil de tu parte, pero prefiero que no. Ustedes pueden venir cuando quieran. Y decile a Pipi también. Pueden traer sus libros usados y llevarse otros por una mínima diferencia.

Angélica- Uy, no le digas así que mañana se te aparecen con una carretilla llena de libros y no se van más.

Florentina- ¡Angélica!

Angélica- Insisto Ricardo, ¿por qué no venís a cenar con nosotras mañana? Puedo cocinar pastel de papas, mi especialidad.

Ricardo- Ya hablaremos Gloria y yo, quédese tranquila.

Angélica- Bueno, bueno, como quiera. Es una pena (*Pausa*) Vamos Flor.

Florentina- Chau, nos vemos.

Ricardo- Chau, hasta pronto.

Salen.

14. BIBLIOTECA ANARQUISTA

Galileo- Los tengo que hacer desaparecer.

Se está poniendo peligroso y me avisó

Giovanni que en cualquier momento cae

la cana. (*llama*) ¡Angélica, ayudame!

Angélica- ¿Y dónde los vamos a meter?

(*le muestra el libro*) te estaba por pedir que me cuentes de qué se trata.

Galileo- Tengo algunos lugares, pero nada

definido. Tenelo. Después lo vemos

juntos. Tiene anotaciones y dibujos de

Galileo Galilei. Es donde plantea que

todos los planetas giran alrededor del sol.

Después de ese lo metieron preso.

Angélica- Qué interesante *Entra Cosme*.

Cosme- Traje el baúl. Hagamos rápido.
(los tres comienzan a sacar los libros de la biblioteca y los van acomodando en el baúl.

Galileo- Los más grandes abajo. En la misma posición que tenían, así no se estropean.

Cosme- *(Mira hacia la puerta.)* Los vamos a tener que esconder bien.

Galileo- Después hablamos de eso. Es mejor que Angélica no sepa nada.

Angélica- ¿Otra vez los dos contra mí?

Galileo y Cosme se miran.

Galileo- No es eso.

Cosme- Es una manera de cuidarte.

Mejor que no lo sepas.

Angélica- Ustedes me cuidan cuando les conviene. Igual lo voy a saber. Pero los dejo tranquilos. Beba está por volver de la escuela. Me llevo este. *(Entra Beba)*

Beba- ¡Hola ma! ¿Por qué sacan los libros de lugar?

Angélica- Vamos que te preparo la leche.

Beba- Esperá, ¿se los llevan? ¿Y el mío dónde está?

Galileo- ¿Cuál es el tuyo, hija?

Beba- El que vos me dijiste de los planetas.

Galileo- ¡Ah, ese! Es el que tiene tu mamá en la mano.

Angélica- *(Se lo da.)* Es tuyo. Vamos *Salen.*

Cosme- Galileo apurate. Giovanni está esperando.

Galileo (*Termina de guardar todos los libros.*) Vamos

Cosme- No, voy yo. Te aviso.

Galileo- Vamos, te digo.

Cosme- (*Lo enfrenta*) Quedate con ellas. Voy yo. *Sale.*

15. COCINA DE MAMÁ

Entran Angélica con Pipi.

Angélica- ¡Hija! ¿Dónde estás?

¡Florentina! (*Nadie responde.*) Se fueron.

Pipi- ¿Dónde habrán ido? *Sale a buscar.*

Angélica deja unos paquetes sobre la mesa y comienza a preparar unos mates.

Angélica-Pipi, pasame las cascaritas de naranja.

Ah, acá están, qué justo.

Golpean la puerta.

Angélica- ¿Quién es?

Cosme- Cosme

Angélica- ¿Cosme? (*Abre.*) ¿Y qué hacés acá?

Cosme- Traje el baúl de los libros.

Angélica- ¿El baúl de los libros? *Entran Beba, Florentina y Pipi.*

Beba- ¿Quién es, mamá?

Angélica- Cosme

Beba- ¿Cosme?

Florentina y Pipi- ¡Don Cosme! *Van a saludarlo.*

Angélica- Trajo el baúl de los libros.

Beba- ¿Qué libros?

Angélica- Los que escondieron con tu papá.

Cosme- ¿Puedo pasar?

Beba- Si, si, pasá don Cosme.

Cosme- ¡Hola Gloria! ¡Qué linda que estás!

Beba- ¡Uy, ¡cuánto hacía que no te veía!
¡Hola! *Lo abraza.*

Cosme- Traje algo para ustedes. ¿Lo puedo entrar?

Beba- No, no. No los quiero acá.

Florentina- Mamá...

Angélica- Nunca descubrí donde estaban.

Cosme- Secreto anarquista.

Beba- Vayan a verlos ustedes afuera.

Llévenselos a Ricardo para que los venda.

Florentina- ¡Mamá!

Cosme entra con el baúl.

Angélica- ¡Mirá, es el baúl!

Pipi- ¡Mirá mamá! *Florentina lo abre.*

Beba se resiste a mirar, pero luego va cediendo hasta que queda frente a al baúl. Lo primero que ve es un dibujo.

Gloria- ¿Y esto? Este dibujo lo hice yo. No pensé que lo hubiera guardado.

Beba, como en trance, mira hacia el pasado y ve la escena.

16. CASA DE ANGÉLICA Y GALILEO

Galileo está haciendo anotaciones en su cuaderno verde. Beba se sienta a su lado y dibuja unas hojas

Beba- Este dibujo es para vos.

Galileo- *(Sin dejar de escribir.)* Bueno, dejalo ahí que ahora lo veo. ¡Y tu mamá?

Beba- Ya viene. Sos vos con tu catalejo. Y te escribí una poesía. ¿Te la leo?

Galileo- Si, si, esperame un segundito que termino con esto.

Beba- ¡Dale, papi, te leo!

Voz en off de Angélica desde el presente-
-¡Mirá Beba! Beba vuelve al presente.

Galileo deja lo que está haciendo y mira el dibujo. Sale.

Angélica- Mirá hija, estos tres de acá son los que tu padre llevó por las vías.

Beba- ¿Estos?

Florentina- ¿A ver? *(Se arrodilla con ellas.)* ¿Los puedo ver? *(Gloria se los da.)* Pipi- ¿Cuánto tiempo estuvo el Nono en las vías?

Florentina- Ay, nena, si te dije que seis años y pico.

Angélica- Una eternidad.

Cosme- *(Interrumpiendo.)* Se fue por mi culpa.

Florentina- ¿Por tu culpa?

Angélica- Ya pasó eso Cosme. Él te perdonó. Y yo también.

Cosme- Pero yo no me lo pude perdonar nunca. Él siempre fue mejor que yo.

Beba- No digas eso, don Cosme. Mi papá se hubiera ido igual

Cosme- ¿Qué decís?

Beba- Eso. Ya entendí. Estaba en su sangre. Se hubiera ido igual. Bueno, ahora escuchen bien, ¿estamos todos? Tengo que decirles algo muy importante. *(Solemne.)* he decidido que viajemos en familia a la casa de la playa y esparzamos las cenizas de papá en el acantilado. Florentina y Pipi- ¡Caracoles!

17. LA CASA DE LOS ABUELOS

Atardecer. Beba, Florentina, Pipi y Ricardo están alrededor de una mesa armando un gran rompecabezas que reproduce el cuadro "La persistencia de la memoria" de Dalí. Cosme los observa sentado en la silla mecedora.

Ricardo- ¡A la que ponga la última pieza le doy un premio! Pipi y Florentina se apuran divertidas.

Beba- Yo casi no veo. Pero si ya está oscuro. ¡Mami! Prendé la luz.

Angélica- Parece que ni nos dimos cuenta

Cosme- Dejá, voy yo *Enciende las luces.*

Florentina- ¡Al fin! ¡Ahora sí!

Pipi- ¡Falta esta pieza!

Beba- ¡Y esta! ¡Gané! ¡Los relojes están en hora!

Todos festejan.

Cosme- Ricardo, esto amerita un buen cigarro. ¿Me acompañás?

Ricardo- Por supuesto. *Salen.*

Florentina- Bueno. Yo quería decirles que decidí hacer un viaje.

Beba- *(Sobresaltada.)* ¿Adónde?

Angélica- ¿Sola?

Florentina- Si, la única que lo sabía es Pipi. Quiero viajar.

Beba- Hija, ¿lo pensaste bien?

Florentina- Si mamá. Y necesito tu autorización.

Beba- Pero... ¿y si te pasa algo?

Florentina- No me va a pasar nada. Tengo el mapa y el cuaderno. Y tengo algo de plata también.

Beba- No, no, me parece una locura.

Florentina- Te prometo que te voy a llamar de cada lugar que esté.

Beba- Pero, hija...

Florentina- Confía en mí. Me sé cuidar sola.

Angélica- Tu madre tiene razón. Sos muy chica.

Pipi- Hace un montón que está planeando este viaje.

Florentina- Cuando nos mandaste en el micro a Pipi y a mí, no te importó que fuéramos chicas.

Angélica- Bueno, bueno. Eso fue inevitable.

Florentina- Podría haber venido mamá. Estuve todo el viaje cuidando a Pipi. Y a vos también Angélica.

Beba- Está bien, está bien. No sigas. Explicame cómo vas a hacer si se te acaba la plata en medio del viaje. O si algún tipo se hace el vivo. ¿Y si te perdés? No sé nena, pasan tantas cosas ¿Y si te agarra la noche a mitad de camino?

Florentina- Siempre voy a avisar adonde estoy. Te voy a llamar de cada lugar. Voy a pasar la noche siempre en algún hospedaje. Voy a viajar en micro o en tren. Yo sé lo que tengo que hacer, mamá. Quedate tranquila, ma.

Beba- ¿Y de dónde sacaste esa idea?

Florentina no responde.

Pausa.

Pipi- Le podríamos dar el catalejo. Para que no se pierda. ¿No?

Angélica- Bueno, bueno, todavía no dijimos que sí al viaje y vos ya estás pidiendo otra cosa.

Pipi- Es que me parece que con el catalejo no le puede pasar nada malo.

Angélica- De ninguna manera. El Catalejo se queda acá.

Pipi- ¿No era el "amuleto de los viajeros"?

Angélica- ¿Vos también anduviste leyendo ese cuaderno?

Pipi- Lo dijo el Nono.

Angélica suspira y mira a Beba sin saber qué decir.

Beba- A ver, supongamos que hacés tu viaje, que te doy permiso. Que te vas. ¿Adónde irías?

Florentina- Empezaría por seguir las vías hasta la playa. Y después vuelvo por el mismo camino. *Despliega el mapa* ¿Ves? Acá está todo marcado.

Beba- Si, ya conozco el mapa.

Angélica se acerca a mirar.

Florentina- Está todo previsto. Tomo el tren que sale a las 5...

Angélica- Gloria, ¿qué vamos a hacer?

Beba- No se

Pipi- ¿Y el Catalejos?

Beba- *(Solemne)* Angélica, esta es tu decisión.

Angélica- Veo que no tengo otra alternativa. *(Pausa. A Gloria.)* Hija, ¿lo traerías? Está en la cajita sobre mi cómoda. *(Gloria sale.)* Florentina, este es un momento

trascendental en tu vida. Vas a ser la guardiana oficial del objeto máspreciado de tu abuelo (*Entra Gloria con el Catalejo.*) Que el Catalejos te guíe y te proteja. Y que te traiga de vuelta. (*Se lo entrega.*)

Florentina- (*A tono.*) ¿Entonces puedo? ¿Me puedo ir? (*Toma el catalejo y lo abraza.*)
¡Gracias!

Pipi- (*Abrazándola.*) Te quiero, hermanita.

Florentina- Yo también las quiero. (*Se abrazan las cuatro.*)

Entran Cosme y Ricardo.

Ricardo- ¡Eh! ¿De qué nos perdimos?

Angélica- (*Separándose del grupo. A Florentina*) Bueno, bueno, ahora guardalo bien.

Florentina- Si, abu *Sale. Pipi la sigue.*

Beba- (*A Ricardo*) Florentina se va de viaje.

Se vuelven a reunir alrededor de la mesa. Angélica prepara un té. Gloria les explica lo que pasó a Ricardo y Cosme mientras va bajando la luz hasta quedar la escena en penumbras.

De pronto se enciende la luz de un tren.

18. VÍAS

Galileo prepara su mono. Dobla cuidadosamente las dos frazadas y se las ata en la espalda.

Guarda su cuaderno verde y dos libros en un morral y se lo cruza por encima.

Agarra su catalejo, lo coloca en el estuche y se lo cuelga en el mismo sentido que el morral.

Observa hacia atrás.

Comienza a caminar. Se escucha la sirena del tren

TERMINAL

Florentina se coloca la mochila de mochilera en la espalda.

Guarda el cuaderno verde y dos libros en un morral y se lo cruza por encima.

Agarra el catalejo con mucho cuidado, lo coloca en el estuche y se lo cuelga en el mismo sentido que el morral.

Atrás quedan Angélica, Beba, Pipi, Ricardo y Cosme. Saludan.

Comienza a caminar. Se escucha la sirena del tren

FIN



Fernanda Marino nace el 7 de julio de 1971 en Tandil. Estudia Teatro en la Facultad de Arte de la UNICEN, Tandil y en la Escuela Superior de Bellas Artes Manuel Belgrano, Neuquén donde resulta becaria del INT por mejor promedio para culminar los estudios de las carreras de Actriz y Profesorado de Arte Dramático. Año 2014.

Desde el año 2015 se forma en dramaturgia a través de talleres on-line, actualmente cursa la Especialización en Dramaturgia de la Universidad Nacional de las Artes (UNA)

En 2020 su obra “Palabras que no dijimos” es ganadora del concurso “Nuestro Teatro” del Teatro Nacional Cervantes en cogestión con el INT y actualmente forma parte de su cartelera on-line en formato audiovisual. Y de la plataforma INTeractuar en representación de la Región Patagonia, ciudad de Neuquén. interactuar.gob.ar

En 2021 resulta becaria del Fondo nacional de las Artes, en su línea de Becas Creación para la realización de tres obras cuyo tema eje es la labor manual que realizamos las mujeres “Manos de Mujeres”.

En 2021 es becaria del INT en su línea Concurso Nacional de Experiencias de Creación Escénica (en formatos tradicionales, alternativos, innovadores, híbridos, disruptivos, etc.) para realizar un espectáculo teatral a partir de la investigación del rol de las mujeres en la cultura neuquina a partir de su fundación hasta nuestros días. Nuestras voces.

En 2026 su libro *Manos de Mujeres, Teatro desde el sur*, (2025) Distopía ediciones; forma parte de la Biblioteca de Dramaturgias de Provincias de la Facultad de Arte de la UNICEN, Tandil.