

# El Peldaño

Cuaderno de Teatrología | 21 | 2024

PH: Freddy Krieger



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

TANDIL, 28/11/2002

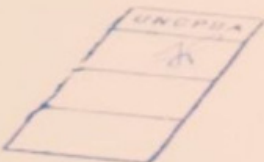
RESOLUCION N°021

ESTO:

La Asamblea Universitaria Extraordinaria de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires celebrada el 28 de Noviembre de 2002; y

CONSIDERANDO:

Que de acuerdo a lo resuelto por las Ordenanzas de Consejo Superior N° 2887, 2808, 2924 y 2928/02 se efectuó



Dr. Néstor J. Auzan  
Rector

TANDIL,

ORDENANZA:

19 DIC 2002  
Departamento de Teatro  
Facultad de Arte

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

**20° aniversario**

El Peldaño - Cuaderno de Teatrología es una publicación académica cuyo objetivo es difundir reflexiones acerca de la teoría y la práctica del hecho teatral, abordando aspectos pedagógicos, artísticos y técnicos.

## COMITE EDITORIAL

Albanece Raúl  
Ariza Daniel  
Juliá Andrea  
Lopez Villegas Ana Cristina  
Montello Flavia  
Perez Cubas Gabriela  
Sandoval Tatiana

## COMITE ASESOR

Dubatti Jorge  
Etchecoin Lucrecia  
Kartun Mauricio  
Nudler Alicia  
Sabate Josefina

## COORDINACIÓN EDITORIAL

García Luz  
Hojsgaard Luz

## COORDINACIÓN GENERAL

Departamento de Teatro  
Facultad de Arte-UNICEN

## EDITORIAL

UNICEN



1983/2023

**40 AÑOS**  
DE **DEMOCRACIA**

## ÍNDICE

### EDITORIAL 20 AÑOS ANIVERSARIO

Luz García, Luz Hojsgaard.....pp 3

### ARTÍCULOS

#### UNA MÁQUINA POÉTICA DESTINADA A SONDEAR IDENTIDAD Y PERTENENCIA

de Juan Urraco Crespo .....pp-4

#### TEATRO Y DESCOLONIZACIÓN

de Gustavo Alberto Barbato.....pp 11

MIENTRAS QUE EL PROPÓSITO DE LA HISTORIA ES NARRAR LO QUE SUCEDIÒ,  
EL PROPÓSITO DEL TEATRO ES MOSTRAR LO QUE SUCEDE SIEMPRE...”.

#### MUJERES “PÚBLICAS” EN ESCENA

de Karina Carreño.....pp 16

#### RÍTMICA EN LA FACULTAD DE ARTE: ARCHIVO Y PRESENTE

de Errendasoro María Belén y Ferreyro Rocío.....pp 25

#### FUNCIONES UNIVERSITARIAS (DOCENCIA, INVESTIGACIÓN E EXTENSIÓN)

#### UNA PROPUESTA AGLUTINADORA

de Martín Rosso.....pp 34

### ENTREVISTA

#### ENTREVISTA EL INTERIOR DE ARCHIVO ABIERTO: 35 AÑOS DE ARTE.

por Fantaguzzi Mateo y Villanes Agustina.....pp 40

### DRAMATURGIA

#### EL HOMBRE QUE DE NIÑO JUGABA CON DINAMITA

de Pehuén Gutierrez.....pp. 51



1983/2023

**40 AÑOS**  
DE **DEMOCRACIA**

## Editorial Aniversario.

Es un honor redactar la editorial de la Edición de los 20º Aniversario de la Revista El Peldaño-Cuaderno de Teatrología. Aniversario de porcelana: artesanal, resistente, duradero y frágil. Sin duda artesanal con el compromiso de todas las personas que formaron parte de la coordinación editorial así como de los consejos asesores y revisores; y sin duda principalmente los/as autores/as que colaboraron con cientos de artículos a lo largo de estos 21 números publicados.

Por ello se caracteriza por ser resistente y duradero pero no por ello menos frágil como la porcelana; con trabajo y dedicación que hay que cuidar y fortalecer continuando la posta de quienes crearon este espacio, quienes lo sostuvieron y quienes vendrán para continuar fortaleciendolo, quizás por qué no, hasta nuestro aniversario de plata.

Aprovechamos la ocasión para agradecer especialmente a quienes formaron parte de la coordinación editorial durante estos 20 años: Gabriela Perez Cubas (2003), Ruben Darío Maidana (2003) , Dillon Guillermo (2004), Lavatelli Julia (2005), Daniela Ferrari (2006), Gabriela Gonzalez (2007) , Martín Rosso (2008), Marcelo Jaureguiberry (2009), Paula Fernandez (2010), Marcela Juarez (2010-2011), Silvio Torres (2013-2021), Christian Roig (2015), Sebastián Huber (2016), Agustina Gomez Hoffman (2021), Luz García y Luz Hojsgaard (2022-2023).

Así lo expresaba Mauricio Kartun en la editorial del 1º número: *Creadores y maestros: una conjunción bastante menos frecuente de lo que debería esperarse. Una fórmula que para resultar honesta compromete a la ecuación más complicada: comer de lo que uno mismo cocina, y no cocinar algo que uno no es capaz de comer. Y en esta analogía culinaria, El Peldaño como nuestro recetario, como notas de cocina, manchas de comida y apuntes de degustador a la vez. (Kartun, 2003)*

El Departamento de Teatro continúa con este recetario a través de su Revista El Peldaño y les presenta el Número 21 con la misma resistencia y fragilidad continuando con los aportes de manchas de comida y especialmente en este ciclo que se cumplen también 35 años de la Facultad de Arte-UNICEN.

Esperamos disfruten esta Edición Número 21.

Coordinación Editorial

García Luz

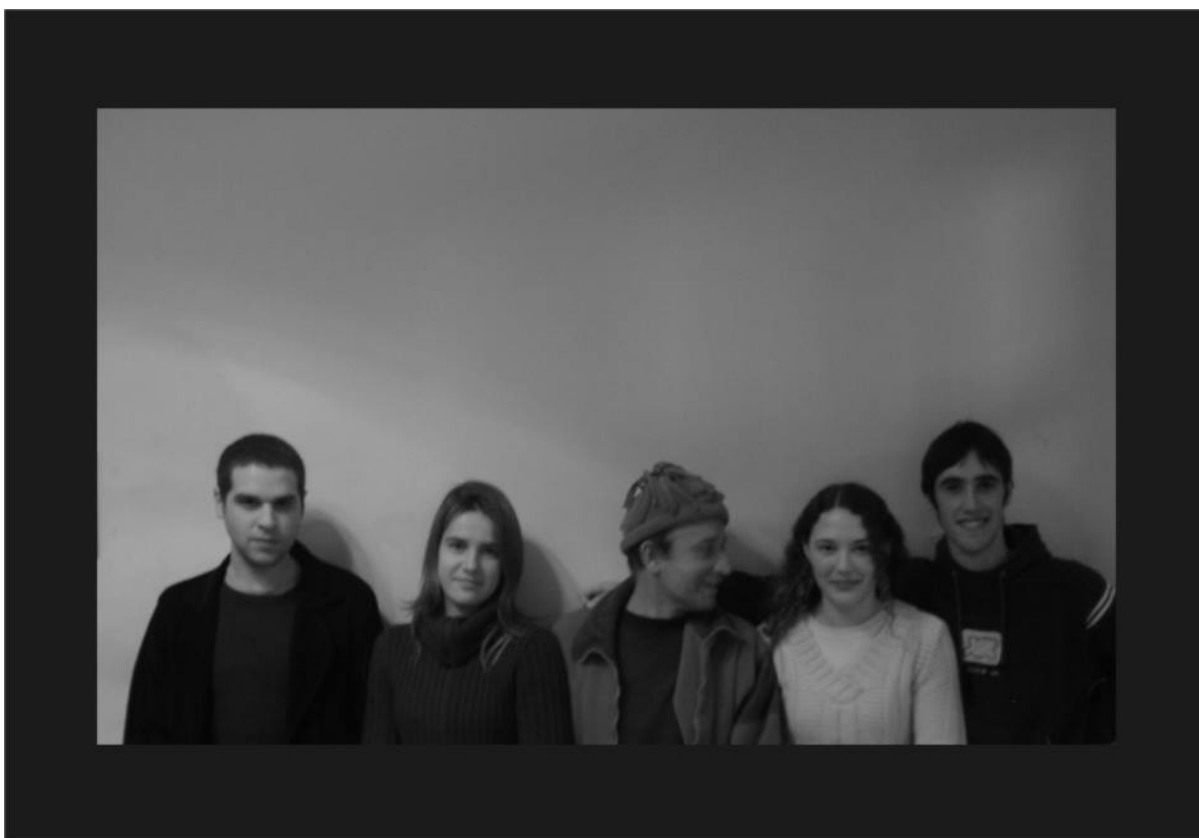
Hojsgaard Luz



**El Peldaño-Cuaderno de Teatología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°21-  
Enero 2024. Urraco Crespo Juan**

**UNA MÁQUINA POÉTICA BONAERENSE. SOBRE LOS DIECISIETE AÑOS DEL  
CICLO CARNE FRESCA.**

Urraco Crespo Juan<sup>1</sup>



Juan Urraco, Andrea Cadona, Roberto Leguizamón, Florencia Berruti y Andrés Arouxet.  
Ciclo Carne Fresca, 1ra edición 2005. Facultad de Arte, UNICEN. Tandil.

Julio de 2005, Tandil, provincia de Buenos Aires. Argentina.

Un frioooo.

Un miedoooo.

En blanco y negro por pretensión de modernos, no porque fuéramos del siglo pasado. Pedro Tissier (hacedor de la comunidad artística local) en mano con una Fujifilm, de las primeras cámaras digitales que salían al mercado en aquel entonces y la ingenua sensación de creer que ya estábamos en el futuro.

---

<sup>1</sup> Docente Facultad de Arte-UNICEN. Tandil. Bs.As. Argentina. [juanurracocrespo@gmail.com](mailto:juanurracocrespo@gmail.com)

La coincidencia de estos cinco estudiantes del 5to año de la carrera de Profesor de Teatro de la Facultad de Arte de la Unicen y la inconsciencia de lo que estábamos por despertar como noveles directores junto a Marcelo Jaureguiberry (docente de la cátedra Práctica Integrada de Teatro III) queda registrado ahí. Ese efímero y lejano instante en el que la historia de lo propio iba trascendernos para desatar una pirueta escénica sostenida en el tiempo: el CARNE FRESCA.

En este aniversario por los 35 años de la Facultad de Arte, propongo detenernos para recorrer la programación de este semillero de proyectos teatrales de la Práctica Integrada III de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Teatro: **el ciclo de nuevos directores teatrales CARNE FRESCA.**

Una plataforma de gestión y producción teatral que desde sus inicios a la fecha realizó 17 ediciones, con más de 110 estrenos teatrales y más de 110 noveles directores que participaron de la vida cultural de la ciudad y de la región, con ediciones especiales en espacios domésticos y estrenos que traspasaron las fronteras de la ciudad en la conquista de otros territorios bonaerenses y que convocaron en su recorrido a más de 500 artistas, técnicos y creativos locales. Una potente máquina poética y colectiva destinada a sondear identidad y pertenencia en el territorio.

Por fuera de los límites institucionales de la materia Práctica Integrada III y de la Facultad de Arte, el ciclo Carne Fresca ha significado a lo largo de todos estos años un fortalecimiento del ecosistema teatral local y regional desde diversas aristas. Por un lado, consolidando una comunidad de artistas, técnicos y creativos de diversos oficios, saberes, disciplinas y procedencias que cada año participa de las producciones del proyecto Carne Fresca. Con una mirada en perspectiva, el ciclo ha supuesto una plataforma que contribuyó en la legitimación y visibilización de rubros y oficios, sobre todo técnicos, del quehacer teatral. Un espacio que nutriéndose del saber de esta diversidad de perfiles, ha fomentado el cruce de lenguajes, impulsando un campo inédito de producción teatral expandida e indisciplinaria; incluso una oportunidad de cruce para los estudiantes y profesionales de las distintas carreras de la currícula de la Facultad de Arte.

Por otro lado una vidriera para dramaturgos locales, regionales y de las provincias, que encuentran en el Ciclo una plataforma para ver en escena el montaje de sus producciones, muchas veces incluso por primera vez mediante estrenos inéditos. Aquí la vinculación con el proyecto de *Biblioteca de Dramaturgos de Provincia* de la Facultad de Arte ha sido estratégica, convirtiéndose en una base de consulta permanente para nuestros estudiantes/directores. Es decir, el Carne Fresca supone un motor de desarrollo al ecosistema teatral local y también un impulso para el fortalecimiento de las industrias creativas, impactando sobre la labor de técnicos, artistas, dramaturgos, directores, estudiantes, salas de teatro, circuitos y nuevos públicos.



Parte del equipo creativo de la 1ra edición del Ciclo Carne Fresca. Sala La Fábrica. 2005.  
**Ciclo Carne Fresca 2005**

- **“Bandolero y Malasangre”** Dirección: Andrea Cadona
- **“El continente negro”** Dirección: Florencia Berruti
- **“El cruce de la Pampa”** Dirección: Roberto Leguizamon.
- **“El Despojo”** Dirección: Juan Manuel Urraco
- **“La masa neutra”** Dirección: Andrés Arouxet

#### **Ciclo Carne Fresca 2006**

- **“La Varsovia”** Dirección: Anabel Paoletta
- **“Medeada”** Dirección: Carlos Catrihuala
- **“Ángeles rotos”** Dirección: Florencia Crespi
- **“Sangre, hueso, piel y alma”** Dirección: Esteban De sandi
- **“La Tiniebla”** Dirección: Ivana Eyheramonho
- **“La primera cena”** Dirección: Alejandro Páez
- **“La pecadora o habanera para piano”** Dirección: Cintia Vázquez
- **“Metro”** Dirección: Martiniano Roa

#### **Ciclo Carne Fresca 2006 (edición en Mar del Plata)**

- **“Espantosa”** Dirección: Olga Abate
- **“El descensor”** Dirección: Juan Falcone
- **“Lo frío y lo caliente”** Dirección: Mercedes Ramírez
- **“Pedido de mano”** Carolina Rodríguez

- **“Los protagonistas del gran teatro”** Dirección: Sandra Maddonni

#### Ciclo Carne Fresca 2007

- **“48 entre 11 y 12. Conmoriencia”** Dirección: Paola Otegui
- **“La pecera”** Dirección: Macarena Mesas Tabares
- **“Bailar al son del silencio”** Dirección: Romina Szmyr
- **“Partitura Géminis”** Dirección: Marianela Buono.
- **“Entre Nos”** Dirección: Luz Hojsgaard
- **“Modus Operandi”**: Victoria Rodríguez Cuberes
- **“Las dos orillas”** Dirección: Diana Barreyra
- **“El Difunto”** Dirección: Silvio Torres
- **“Cuesta Abajo”** Dirección: Amalia Martini

#### Ciclo Carne Fresca 2008

- **“El capitán y Moby Dick”** Dirección: Manuela Pose
- **“Disparate”** Dirección: Yamile Amad
- **“Miembro Ausente”** Dirección: Jesica Montagna
- **“Mare Nostrum?”** Dirección: Vanesa Salas

#### Ciclo Carne Fresca 2009

- **“Escarabajos”** Dirección Agustina Gómez
- **“Fuera de Cuadro”** Dirección: Daniela Gau
- **“El Amateur”** Dirección: Nacho Ansa
- **“No bailamos tango”** Dirección: Lis Iun
- **“La historia de llorar por él”** Dirección: Belén Serre Suárez
- **“Las 20 y 25... los mucamos de evita”** Dirección: Catalina Landivar
- **“¿Estás ahí?”** Dirección: Ignacio Diaz Delfino
- **“Rew”** Dirección: David Beratz
- **“Voto y madrugada”** Dirección: Pehuén Gutiérrez
- **“Risitas Grabadas”** Dirección: Agustina Fitipaldi
- **“Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie”** Dirección: Matilde Tisnés
- **“Salad. El código está roto”** Dirección: Belen Rubio
- **“El desvarío”** Dirección: Maria del Mar Rita
- **“Aeroplano”** Dirección: Javier Lester
- **“Amor al aire libre”** Dirección: Diego Baretta

#### Ciclo Carne Fresca 2010

- **“De profesión maternal”** Dirección: Victoria Rodriguez
- **“Amor pasado”** Dirección: Rocío Ferreyro
- **“Jardín de Otoño”** Dirección: Camila Dalera
- **“Sucede lo que pasa”** Dirección: Andrés Carrera
- **“La Señora Macbeth”** Dirección: Emiliano Fernandez

### **Ciclo Carne Fresca 2011**

- **“Los poseídos sobre lilas”** Dirección: Lucia Salas
- **“Lucido”** Dirección: Malen Gil
- **“Rancho”** Dirección: Julia Esquibel
- **“Mujeres soñaron caballos”** Dirección: Diego Anselmi
- **“La irredenta”** Dirección: Maria Sol Gomar
- **“Y si te canto canciones de amor”** Dirección: Natalia Albornoz
- **“Chau Misterix”** Dirección: Brenda Di Spalatro
- **“Orestes el super”** Dirección: Cristian Majolo

### **Ciclo Carne Fresca 2012**

- **“Salad el codigo esta roto”** Dirección: Josefina Andres
- **“Lapsus”** Dirección: Marianela Vallaza
- **“La derrota”** Franco Bais
- **“Arritmia”** Laura Duca
- **“Luna Gitana”** Dirección: Florencia Erviti
- **“Disparate”** Dirección: Maria Gloria Bocchieri
- **“Terapia”** Dirección: Ana Laura Lúquez
- **“Frankenstein vive”** Dirección: Juliana Zaffino
- **“La Mano en el frasco en la caja en el tren”** Dirección: Belen Aramayo
- **“Orégano”** Dirección: Agustina Etchegaray

### **Ciclo Carne fresca 2013**

- **“Barbie Girl”** Dirección: Anne Alvirde
- **“Continente Viril”** Dirección: Clara Giorgetti
- **“Ubu rey”** Dirección: Gina Biagioli

### **Ciclo Carne Fresca 2014**

- **“Australia”** Dirección: Juan Roso
- **“El sueño de Cecilia”** Lucia Cincuegrani
- **“Amor de memoria”** Pablo Disciani

### **Ciclo Carne Fresca 2015**

- **“Dulce Veneno”** Dirección: Georgina Ferreyro
- **“Nidito de amor”** Dirección: Juan Torrens



- **“Bloqueo”** Dirección: Clara Marconato
- **“Tristán & Isolda”** Dirección: Mariana Restivo
- **“Entretanto las grandes urbes”** Dirección: Juan Cramer

#### **Ciclo Carne Fresca 2016**

- **“El viejo principe”** Dirección: Agustina Molfesa
- **“Inverosímil”** Dirección: Iara Harriet
- **“El retrete”** Dirección: Federico Zambrino

#### **Ciclo Carne Fresca 2017**

- **“Pedro y el capitán”** Dirección: Pilar Jaureguiberry
- **“Floresta”** Dirección: Katherine Leeha Ortiz
- **“La Malasangre”** Dirección: Andrea Carreño Sollé
- **“El adolescente”** Dirección: Salomé Gómez Quiroga:
- **“Ceguera de Luz”** Dirección: Fatima Llano

#### **Ciclo Carne Fresca 2018**

- **“Geometria”** Dirección: Martina Cabrera
- **“La Pecera”** Dirección: Veronica Rodriguez
- **“Entonces Bailamos”** Dirección: Ignacio Aguirre
- **“La Fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi”** Dirección: Santiago Almada:
- **“Cuando te mueras del todo”** Dirección: Macarena Lahora

#### **Ciclo Carne Fresca 2019**

- **“Camuflaje”** Dirección: Guillermina Buckle
- **“Cambiando los papeles”** Dirección: Mariangela Morales
- **“Lombrices”** Dirección: Luciano Brizuela
- **“Etiopía”** Dirección: Juan Pablo Rojas
- **“Jardín de Otoño”** Dirección: Delfina Ricardo
- **“Qual Piuma al vento”** Dirección: Candela Rimoldi

#### **Ciclo Carne Fresca 2021 (edición en espacios domésticos)**

- **“Cangrejal”** Dirección: Roberto Dolade
- **“Camellos”** Dirección: Berenice Lavia
- **“La prudencia”** Dirección: Clarisa Capdevilla

#### **Ciclo Carne Fresca 2022**

- **“Tragicomedia del niño sojero”** Dirección: Lucas Máximo
- **“Luisa se estrella contra su casa”** Dirección: Belén Tocino

- “El sueño de las aves” Dirección: Soledad Lami
- “La sabia” Dirección: Oriana Labourdette
- “Prima Fílmica” Dirección: Emiliano Alderete
- “Hermanitos” Dirección: Joaquín Borches
- “Arritmia” Dirección: Lara Nicole Buena

### Ciclo Carne Fresca 2023

- “El niño argentino” Dirección: Erika Vidal
- “El tiempo de las mandarinas” Dirección: Lucía Ruiz
- “En el fondo” Dirección: Fernanda Dell’Acqua
- “El tiempo todo entero” Dirección: Agustina Villanes

Hoy a casi dos décadas de aquel inicio y más allá de orgullosos logros; pienso que el verdadero sentido del Carne Fresca se aloja en un trazo en la historia que se dibuja en los cuerpos de nuestros estudiantes y en sus formas de producción que no hacen otra cosa que poner en evidencia el hecho teatral no como una cosa que se hace, sino como una forma de hacer. Un dispositivo pedagógico de creación que se construye en el vacío de lo indeterminado y en la permanencia de la incertidumbre, habilitando un terreno fértil para la elaboración de preguntas, que generen otras respuestas distintas ¿quiénes somos? ¿dónde estamos? ¿de dónde venimos? ¿a dónde vamos? ¿qué estamos haciendo? En el CARNE FRESCA se trata de hacer estallar estas preguntas, para que los estudiantes/directores en una posición radical y desde sus propias circunstancias, puedan generar despliegues y reconfiguraciones estéticas y políticas dentro del campo teatral local y regional al cual pertenecen.

Creemos en la identidad del territorio, pero nos obsesiona la búsqueda de un lenguaje poético propio en cada uno de ellos/as; que reconozca las herencias, pero que también las trascienda en virtud de nuevos universos e imaginarios alimentados por los deseos de producción teatral de sus propias perspectivas, que en estas épocas de crisis son lo más importante y **probablemente lo único cierto.**

Los/as esperamos en 2024, en la edición del ciclo número 18.

Dr. Juan Urraco  
 Profesor Asociado de Práctica Integrada III  
 Integrante de la primera edición del Ciclo Carne Fresca.



## **TEATRO Y DESCOLONIZACIÓN**

Gustavo Alberto Barbato<sup>1</sup>

### *Resumen*

Buscar los caminos de la descolonización es la tarea. Si damos una mirada sobre el continente nos llevará a lugares, a territorios, que son fundamentales en la escritura de una historia con identidad continental descolonizada. Una de esas es la del teatro chicano, el cual pudo crear una poética que podemos considerar emancipadora de la colonia.

Palabras claves: destrucción-construcción, descolonizar, crear identidades.

### Abstract

*Searching for the paths of decolonization is the task. If we take a look at the continent it will take us to places, to territories, that are fundamental in the writing of a history with a decolonized continental identity. One of those is that of Chicano theater, which was able to create a poetics that we can consider emancipating from the colony.*

Key words: destruction-construction, decolonize, create identities.

### **Destruir para construir**

¿Cómo construir desde la destrucción, desde los campos yermos, desde la fragilidad de la tierra devastada?

A lo largo de la historia del arte la vida y la muerte han sido temáticas centrales, cuando no, ejes de debate en la teoría y en la construcción del arte. En el teatro esta cuestión en particular, ha estado presente en distintos tipos de historias que valieron de argumentos dramáticos en distintos períodos de la historia del teatro.

Si nos remitimos a la mitología griega, podemos observar el mito de Orfeo quien, tras desdeñar los gestos amorosos de las Ménades, es brutalmente asesinado y despedazado. Su cabeza y su lira son arrojadas al río Hebro, donde siguen cantando aun después de la muerte. Es la muerte que pervive, una muerte que no muere, que se sublima, y sigue siendo vida en esa breve eternidad que le otorga la metáfora.

En una dimensión diferente Antonín Artaud plantea una analogía entre el teatro y la peste. Se refiere a una noche a fines de abril o principios de mayo de 1720 en la ciudad de Saint-Rémy. el

---

<sup>1</sup> Prof. Nivel Medio y Superior - UNRN-[doc.mentales@gmail.com](mailto:doc.mentales@gmail.com)

virrey de Cerdeña tuvo un sueño en el cual se vio apestado, y vio los estragos de la peste en su estado. Vio cómo por este flagelo las formas sociales se desintegran, el orden se derrumba.

El virrey, en sus sueños, asiste a todos los quebrantamientos de la moral, a todos los desastres psicológicos; oye el murmullo de sus propios humores, sus órganos, desgarrados, estropeados, en una vertiginosa pérdida de materia, se espesan se metamorfosean lentamente en carbón (Artaud 2001, pp. 17). El monarca se ve morir por la peste negra, pero percibe que es un sueño y que, aun destrozado, aun aniquilado y orgánicamente pulverizado, consumido hasta la médula, sabe que en los sueños no se muere.

En tal sentido Artaud refiere que *el teatro es como la peste y no solo porque afecta importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido*, afirmando que *una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, inicia una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica*. (2001: 36) Considera además que, desde el punto de vista humano la acción del teatro como el de la peste, impulsan a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo. El teatro les da a las comunidades el poder y sus fuerzas ocultas “invitan a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior.

En conclusión, Artaud nos dice que el teatro, como la peste, son crisis que se resuelve en la muerte o la curación; y, el teatro en particular, es el equilibrio supremo en el cual no se alcanza sin destrucción

Por otra parte, la idea de que algo tiene que morir para poder construir, toma fuerza en los pensamientos teatrales de Tadeusz Kantor. En *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* nos presenta “Teatro Cero”, en el cual sus pensamientos y sus representaciones deben hacer escombros de la vida y que sólo puede representarse en el arte por medio de la ausencia de vida.

Por lo cual, en sus obras, los actores parecen maniqués, marionetas, autómatas. Son muertos que se presentifican carentes de voluntad. De este modo Kantor, abre camino hacia el vacío a través de la desintegración, la descomposición; busca una conexión con el vacío, se esfuerza por destruir los valores consagrados y se empeña en encontrar lo que subyace. La esencia del teatro Cero, según Kantor, no parte de cero, su esencia es el proceso hacia el vacío y hacia las proximidades del cero.

Bertolt Brecht, por su parte, también aborda estas ideas de muerte y destrucción como punto de partida para la creación.

*Borra todas las huellas  
Come toda la carne que puedas no ahorres  
Entra en todas las casas cuando llueva, siéntate en cualquier silla,  
Pero no te quedes sentado y no olvides el sombrero  
Te lo digo yo  
borra las huellas  
lo que siempre dices no lo digas dos veces  
Si otro dice tu pensamiento niégalo.  
Cuidado, cuando pensás en morir*

*Que ninguna tumba esté y revele, donde yaces  
Con letra clara que te señala  
Y el año de tu muerte, que te condena  
Otra vez  
Borra tus huellas.”*

Lectura para habitantes de las ciudades (1956)



Tanto Brecht como Benjamin, sostenían que era necesario borrar las huellas falsas de una falsa experiencia, era necesario volver a un punto cero, al umbral aquél donde no quedara ninguna imagen para darle lugar a las nuevas, que debían devenir ahora sí y finalmente, verdaderamente poéticas y objetivas. (Smart, 2015, p. 100)

En el arte dramático, en el trabajo del actor específicamente, puede decirse que el destruir-construir es una condición vital. Muere el actor para que pueda nacer el personaje, deja de ser para que otro pueda ser, un otro portador de su cuerpo y de emociones nuevas. En este sentido se trabaja en la formación y en el entrenamiento del actor para deconstruir su cotidiano.

El carácter destructivo, según plantea Benjamin, es el enemigo del *hombre-estuche*. En su obra, *Discursos Interrumpidos I* (1972), habla del hombre como hombre-estuche que busca su comodidad y la médula de ésta es la envoltura. Esta idea de “carácter destructivo” borra incluso las huellas de la destrucción. El carácter destructivo sólo tiene una finalidad: hacer sitio, despejar, hacer escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.

¿Cuáles serían esos caminos que pasan por sobre los escombros? ¿Cómo sería esa nueva construcción sobre los escombros presentes? ¿Los escombros serían los signos de una cultura colonizada y la construcción sería la descolonización cultural? ¿Correrse de una intelectualidad europeizada hacia un pensamiento latinoamericano para la construcción de nuevas identidades latinas?

Paradójicamente, a lo largo del tiempo esta condición de subalternidad a la cultura europea colonizadora se ha configurado como un rasgo identitario de los países Latinoamericanos. Hoy se pueden observar modelos de colonización capitalista que provienen de un poder dominante Globalizado, que sigue presentando como referencia hegemónica en los aspectos económicos y culturales para América latina a Europa y a Estados Unidos. Ante esta realidad política y social podemos inferir que en la construcción de conocimiento y en su evolución siempre habrá una clasificación hegemónica que dará un marco para la comprensión del mundo. Esta acción establece una manera simbólica determinada que define qué conocimientos son los más valiosos y desvalorizan a otros, los cuales son marginalizados.

Construir desde los escombros, descolonizar, buscar raíces olvidadas con la mirada presente, con el alma atenta. Es necesario construir desde el territorio y sus multiplicidades indagando las trayectorias que van desde lo ancestral a lo emergente.

## **Descolonización cultural**

“...descolonizar significa que deje de ser colonia de una cultura extranjera que creo que es la mía.  
Es falso. No es la mía es la de otros y yo la creo mía”  
Dussel E. (1918)

Buscar los caminos de la descolonización es la tarea. Si damos una mirada sobre el continente nos llevará a lugares, a territorios, que son fundamentales en la escritura de una historia con identidad

continental descolonizada.

Una de ellas es la del teatro chicano, el cual pudo crear una poética que podemos considerar emancipadora de la colonia. Si bien se da en tierra ajena a México, su espacio geográfico es el suroeste de los Estados Unidos en la zona de fronteras con México. El proceso migratorio chicano, hacia los EEUU, generó un territorio cultural marcado por la contradicción de reivindicarse como “ser” mejicano en un país extranjero que les impone otros modos culturales marginando y denostando los modos chicanos de ser. Revisitar este territorio con una mirada supraterritorial y emancipadora nos pone en sintonía con otros procesos culturales que poseen las mismas contradicciones.

En el teatro Chicano Silva de Barros Cristiano (2006) se destaca la obra *Los comanches* que trata de las luchas por la independencia entre colonizadores y colonizados; las obras se presentaban en carpas que recorrían distintas ciudades, se trataba de comedias de cuño popular, de fuerte tono humorístico y de crítica social.

En este tiempo aparecen Don Catarina y la Chata Noloesca, el primero es el pelado, tipo popular, cómico, un personaje con fuerte carga de crítica social, que discute los problemas de los hispanos y de los trabajadores de las clases bajas. La Chata Noloesca es una vedette, personaje femenino, que también se caracteriza por ofrecer una fuerte crítica a la sociedad machista e injusta.

Las representaciones itinerantes de las carpas ayudaron a establecer un nuevo sentimiento de identidad propia de los mejicano-americanos en el suroeste de los EEUU. Valoriza el modo de hablar de los chicanos preservando su tradición oral y del humor como arma cultural aplicada simbólicamente para destruir y vencer al opresor de este modo elabora una poética directa y realista profundamente insertada en la tradición social.

Por su parte, Jorge Huerta (1973) plantea que en 1965 el dramaturgo y director mejicano Juan Valdez, creó dos géneros fundamentales: El acto y el mito. El primero corresponde a la etapa de lucha política, y el segundo a la búsqueda de una identidad para el pueblo chicano. (...) El acto es mucho más breve, de carácter satírico y, por ende, cómico.

El mito, en cambio, enfatiza lo espiritual y aborda temas relacionados con los orígenes prehispánicos, tiene raíces mucho más profundas en nuestra herencia teatral y ritual azteca y maya.

El teatro es el modo que tienen los pueblos de pensar en voz alta. Hoy lo vemos reflejado en el trabajo del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco que sostiene la dinámica del teatro documental. Con escenarios que reproducen literalmente el ámbito en que, en la vida real, se desarrollan las historias. La obra de Elena Garro (1965) *Los Perros*, es un fiel reflejo de ese género teatral. Esta puesta en escena presenta en su poética documental, un fuerte cuestionamiento al patriarcado. En esta línea de acción teatral se invierte el proceso, no es la ficción que se asemeja a la realidad, sino que es la realidad que busca su teatralidad, parafraseando a Mauricio Kartun, podríamos decir que la realidad *teatra*.

La poética documental más que una representación es una presentación de lo que somos. Si traemos aquí la idea virtuosa de Nietzsche sobre la modernidad de *estar- pensándose* poniéndose en escena como cuerpo que piensa, como intelectual o como artista, en definitiva, como persona que piensa y pensando hace, la teatralización del pensamiento.

(...)podremos observar que en estos procesos creativos comunitarios que presentamos en forma parcial, se construyen nuevos signos performático y en la intersubjetividad de la escena se descoloniza, se construye vida nueva. (Cornago, O, 2011.pp7 en Fischer Litche. Estética de lo performativo)

## Bibliografía

- Artaud A. (2001) “Le theatre et son doublé” editor Aedes. Barcelona, España
  - Tadeusz Kantor. En “*Teatro de la muerte y otros ensayos*” (1944-1986) Alba editorial, Barcelona, España.
  - Brecht Bertolt, (1956) “libro de lectura para habitantes de las ciudades”.
  - Smart Ángeles (2015) <https://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/510> 18/02/2023
  - Benjamin Walter (1972) “Discursos Interrumpidos I” Editorial Taurus Buenos Aires, Argentina.
  - Dubatti Jorge. (2011) “Introducción para la Historia del Teatro Comparado Como Disciplina Sistemática de la Argentina”, Revista Pigmalión 3, 2011, 9-26
  - Dubatti Jorge Teatro, (2020) “Estudios de teatro argentino, europeo y comparado” Editorial Grupo Unión CABA - Argentina Primera edición: 2.500 ejemplares
  - Dussel Enrique (2018) [https://www.youtube.com/watch?v=Q86\\_LPat-IQ&t=9s](https://www.youtube.com/watch?v=Q86_LPat-IQ&t=9s) minuto 11,10, 18/02/2023
  - Silva de Barros, Cristiano. (2006) “Breve historia del teatro chicano” Editorial Caligrama Belo Horizonte, Brasil. p.110
  - Huerta Jorge, (1973) Algo sobre teatro chicano, [https://www.academia.edu/36034270/ Algo sobre el teatro chicano](https://www.academia.edu/36034270/Algo_sobre_el_teatro_chicano) [https://www.academia.edu/36034270/Algo\\_sobre\\_el\\_teatro\\_chicano](https://www.academia.edu/36034270/Algo_sobre_el_teatro_chicano) 10/02/2023
- Obra de teatro "Los perros", de Elena Garro 27 de marzo 2021
- Fischer Lichte (2011) Estética de lo Performático. Editorial Abada Madrid
- 
-

**El Peldaño-Cuaderno de Teatrología. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°21- Enero 2024. Carreño Karina. Investigadora independiente.**

**“MIENTRAS QUE EL PROPÓSITO DE LA HISTORIA ES NARRAR LO QUE SUCEDIÒ, EL PROPÓSITO DEL TEATRO ES MOSTRAR LO QUE SUCEDE SIEMPRE...”. MUJERES “PÚBLICAS” EN ESCENA.**

**Karina L. Carreño<sup>1</sup>**

**ABSTRACT**

The following article analyzes the relationship between Theater and History through the staging of an academic research on female prostitution in Tandil, Buenos Aires, in the XIX and XX centuries. The historical register and theatrical event elaborate a significant entangle of the construction ways of a Narration as a subject matter that appropriates the "Truth" as an experience that convinces, touches and gives back a necessary identification. Women represent on this plain of existence an unfinished time that the theatre persists in reviving with social awareness.

History- Theater-Prostitution-Truth

**RESUMEN**

El siguiente artículo analiza la relación entre el Teatro y la historia a través de la puesta en escena de una investigación académica sobre la prostitución femenina en el Tandil (Bs.As.) del siglo XIX y XX. El registro histórico y el “hecho teatral”, elaboran un entramado significativo de las formas de construcción de un Relato, como objeto de estudio, que se apropia de la “Verdad”, como experiencia que convence, conmueve y devuelve una identificación necesaria. Las mujeres representan en este plano, un tiempo inacabado que el teatro persiste en revivir con conciencia social.

Historia-Teatro-Prostitución-Verdad

Desde antiguo las formas de relato histórico se enmarcan en la experiencia misma, y la necesidad de contar hechos que escapen del olvido. Asimismo, esas formas asumen las

---

<sup>1</sup> Profesora y Licenciada en Historia, recibida en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Se especializó en historia social de las mujeres. Algunos de sus artículos han sido publicados en La Universidad Nacional de Córdoba (2005) Centro de Estudios Históricos “Profesor Carlos S.A. Segreti” y en Revista Avances de Cesor, UNR (2005) . Actualmente se dedica a la docencia, investigación, y difusión de conocimiento en Jornadas y Charlas a fin a su tema de estudio. Kali301@hotmail.com

memorias y los discursos de una sociedad (Burke, 2000). Si bien sobre este punto hay una amplia bibliografía académica, al relato histórico se suma la mediación de una apropiación contundente: el hecho teatral (Rosso & Dillon, 2013). Estas formas ayudan a repensar las narrativas históricas, en sí mismas, como fuentes de conocimiento válido. Al respecto Tavira señala:

El teatro es producción de verdad; la verdad es el significado de lo real para alguien. Dice Aristóteles en su Poética que la superioridad del drama sobre la historia consiste en que mientras que el propósito de la historia es narrar lo que alguna vez sucedió, el propósito del teatro es mostrar lo que sucede siempre. (Tavira, 2021)

Sin embargo, entre la ciencia histórica como recopilación, interpretación y reflexión metodológica del pasado y el teatro como producción de “verdad”, se concretan las formas de un relato que asume significatividad en la experiencia de un público ávido de hallarse en ese relato.

Si bien la sincronidad entre el teatro y la historia tienen un amplio recorrido en Argentina (Lavatelli, Ferrari, & Bresolin, 2023) desde los programas de nación, como desde los circuitos independiente, la experiencia está ofrendada en su mayoría en las posibilidades de obras completas donde la voz del narrador está dada por un conjunto de fuentes que quedan aunados en el dramaturgo, como voz de “historiador” y a la vez artista creador de personajes del que se dan cuenta datos documentados, para revitalizar la validez de un relato que convence, conmueve y devuelve una identificación necesaria.

Al respecto durante el año 2023, en ocasión de los 200 años de Tandil (Bs.As) surgió como iniciativa cultural la posibilidad de recuperar una historia local con amplios matices, pero en especial, que recuperara las voces de personajes históricos/as cotidianos/as. Es en ese contexto que se recurrió a una serie de formatos de relatos conocidos, y otros novedosos. En ese sentido es que surge la posibilidad de contar una historia de Tandil a través de su documentación oficial situada en el Archivo Histórico Municipal, como de la recopilación de una prensa de época. La labor académica, realizada y consolidada anteriormente, daba cuenta de compartir con un público más amplio acciones de sujetos y sujetas histórico/as, incluso marginales, de una vida social del Tandil del siglo XIX y principios del XX. El criterio cultural fue contar una historia “viva”, con personajes que existieron en el pasado, y que las y los lectores habituales se transformaran en público presente para convencerles, conmoverles y devolverles una identificación necesaria...

De esta manera, se apeló a una representación teatral, no convencional, pero que buscaba aunar la investigación académica con el hecho teatral, entendido como un “hecho práctico y vivencial” (Rosso, 2011/2012), pretendiendo presentar una historia vívida y significativa para el público, con un relato válido donde la historiadora conserva su voz y la artista su “propia verdad”.

## **Contar una Historia**

La intención de abordar un relato histórico local, fue el punto de partida sobre mi investigación de la historia de la prostitución femenina reglamentada en Tandil durante el siglo XIX y XX. Recuperar la voz de mujeres de una sociabilidad perdida en el tiempo, requería recuperar también, personajes históricos puntuales, con el deseo de llevar a escena



personas atravesadas por la experiencia de la ambición, el amor , la muerte, la ira, la miseria, o la rebeldía. Es en ese sentido que la utilización de nombres concretos hallados en fuentes documentales, como la reconstrucción histórica de vidas individuales, fruto de un trabajo académico de más de 20 años (Carreño K. L., 2005) y que aún continúa en el presente<sup>2</sup>, permitió dar “corporeidad” a un deseo presentado como un viaje en el tiempo .

La concatenación de tres monólogos en la piel de la actriz Gabriela Falivene<sup>3</sup>, llevó a escena una representación teatral , no como obra acabada y sí como una historia contada en fragmentos, donde la historiadora y la actriz compartieron escenario, mientras se contaba la historia de tres mujeres personificadas por Gabriela.



En el primer acto se presenta Concepción, mientras suena de fondo una música de época. Parada en el centro del escenario comienza a contar parte de su vida (Foto 2) , en una habitación en la que se arregla para recibir a los clientes.

---

<sup>2</sup> Ver Referencia Bibliográfica

<sup>3</sup> Actriz independiente recibida en la escuela de Bellas Artes en Bs As.



En momentos más, estos llegarán a la casa de tolerancia<sup>4</sup>. Una casa que el personaje nos deja pensar “regentea”, con frases indirectas y modos gestuales. Un ruido inesperado, una puerta que se abre, y entonces se produce el encuentro en el tiempo, La historiadora atraviesa el umbral, se sienta en el escenario a un lado, mientras la figura de Concepción se pierde tras la puerta. Inicia así la narración, que por momentos y en solitario se vuelve inquietante para el público. La historiadora rompe la ficción trayendo a la realidad del registro documental en una frase que para ese instante sonará conmovedora: “Concepción existió”.

Sin salir del escenario comienza a contar al público una descripción de aquella sociedad del siglo XIX dónde vivía Concepción, como “mujer pública”<sup>5</sup> y lo que significó ser una prostituta reglamentada para la época, logrando combinar el tiempo de ficción y el tiempo real.

---

<sup>4</sup> Nombre que se utilizaba para mencionar a los prostíbulos que pagaban una patente de habilitación, en la primera época de la legislación oficial.

<sup>5</sup> Término utilizado en la documentación oficial de la época.



A continuación, nuevamente una tenue luz en el centro del escenario da lugar al segundo acto, con el silencio de todos los presentes y la presentación de un ruido de muchedumbre , se escucha de fondo la algarabía de gente bailando música de carnaval...

En escena, ingresa una “amiga” agitada por la travesía de la madrugada de carnaval . Se tira sobre su cama-catre. Ríe aún de la suerte de su noche y pasando de la risa al espanto en minutos toma una fotografía de su “amiga” Tula, guardada bajo la almohada. Comienza a recordar una muerte anunciada en detalles de vida, mientras no deja de mirar su imagen más que para expresar un pesar personal que alude también mirando al público. El tono atento de los espectadores en medio del silencio y la atención profunda, dan el tono de tragedia que compone maravillosamente la actriz, hasta que enuncia su momento de apagar los recuerdos y darse a dormir.



Nuevamente la oscuridad pone en escena una voz lejana, real, la historiadora comienza en aquel silencio citando el día, la hora y el lugar en que muere Tula, devolviendo una vez más la pena profunda al público de saber que lo corporizado en aquel personaje que logra Gabriela, también fue parte de un hecho documentado.

Así se va desarrollando la narrativa histórica de los hechos cuando nuevamente se apagan las luces para escuchar los gritos de una mujer: Elena López. Entra raudamente en escena, dando cuenta de un forcejeo con un agente policial imaginario, mientras se bambolea de un lado a otro, sugiriendo un estado de embriaguez que le permite reclamar en voz alta y a boca de jarro a la autoridad policial por su derecho<sup>6</sup> a ser bien tratada. Sostiene algunos *gags* de a rato, intentado intimidad con el comisario.



---

<sup>6</sup> En la reglamentación de 1876 se determinaba que las mujeres “deberán ser bien tratadas” AHMT.

Su ebriedad hace hablar aquello que no debe decirse en voz alta: la corrupción policial y de menores en los prostíbulos, como la permisividad con la prostitución clandestina y un “rosario” de atrevimientos que nunca recordará, mientras repite: “quiero justicia! ¡justicia!”.

Se encienden las luces y la historiadora, la voz de lo “real”, comienza leyendo las verdaderas palabras de Elena López, en una carta enviada al juez de paz donde clama por “Justicia”. La expectación del público es total. Se detalla el pedido de Elena, y se la describe como una “no ciudadana” que logra tener conciencia de pertenecer al ámbito social desde “un no lugar”, a través de la reglamentación (Carreño K. L., 2005) y desde donde se atreve a interpelar a la autoridad. La recreación, lleva por fin la apropiación de un hecho teatral para buscar el impacto de vidas que no fueron tenidas en cuenta en el pasado.

El final llega de la mano de la proyección de imágenes documentales, donde muestra a alguna de aquellas mujeres. La intervención del público intentando conocer más sobre ellas y la lectura de cierre con los nombres y apellidos de las mujeres rescatadas del OLVIDO<sup>7</sup>.

### **Mujeres de mal vivir y buen decir<sup>8</sup>**

¿Por qué elegir contar esta historia? Aunque el evento del bicentenario evocaba una causa justa, lo cierto es que la historia de la prostitución en Tandil para un conocimiento de un público más amplio tiene un fin de conciencia social alineado a las formas de un teatro cultural, educativo y militante de derechos humanos, con conciencia feminista.

Hallar maneras amables en las que ideologías que componen hechos del pasado puedan ser conocidas como experiencias a corregir, solo puede ser certero en el impacto de la propia experiencia. Para los historiadores, la historia narrativa como campo historiográfico retorna como paradigma en la Argentina a fin de los años 80 y la década del 90, en la llamada “Nueva Historia Narrativa” (Leyton, Año 10 N°18 enero-junio 2019) seguida de un interés que profundizará en las formas de difusión y conocimiento del pasado junto a un interés por incorporar voces aún en exploración, como será la historia de las mujeres (Barrancos, 2005). Sin embargo, las formas del relato acontecimental, que persistía, tomaba como punto de vista los estudios de casos o las biografías solo como recurso metodológico, aunque al momento de la narrativa, conseguía la identificación con el lector, como en el caso de la microhistoria, aún más que los análisis estructuralistas (Leyton 2019).

Es esta recuperación de un entramado de “casos”, que utilizamos, no ya como un recurso metodológico para contar una historia general, si no como producción válida, como señala Tavia, de “relaciones humanas” (Tavira, 2021) puestas en conflicto a través no solo del documento si no de la posición de los personajes en su conducta ficcionada. La actriz está atenta al guión que nace de una investigación académica, pero para que sus personajes cubran el rigor “que se espera”, a pesar de que se sabe que es ficción, lo que dice también debe representar “lo real”. ¡La historia no puede mentir! he aquí el imaginario y la

---

<sup>7</sup> Puesta en escena por segunda vez en el Teatro de la Confraternidad en abril de 2023. Guión y dirección Lic. Karina L. Carreño.

<sup>8</sup> idem



contundencia del dato! Pero también de una propia representación de Verdad. "...El pasado podría no ser sólo un hecho de la historia (...) si no el carácter que le otorga la representación ( o la no representación) de un acontecimiento vuelto escena y lo que éste produce como hecho escénico y estético en sí mismo" (Lavatelli, Ferrari, & Bresolin, 2023, 18)

La actriz articula en las formas de expresión actoral, la libertad de encontrar su propio lenguaje, con el cuerpo, con los silencios, con el espacio y con un público que nunca se vuelve a dar de forma repetida en su reflexión, al igual que el tiempo histórico. Se repite el relato, pero el hecho artístico dependerá de un público que se conmueva, que se identifique y que desee cambiar la historia. "Mujeres de mal vivir y buen decir", permitió una forma singular de comunicación sobre el pasado, intentando reflexionar sobre nuestras propias nociones de un fenómeno social, que miramos en retrospectiva, pero sabiéndonos condicionados/as por nuestro presente. La representación teatral de la prostituta en este caso, intentó romper con el estereotipo erótico. Humanizar a la mujer que hasta en el vestuario intenta decir que el deseo es de los "otros" (Galindo & Sanchez, 2017). En la construcción de Gabriela no necesitó poner en palabras la historiadora, que las prostitutas involucradas no eran invalidadas por comerciar con sus cuerpos. La historia de sus vidas en el escenario como en los documentos, quedaba censurada y expuesta a la rebeldía, no por ser prostitutas si no por ser mujeres. Ser prostituta se constituye en la razón última de una tragedia para muchas, dada al nacer<sup>9</sup>. En el hecho artístico, el relato de la tragedia cobra una nueva verdad que se sigue contando...

### **Del dicho al hecho teatral...**

Hasta aquí la tragedia de un drama social para muchas, permite por un lado intentar reflexionar: ¿Cuál es la relación del teatro y la historia en torno a los significados de apropiación de "verdad" como de producción de "verdades" que asoman con características propias? La recopilación de un registro del pasado halla en las formas del relato del teatro una narrativa locuaz y amplia que se inscribe en un teatro también militante y creador de conciencias, no a partir de obras acabadas, si no incluso abiertas a finales que dependerán del cambio social y con intervenciones profesionales interdisciplinarias en un todo único que se concreta en el acto de "contar una historia". Las mujeres en este caso, asoman como personajes cambiantes en una historia vívida porque vuelven a contar su historia pos-mortem, y esa es la identificación última de un espectador que se impacta ante la realidad que le devuelve la creación de verdad del teatro. El hecho artístico ya no es ficción, si no que es El Relato en tono de lo real. Un suspiro de voz al oído que nos dice: existieron, sufrieron, vivieron, están pasivas aún en un archivo, esperando el momento de volver a presentarse con sus vidas en una narrativa para todes les que deseen ver y escuchar.

Finalmente ¿Cómo ampliar el margen de relatos históricos sobre las mujeres en el teatro que representen, al decir de Rosso, obras como un hecho práctico y vivencial? ¿Han de ser conjeturados sólo a partir del dato o la labor historiográfica de investigación? Si lo que se lleva a escena es una búsqueda de verdad, debería continuar la apropiación de cercanía a la

---

<sup>9</sup> Al respecto, en los últimos años La Historia de las mujeres ha tenido una importante producción académica en la Argentina incorporando las perspectivas de género en primer lugar como variable de análisis. Ver Referencia bibliográfica, D' Antonio y Pita.

veracidad y no a la verdad última (como única interpretación). Los propios documentos históricos tienen matices que pueden llevar a la inspiración de constructos que determinen aún con más contundencia el acercamiento a relatos válidos del teatro histórico. El tono de la narrativa de “Mujeres de mal vivir y buen decir” responde a una tragedia y a actos de rebeldía veraces, fundamentados y registrados, pero a la vez configurados en un tiempo distinto, que fue puesto y destacado sobre el escenario por el hecho teatral, tan real como el espectador desee que perdure.

## Referencia Bibliográfica

Barrancos, D. (2005). "Historia, Historiografía y género. Notas para la Memoria de sus vínculos para la Argentina". *La Aljaba versión On-line ISSN 1669-5704 Scielo v.9 Luján*.

Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.

Carreño, k. L. (2005). Cuando los excluidos hablan de derecho. La prostitución legal en un pueblo de la frontera sur (Tandil, 1870-1910).". *Avances de Cesor*.

Carreño, K. L. (2005). tesis. *Cuestiones delicadas y escabrosas. La reglamentación de la prostitución en Tandil. 170-1910*. Tandil: UNICEN.

Carreño, k. L. (2006). *Noches Alegres, Muchachas tristes. La prostitución legal en Tandil. 180-1910*. Tandil: Municipio de Tandil.

Carreño, k. L., & De Paz Trueba, Y. (2005). "Actores imaginados: tensiones entre discurso y práctica. El caso de la frontera sur bonaerense, 1870-1910" en "Familia, género y sexualidades, Iberoamérica, siglos XVII- XIX" ANUARIO 5. *Cento de Estudios Históricos "Profesor Carlos Segreti*, 153-177.

D'Antonio, D., & Pita, V. S. (2022). *Nueva Historia de las Mujeres en la Argentina. vI*. Bs.As.: Prometeo.

Galindo, M., & Sanchez, S. (2017). *Ninguna mujer nace para puta*. Buenos Aires: Lavaca.

Lavatelli, J., Ferrari, D., & Bresolin, E. (2023). *El Teatro y la Historia*. Tandil: UNICEN.

Leyton, M. A. (Año 10 N°18 enero-junio 2019). "El Lugar de la Narrativa en la historiografía de nuestros días". *Revista tiempo Histórico. Santiago-Chile.Año.*, 17-35.

Rosso, M. (2011/2012). Germen de un proceso creativo en teatro. Análisis de la obra. "Hijos de la piedra". *El Peldaño*, 34.

Rosso, M., & Dillon, G. (2013). " Es posible investigar los propios procesos creativos? Cuestiones de la crítica genética aplicada por creadores-investigadores. *Manuscrita Revista de Crítica Genética*.

Tavira, L. d. (2021). *La conquista en escena: como se ha construido el relato histórico desde el teatro*. Obtenido de Agendamx:  
<https://agendamx.com.mx/index.php/2021/08/14/la-conquista-en-escena-como-se-ha-construido-el-relato-historico-desde-el-teatro/>

“El peldaño-Cuaderno de Teatrología”. Publicación semestral julio-diciembre. Vol. N°21-Enero 2024. Mag. María Belén Errendasoro. Lic. Rocío Ferreyro

## RÍTMICA EN LA FACULTAD DE ARTE: ARCHIVO Y PRESENTE

Belén Errendasoro<sup>1</sup>  
Rocío Ferreyro<sup>2</sup>

*En el templo de la flor del ciruelo,  
las voces se elevan  
desde las colinas.*  
(Natsume Soseki)

Al conmemorarse el 35° aniversario de la Facultad de Arte y el 20° Aniversario de la Revista El Peldaño perteneciente al Departamento de Teatro, la materia Rítmica hace llegar un fraternal saludo a quienes han contribuido a cimentar tan valiosos logros. En este punto, decir presente en esta publicación tan especial, invita a trazar una síntesis sobre su origen y su presente como espacio curricular.

En relación a su historia, Rítmica no fue parte del Primer Plan de Estudios. Su inclusión en la estructura curricular del Profesorado de Juegos Dramáticos, Profesorado de Teatro y Licenciado en Teatro se dio a partir de la implementación de la reforma llevada a cabo en 1996.

Con Guillermo Dillon como profesor a cargo, Rítmica tuvo por entonces una marcada impronta musical. Durante las clases se trabajaba la conciencia rítmica a través de notaciones musicales y partituras incorporando la práctica del ritmo con instrumentos o con sonidos realizados con las palmas y los pies. Todo este andamiaje contribuía más tarde a la construcción de una rítmica murguera. Al respecto, cada alumno y alumna trabajaba en la invención y creación del propio instrumento percusivo, generalmente construido con material reciclado. Se experimentaba la capacidad sonora del instrumento en el espacio de la clase y se realizaban los ajustes necesarios. Se distribuían partituras rítmicas básicas que permitían explicar las nociones de compás y duración de las figuras y se integraban estos aprendizajes con la ejecución del instrumento tanto individualmente como en dúos, pequeños grupos y con el grupo en su totalidad. También se probaba la ejecución conjunta de dos partituras de pie rítmico similar, o realizando ecos, concatenaciones y demás relaciones entre las frases rítmicas. Estas experimentaciones daban recursos y herramientas a los y las estudiantes para el trabajo de creación musical y escénica que debían emprender.

---

<sup>1</sup> Magister. Profesora Adjunta de las cátedras Rítmica y Expresión Corporal. Directora del Proyecto “Rítmica en la Actuación”, GIAPA. Facultad de Arte, UNICEN, Tandil, Bs. As. [berrendasoro@gmail.com](mailto:berrendasoro@gmail.com)

<sup>2</sup> Licenciada. Ayudante de la cátedra Rítmica. Investigadora del Proyecto “Rítmica en la Actuación”, GIAPA. Facultad de Arte, UNICEN, Tandil, Buenos Aires. [rocioferreyro@gmail.com](mailto:rocioferreyro@gmail.com)



**IMAGEN 1.** De izq. a der. Arriba: Sol Gomory, Jerónimo Ruiz, Yanina Crescente, Fernando Lazarte //Abajo: Facundo Quiroga, Sebastián Huber, Jorgelina Vincesnau, estudiante de la Facultad de Ciencias Económicas. Cursada 1999





**IMAGEN 2.** *Instrumento murguero. Cursada 2006*



**IMAGEN 3.** *Danisa Brandolino, Iván Navarro, Paula Bidegain, Andrés Carrera, Analía Rivera, Lucía Mestre y Franco Bais. Cursada 2006*



**IMAGEN 4.** *Leticia Corrado, Agustina Catalano, Agustina Etchegaray, Rocío Ferreyro, Vanesa Mulieri, Ceres Gonzalez, Elizabeth Seoane, Estudiantes de la Facultad de Ciencias Económicas. Cursada 2006.*

Los alumnos y alumnas se distribuían en grupos numerosos con el que comenzaba un proceso muy interesante de exploraciones individuales y ensambles donde debían construir frases rítmicas, al vincularse con el sonido propuesto por otrx/s, al comparar la prolongación del sonido (corto, sostenido e iterado) pudiendo algunos instrumentos provocar sonidos de mayor duración. Luego se abordaba el trabajo compositivo propiamente dicho dejando aparecer combinaciones de sonidos graves entre sí o con los más agudos, las variaciones tímbricas -es decir, qué instrumentos sonando en qué momento durante cuánto tiempo- y la gradación de las intensidades -a qué volumen-, etc. Finalizando el recorrido, aparecía la voz de la murga como una entidad sonora y rítmica singular. El trabajo se completaba con la elaboración de una puesta en escena sencilla para la cual se incorporaba vestuario así como también entradas, salidas y desplazamientos en el espacio mientras ejecutaban su instrumento. De esta manera, elementos propios de la rítmica musical se integraban con el juego rítmico y de trayectorias en el espacio escénico.



**IMAGEN 5.** De izquierda a derecha, Abajo: Estudiante FCE, Nicolás Roldán, Clara Giorgetti, Ileana Villaverde, Carolina Frank, Leonela Sanchez, Lucía Cincuegrani, Ariadna Del Castillo, Catalina Perez Manetti, Lucía Zunda, Matías Goyenette, Matías Azimonti, María Inés Ramos // Arriba: Estudiante FCE, Melani Vera, Patricia Nail Alvarado, Mariano Espondaburu, Marianela Gallinal, Anyelen Cartelle, Paula Virginia Corral, Gastón Dubini, Tamara Rubín, Lucas Máximo, Juan Rosso, Matías y Guillermo Dillon. Cursada: 2009

A partir de 2010 ingresa Belén Errendasoro, convocada por el Departamento de Teatro, con el propósito de que la materia pudiera acercarse más aún al movimiento, al cuerpo, a la danza y a la actuación. Luego de cinco años de formación y trabajo conjunto, queda a cargo de la materia y recibe la significativa colaboración de Rocío Ferreyro, quien ocupará más tarde el rol de Ayudante, y de Mariano Delaude.





**IMAGEN 6.** “Una de piratas”. Actúan: Guillermo Gómez (pirata a la izq.), Iara Harriet (junto al balde), Gabriel Alvarez y Griselda Crespi (cocineros), Clara Marconato, Marisol Corrado, Milena Lucía kohan y Belén Savoni (meseras), Juan Manuel Torrens y Federico Zambrino (piratas caídos). Cursada: 2011. Aula FA.

A lo largo de los años, la propuesta pedagógica fue buscando construir vínculos más profundos con la experiencia rítmica del oficio actoral y los elementos teatrales. Paulatinamente, la Rítmica dio paso al movimiento libre y sugerente que provocaba la percusión de instrumentos musicales y no convencionales. Dicho proceso de transformación fue nutriéndose de nuevas teorías, contenidos y estrategias metodológicas en vistas a privilegiar la creación y modulación del tiempo escénico que llevaban adelante las y los artistas/estudiantes al entretejer ritmo y acción.

En la actualidad, desarrollando tareas de investigación, la materia Rítmica aborda el estudio del ritmo desde el paradigma *rhuthmos*. Al centrarse en la actuación teatral, el asunto de la Rítmica no queda restringido a la presencia de elementos musicales y métricos, sino que puede abrazarlos o trascenderlos al privilegiar el ritmo como un fluir y al ocuparse de las modalidades con las que esa fluidez se materializa en la experiencia actoral y escénica.

Para dar apertura a la materia, se propone un entrenamiento de la percepción y vivencia propia del tiempo mediante ejercicios específicos, donde la contemplación y la demora contrastan con tiempos cotidianos, mientras que la sensibilidad temporal y su entretejido subjetivo encarnan y habitan el tiempo de otro modo. Este prelude permite dimensionar al teatro como creador de propios sentires del tiempo y potenciar en el actor/actriz en formación su capacidad como artesano/a de lo temporal. La pregunta del ritmo en las artes escénicas se instala luego de este bagaje, reconociendo como primer paso, que el ritmo se construye al modular el tiempo.



**IMAGEN 7.** *Propuesta para habitar ese tiempo que transcurre. Distintas materialidades y una disposición a la contemplación, permiten descubrir sutilezas en la percepción temporal*  
*Cursada: 2023*

Para iniciar con el proceso de construcciones rítmicas, los y las estudiantes exploran la relación movimiento-sonoridad creando y seleccionando patrones rítmicos individuales. Luego, inician una nueva instancia compositiva al reunirse en parejas y tríos, ensamblando los diferentes patrones. Por último, trabajan en procura que aquella composición, mediada por un entorno, se ancle en lo dramático y alcance entidad escénica. De esta manera, se hace foco en sus propias vivencias sensibles y en instancias compositivas que resultan finalmente en procesos creativos de escenas breves. En el desarrollo de la cursada, cada estudiante reconoce su propia capacidad para ritmar y atraviesa experiencias más complejas donde el ritmo es entendido como sentir y manifestación multisensorial.

A continuación, pueden observarse algunos registros de materialidades rítmicas escénicas moldeadas por lxs estudiantes en estos años.





**IMAGEN 8.** “Escena-homenaje” - a las 123 jóvenes trabajadoras y 23 trabajadores que murieron en el trágico incendio de la fábrica Triangle Shirtwaist en Nueva York el 25 de marzo de 1911. Actúan (de izq. a der.): Vera González Berkunsky, Melina Samuelson, Iara Marcelino y Oriana Labourdette. Cursada: 2017. Aula FA.



**IMAGEN 9.** “El castaño” / Postales Rítmicas. Actúan: Abril Ocampo y Ezequiel Alvarez. Cursada: 2018. Muestreada 2018, La Fábrica.

Finalizando este recorrido, queremos dejar un reconocimiento especialísimo a docentes, investigadorxs, no-docentes, graduadxs, colaboradorxs, integrantes de los equipos de gestión, artistas y estudiantes por haber sido partícipes de las actividades académicas, de extensión y de investigación que han posibilitado el desarrollo de Rítmica en la formación actoral de la Facultad de Arte.

Agradecemos además a ***Guillermo Dillon, Andrés Carrera, Yanina Crescente, Valeria Guasone, Iara Harriet, Oriana Labourdette, Clara Marconato y Jerónimo Ruiz*** por colaborar con el material de archivo para esta reseña.

## **FUNCIONES UNIVERSITARIAS (DOCENCIA, INVESTIGACIÓN Y EXTENSIÓN) UNA PROPUESTA AGLUTINADORA**

Prof. Martín Miguel Rosso (Mag)<sup>1\*</sup>

### **Resumen**

El objetivo de este trabajo es exponer la manera en la cual se fueron relacionando, a lo largo de los años, las diferentes funciones que desarrollo en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro: la docencia, la investigación y la extensión.

Esta interrelación, que puede pensarse como algo natural, fue producto de romper con cierta linealidad de acción y de entender que ninguna función tiene mayor relevancia que otra. Este desarrollo de una identidad múltiple emergente (que implica el entrecruzamiento de problemáticas propias del campo pedagógico, el artístico y el científico) me enfrentó a diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que serán desarrollados en este trabajo.

Palabras claves: Profesor, Funciones, Universidad, Entrecruzamiento

### **Abstract**

The objective of this work is to explain the way in which the different functions developed in the Facultad de Arte of the Universidad Nacional del Centro: teaching, research and extension have been related over the years.

This interrelationship, which can be thought as a natural way, was the product of breaking with a certain linearity of action and of understanding that no function has more relevance than another. This development of an emerging multiple identity (which implies the intertwining of pedagogical, artistic and scientific problems) confronted me with several theoretical and methodological questions that will be developed in this work.

Keywords: Professor, Functions, University, Crossover

<sup>1\*</sup> Departamento de Teatro – Expresión Corporal III - Facultad de Arte - UNCPBA – Tandil – Buenos Aires. Email: martinrosso@yahoo.com.ar.

## **Introducción**

En mi trabajo<sup>2</sup> como docente de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), las actividades principales que desarrollo son: docencia, investigación y extensión. En un comienzo, estas tareas universitarias las desarrollaba como espacios estancos sin relación unas con otras, generando una dispersión de intereses y de esfuerzos. Y a lo largo de los años estos trabajos se fueron entrecruzando.

Esta forma de trabajo que he desarrollado me enfrenta con la necesidad de legitimar la articulación constante que existe entre mi actividad como docente, como investigador y mi desarrollo como artista del teatro. Este entrecruzamiento plantea diversos cuestionamientos teóricos y metodológicos que serán abordados a continuación.

## **La extensión universitaria a través del teatro**

Entendemos la extensión universitaria como:

“La interacción entre la universidad y los demás componentes del cuerpo social, a través de la cual ésta sume y cumple su compromiso de participación en el proceso de creación de la cultura y de liberación y transformación radical de la comunidad nacional”

(Fernández Varela, J. 1980)

La Extensión Universitaria tiene como objetivos fundamentales:

- I. Contribuir a la creación de una conciencia crítica en todos los sectores sociales, para favorecer así un verdadero cambio liberador de la sociedad. II. Contribuir a que todos los sectores alcancen una visión integral y dinámica del hombre y el mundo, en el cuadro de la realidad histórico-cultural y del proceso de emancipación de la América Latina.
- III. Promover como integradora de la docencia y la investigación, la revisión crítica de los fundamentos de la Universidad y la concientización de todos sus estamentos, para llevar adelante un proceso único y permanente de creación cultural y transformación social.
- IV. Contribuir a la difusión y creación de los modernos conceptos científicos y técnicos que son imprescindibles para lograr una efectiva transformación social creando, a la vez, la conciencia de los peligros de la transferencia científica, cultural y tecnológica cuando es contraria a los intereses nacionales y a los valores humanos<sup>3</sup>.

La Extensión Universitaria, según lo mencionado por J. Fernández Varela en las

- Consideraciones... (arriba citada) deberá ajustarse a las siguientes pautas: I. Mantenerse solidariamente ligada a todo proceso que se dé en la sociedad tendiente a abolir la dominación interna y externa, y la marginación y explotación de los sectores populares de nuestras sociedades.
- II. Estar despojada de todo carácter paternalista y meramente asistencialista, y en ningún momento ser transmisora de los patrones culturales de los grupos dominantes.
- III. Ser planificada, dinámica, sistemática, interdisciplinaria, permanente, obligatoria y coordinada con otros factores sociales que coinciden con sus

<sup>2</sup> A lo largo del texto se apela mucho a la primera persona del singular debido a que el texto hace referencia a una experiencia personal.

<sup>3</sup> Idem.

objetivos, y no sólo nacional sino promover la integración en el ámbito latinoamericano.”<sup>4</sup>

Para que nuestro trabajo artístico sea considerado de Extensión tiene que establecer un vehículo educativo, de movilización y sensibilización social con la sociedad. Es través de la escucha, luego de esa escucha el hacer artístico y con esa producción artística generar una discusión de problemáticas sociales.

Para ello hay un diagnóstico participativo que involucra procesos de investigación/acción, identificación de problemáticas, definición de hechos o acontecimientos que son puntos de partida para la creatividad. Se escucha, resignifica y se genera procesos creativos. Luego, la obra de teatro, se comparte para volver a conectarse comunitariamente con diferentes públicos, en diferentes espacios barriales. A estos públicos no se los considera pasivos, por el contrario, por intermedio de proponer charlas de discusión e intercambio al final de la representación, nos enriquecemos todos y todas a través de las diferentes miradas críticas, abrazando las distintas subjetividades. Las metodologías de trabajo de esas producciones artísticas, son en general, Creaciones Colectivas<sup>5</sup>. Se decidió trabajar las puestas en pequeño formato, utilizando pocos elementos escenográficos, elencos con pocas personas y espacios escénicos que no han sido concebidos para representaciones teatrales. Esta configuración del espacio escénico, no convencional, permite representar las obras en diferentes lugares como: Clubes, Escuelas, Sociedades de Fomento, Comedores Comunitarios, living de casas, etc.

Al terminar las obras se invita a los espectadores a una charla para lograr una interacción sobre lo vivido. En esas charlas finales se cuentan anécdotas, percepciones, posicionamiento políticos e ideológicos, etc. Generando un *nosotros* colectivo que potencia la capacidad de trasmisión de un contenido ideológico. Así, el teatro como fiesta hace que el sujeto vuelva a sentirse parte de un *todo*, miembro de una comunidad. Este sentido de pertenencia favorecería la creación de una conciencia colectiva.

### **El hacer en investigación**

Mi experiencia como investigador comienza en el año 1991 participando en diferentes proyectos y en el año 2008 participo de la creación, junto a otros docentes investigadores, del grupo de investigación IProCAE (Investigación de Procesos



Creativos en Artes Escénicas) cuyo principal objetivo es investigar la práctica escénica simultáneamente a su realización.

El objeto de estudio es el proceso creativo de una obra teatral, y se busca comprender el propio movimiento de la creación revelando los sistemas que operan en la generación de la propia obra.

Reflexionar y cuestionar el propio hacer artístico se podría entender como una Tarea Filosófica. Según Daros<sup>6</sup>, el epistemólogo Karl R. Popper plantea que esta tarea es un instrumento de análisis, de esclarecimiento de los pensamientos, de las ideas, de las realidades del mundo cultural y físico que nos rodea. Esto torna al proceso investigativo en una reflexión-acción constante que se caracteriza por ser cíclico, que implica un

<sup>4</sup>Idem.

<sup>5</sup> Espectáculo realizado por un grupo teatral. Generalmente realizado por improvisaciones durante los ensayos, (Patrice Pavis, 1999)

<sup>6</sup>DAROS, W. R., **Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper.** *Invenio: Revista de investigación académica*, N°1, págs. 11-24. 1997

espiral dialéctica entre la práctica y la reflexión, de manera que ambos momentos quedan integrados y se complementan.

A grandes rasgos la metodología plantea tres momentos (lógicos, no cronológicos) en la investigación: un momento de identificación de los aspectos posibles (y deseables) de ser analizados; otro momento de organización en el que se realiza el desciframiento, la ordenación, la clasificación y, de ser necesario, la transcripción de los diferentes documentos del proceso; y un tercer momento, descriptivo-interpretativo que conlleva la necesidad de articular o construir un cuerpo teórico que ilumine los datos. Entender que describir, analizar y comprender el propio hacer teatral ayuda a registrar la ideología, técnicas, metodologías, preferencias e intereses que cada artista, científico y pedagogo asume, fortaleciendo la práctica universitaria.

### **El hacer pedagógico**

Como docente trabajo en el entrenamiento corporal expresivo del actor dentro de la Sub-área de Expresión Corporal dictando la asignatura Expresión Corporal III, que se cursa en el tercer año de la carrera y constituye la etapa final de la propuesta pedagógica.

En este curso se apunta a que el alumno utilice los resultados de su entrenamiento realizado en los años anteriores en diferentes composiciones teatrales, seleccionando y organizando los diferentes elementos en función de sus necesidades expresivas, logrando definir criterios propios de producción teatral.

Como sabemos, no existe el “teatro”, existen “teatros”. Teatros muy diferentes entre sí que utilizan matrices particulares en el proceso de creación. Hay teatros que parten del texto dramático, otros de imágenes recolectadas, otros de experiencias vividas, otros de técnicas ya constituidas, etc. Grotowski en el discurso de Skara<sup>7</sup> nos aconseja no buscar métodos prefabricados porque esto sólo nos conduce a estereotipos. Los procedimientos adquieren sentido solamente a partir de la necesidad singular de composición. Son recursos que pueden ser utilizados o descartados en función de la necesidad creativa, ya que lo importante no está en la ejecución de determinados procedimientos, sino que lo que se vuelve relevante es el proceso de búsqueda de lo que todavía no fue percibido. Cualquier forma de teatro debe entregarse a la práctica, a la experimentación. Para

realizar ese trabajo de búsqueda práctica se propone articular aspectos de las teorías de Constantin Stanislavski - fundamentalmente del Método de las Acciones Físicas<sup>8</sup>- con principios y métodos desarrollados por Jerzy Grotowski<sup>9</sup> y Eugenio Barba<sup>10</sup>. Para observar el cuerpo del alumno/actor en escena se utilizan tres marcos teóricos. Uno que analiza el cuerpo a un nivel pre-expresivo<sup>11</sup> y que permite trabajar en profundidad la presencia del actor en escena. Otro, que analiza el movimiento expresivo<sup>12</sup>; y el último marco conceptual utilizado es una clasificación que realiza G.

<sup>7</sup> Grotowski, J.: *Hacia un Teatro Pobre*. México, Siglo XXI, 1970. pp. 185-199.

<sup>8</sup> Serrano, R. (1996), (1994).

<sup>9</sup> Grotowsky, J. (1970).

<sup>10</sup> Ver: Barba, E. (1987), (1988), (1994).

<sup>11</sup> El concepto de pre-expresividad se refiere al trabajo del actor sobre su cuerpo en un nivel orgánico, más que de un nivel expresivo. En el nivel pre-expresivo importa más la calidad física de los movimientos que el significado de los mismos. éste se desarrolla a través de los Principios de la Antropología Teatral definidos por I.S.T.A. (*International School of Theatér Anthropology*)

<sup>12</sup> Esta propuesta se basa en la categoría Expresividad del LMA (Análisis del Movimiento Laban) en L, Rudolf. (1978) *Danza educativa moderna*. Buenos Aires. Paidós

Bettetini<sup>13</sup> del gesto teatral, que permite introducir al alumno en el concepto de estilos teatrales y en la composición del personaje.

## **A modo de conclusión**

Las funciones que se deben desarrollar en la universidad nacional pública (docencia, investigación y extensión) pueden ser realizadas de manera separada o pueden encontrarse formas de generar procesos de relación que rompan con cierta linealidad de acción, entendiendo que ninguna función tiene mayor relevancia que otra. Esta interacción entre funciones y el estar atento con el entorno y los contextos, facilita el desarrollo de pensamientos, responsables para la creación de nuevas posibilidades, de ideas, que favorecen nuestro hacer.

Lo ocurrido en un proceso creativo de la obra “Chacales y Árabes” basada en un cuento de Kafka, bajo mi dirección, resulta un buen ejemplo de la interacción entre las funciones universitarias. En un ensayo donde se trabajó con los actores que personificaban a los “Chacales” propuse improvisaciones que tenían como objetivo definir, precisar y registrar Acciones Físicas para ser utilizadas en una escena de la obra. Al finalizar dicha improvisación se definieron Secuencias de Acciones Físicas que tenían la particularidad de poseer, todas ellas, el mismo objetivo (acechar), a este tipo de Secuencias, con un mismo objetivo, se las denominó “Comportamientos Escénicos”. Luego, estos Comportamientos más otras secuencias, fueron parte de la puesta en escena. Este nuevo término definido en un proceso creativo que estaba siendo estudiado por el grupo IProCAE fue incorporado en el programa de Expresión Corporal III del cual soy Titular de la cátedra.

Se desarrolla así, la figura de un docente/artista/investigador encarnado en una misma persona, generando operaciones simultáneas en diferentes órdenes discursivos, dejando de considerar a la docencia, a la investigación y a la creación artística como movimientos estancos, por el contrario, se intenta que circulen conjuntamente, superponiéndose, generando diálogos y cuestionamientos, en una mutua complementación.

<sup>13</sup> Bettetini, G.. *Producción significativa y puesta en escena*. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.

### **Bibliografía**

- BETTETINI, G.. **Producción significativa y puesta en escena**. Gustavo Gili: Barcelona, 1977.
- BURNIER, L., **A Arte de Ator: da Técnica à Representação, Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. São Paulo, Unicamp. 1994.
- CAMARERO TABERA, J. **Intertextualidad**. Editorial del Hombre. Barcelona, 2008. - DAROS, W. R., **Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper**. *Invenio: Revista de investigación académica*, N°1, págs. 11-24. 1997. - DIMEO, C. **Algunas notas para un teatro político**. *La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet*. <http://www.letralia.com/firmas/dimeocarlos.htm>. 2004.
- FERNÁNDEZ VARELA, J. “Características generales de la extensión universitaria que se desarrolla actualmente en América Latina”, en *La administración de la difusión cultural y de la extensión universitaria*, México;. 1980
- FERREIRA, L. **Teatro biográfico: A experiência do Biodrama na Argentina**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro UDESC. 2011. - GARCÍA, J. P. **El conflicto y la escena: arte y política en Piscator**. *Revista Riff-Raff* pp. 107-115 número 26. 2004.
- GROTOWSKI, J.: **Hacia un Teatro Pobre**. México, Siglo XXI, 1970. - MATOSO, E. **El cuerpo territorio de la imagen**. Buenos Aires. Letra Viva. 2001 - PASOLINI, R. **La utopía prometeica. Intelectuales en el borde de una modernidad periférica: Juan Antonio Salceda, 1935-1976**. Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA: Tandil: 1996. (Tese de Licenciatura). -PAVIS; P. **Diccionario de Teatro**, Perspectiva, San Pablo. 1999.
- SAGASETA, J. E.. **La vida sube a escena. Sobre formas biográficas y teatro**. *Telón de Fondo – Revista de Teoría e Crítica Teatral*. N. 3 – IUNA – Buenos Aires. Julio de 2006.

- Salles, C. **Gesto Inacabado**. Annablume, São Paulo. 2004.
- SERRANO, R. **Tesis sobre Stanislavski**. Escenologia, México. 1996. - TRIVIÑOS A. **Pesquisa qualitativa. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo (SP): Atlas; 1987. (Traducción del autor).



## Resumen

La presente entrevista fue realizada a los referentes de la actividad Archivo Abierto: 35 años de arte. Dillon Guillermo, Etchecoin Lucrecia, Jensen Yanina, Petrini Matías, docentes de la Facultad de Arte. Dicha actividad se creó y desarrolló por y para el aniversario de los 35 años de la Facultad de Arte-UNICEN.

### ¿Cómo definirían la actividad Archivo Abierto?

**Guillermo Dillon (G.D):** Ante la convocatoria que se hizo en marzo del año pasado de los 35 años, a mí me parecía importante hacer algo con la historia de la facu que también es parte de la historia nuestra y me había acordado de varios laburos que he visto de gente que labura archivismo o que labura reconstrucción de obras. Nosotros laburamos procesos creativos, digamos, qué hacer con los vestigios de las cosas que pasan, y habíamos visto en algunos congresos unos laburos artísticos de resignificar eso artísticamente y cuando se hizo la reunión, propuse esa cuestión de agarrar el archivo y no solamente mostrarlo como archivo, además de tratar de reconstruirlo, tratar de remirarlo con una mirada artística nuevamente, ahora a la luz de los 35 años.

**Yanina Jensen (Y.J):** Y ahí es donde Guillermo nos convoca como CDAB<sup>3</sup>, como grupo de trabajo, para que empecemos a trabajar de forma simultánea y después de algunas reuniones entre nosotros, decidimos abrir la convocatoria para que cualquier docente o persona de la comunidad de la Facultad de Arte que quisiera participar, pudiera hacerlo. Entonces hicimos abierta la convocatoria, hicimos una serie de reuniones donde diferentes docentes, en su mayoría, se sumaron y empezamos a trabajar en un equipo. Entre esas personas que se sumaron son las personas que se pueden ver que están dentro de todos los flyers de comunicación, de las curadurías de las muestras y el trabajo que hicieron en Pinto y Chaca el grupo que hizo la intervención espacial.

### ¿Cuál fue la idea conceptual que dio inicio al desarrollo de la actividad Archivo Abierto y hace cuánto tiempo arrancaron a pensarla?

G.D: Cuando se hizo la convocatoria institucional nos reunimos y la idea era ver qué cosas se iban a hacer por los 35 años.

Y.J: El grupo se empezó a consolidar a partir de febrero, marzo de este año y nosotros, como grupo de trabajo dentro del CDAB, empezamos a hacer las digitalizaciones, la búsqueda de materiales y demás ni bien vino Guillermo a hacernos la convocatoria. Así que desde abril estábamos trabajando sobre archivos que tal vez no se habían digitalizado, había muchas fotografías, muchos afiches, mucho material gráfico, no sé si me olvido de algún material... bueno, material audiovisual y ahí es donde decidimos abrir, no solo para que formen parte del grupo las personas que querían hacerlo, sino también para que nos envíen material que tuvieran en sus casas, ya sea de procesos de trabajo, guiones, vestuarios, utilería, anotaciones de clases, observaciones, todo ese material. No solo el que nosotros teníamos preservado sino

---

<sup>3</sup> Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (CDAB) de la Facultad de Arte es un espacio dependiente de la Secretaría de Investigación y Posgrado que nace con la finalidad de incorporar, resguardar, preservar y catalogar materiales bibliográficos, visuales y audiovisuales de teatro, cine y arte en general

abrirlo a la comunidad para que nos puedan enviar cosas que nosotros no teníamos, entonces de esa manera también ampliar el archivo que tenemos dentro de la facultad. Entonces, era como que nos servía a nosotros y a la comunidad que nos mandaba materiales, y así fue como tuvimos un montón de vestuario que no es algo que tengamos dentro de la institución como propio, sino que fueron personas que los tenían y dijeron bueno los prestamos para la muestra.

G.D: Por eso también hubo la idea de ver en qué marcas está ese concepto de archivo. Por eso también veíamos esto de todo lo que va quedando que se puede reconstruir, después buscamos anécdotas, cosas orales, bueno todo lo que es apuntes, todo lo que va quedando en el camino.

Y.J: Y algo que me olvidé de comentar es que decidimos incorporar al INDEES, porque el INDEES hace muchos años que viene trabajando con estas políticas de preservación y conservación de los restos o de lo que no se suele preservar como son estas cosas que decía: los bocetos, los story, los objetos que están dentro del imaginario de que se utilizó para una obra o una pieza audiovisual, pero que no forman parte de eso que podemos ver asiduamente. Entonces, bueno, de ahí devino la posibilidad de ver un montón de prebocetos, de ver bocetos, de ver guiones intervenidos por la directora o el director de la obra, con las observaciones que hace el actor y eso quedó en la exposición y en la muestra gracias a que los recuperamos y los pudimos volver a ver.

### **Cuando comenzaron a pensar todo, ¿fue ya sabiendo que había tantas cosas en medios distintos o lo resolvieron a medida que avanzaban?**

G.D: Yo creo que, mirá, metodológicamente, teniendo en cuenta estas cuestiones de laburo de archivo, una era acopiar, primero un momento de acopio, o sea, convocar y a ver qué aparecía, como que también un poco estar abierto a ver qué aparecía y con ese material, qué se puede hacer. También uno cuando empieza un proyecto tiene ideas geniales y son quinientas, y después cada vez va achicando a lo posible, ¿no? Pero la idea era esta de primero el acopio, que tiene también las dificultades de que todos están en diferentes actividades, hay mucha dispersión de los actores institucionales que están por todos lados o que ya no están vinculados a la Facultad o actividades de la Facultad que son más difíciles de documentar, como hablábamos en los rodajes o que siempre queda el producto final y no el tránsito. Entonces primero fue el acopio, nos llevó más tiempo que el esperado pero junto con el acopio fueron apareciendo también algunas ideas de intervenciones. La idea también era que hubiera más actores institucionales, como que cada espacio institucional tuviera una mirada más artística o que hiciera algo con este archivo, en general eso no se pudo coordinar mucho. Juntamos y colaboramos con el material pero la cuestión de dar formato se hizo en un grupo más pequeño, esto de pensar qué hacer con ese archivo.

Y.J: El archivo abierto fue una exposición en el hall de la Fábrica con afiches y con códigos QR que nos permitían el acceso a todos los afiches que tenemos nosotros digitalizados en nuestro acervo institucional, más una muestra de luminarias que hizo el “Indio” Ramírez llorens donde él mostraba todas las luminarias que fue atravesando la fábrica como piezas y además focos y gelatinas, todo lo que tenga que ver con la iluminación del espacio. En el hall de la Facultad de Arte lo que hicimos fue armar, con este acopio que comenta Guillermo, diferentes sectores que tienen que ver con esto. Llegó todo ese material, lo organizamos y empezamos a pensar en un muro que tuviera toda la historia institucional de lo que nosotros tenemos en el CDAB que tiene que ver con las noticias, las fotografías, los recortes que fue



haciendo Raúl Echegaray. Esa sección era todo material de piezas gráficas que lo que hacían era ir contando un poco los 35 años de la facultad con las noticias que en diferentes medios de comunicación fueron saliendo. En otra sección teníamos los premios que fue teniendo la institución, los docentes o los graduados y alumnos que trabajaron y transitaron el espacio. Después armamos un sector donde estaba todo lo que tenía que ver con piezas de audiovisual y fotografía que quedaban exentas de otras secciones y las pusimos ahí como para que cuenten un poco qué fue lo que se fue haciendo y se pudieran ver en vivo y en directo junto con cámaras que registraban a las personas que estaban en el momento para hacerlo un poco más interactivo. En otro de los muros estaban todos los procesos creativos que tenían que ver con esto que les comentaba hoy, construcciones de bocetos, de figurines, después había guiones que estaban marcados, intervenidos, presupuestos, todo lo que tiene que ver con cómo se hace una producción audiovisual o una producción teatral que también es interactivo, podías ver de un lado y del otro diferentes cosas y teníamos una sección especial donde estaba también todo lo que tiene que ver con el CDAB como espacio de preservación y conservación de material de archivo que tenía un montón de formatos diversos, desde VHS, MiniDV, hasta DVD y QR para acceso a diferentes cosas y una serie de cuadros donde se podían ver las evoluciones o la historia del isologotipo de la Facultad de Arte eso estaba todo dentro de la Facultad, en el hall de la Facultad. A eso le agregamos un mapa de graduados, que fue idea de Cintia Vázquez, para contactar a los graduados y que a través de una fotografía y un audio nos cuenten un poco qué es de su vida actualmente y qué recuerdos tienen de la Facultad, entonces también armamos un mapa interactivo. Todo eso hoy se puede seguir consumiendo a través de una plataforma web que tiene habilitado todos esos accesos, no es que se perdieron en la muestra física sino que se mantiene y le damos continuidad a través de la virtualidad y Comunicación también incorporó la historia de las páginas web de las facultades, también eso está hoy al acceso y después la muestra que hicieron los chicos en Pinto y Chaca.

G.D: Y otra cosa en el acopio, antes de hablar de la muestra, es que también por ejemplo una cosa en redes, en el grupo de Facebook también fue como una muestra en sí misma, porque hubo interacciones de gente que recuperó su... Había material que capaz no se lo pudo poner en la muestra porque no tenía la calidad visual, pero era el acto de decir mireno tengo esto y los comentarios, y de diferentes edades no es que solamente quedó que los viejos cuentan, sino que cosas de hace 5 años también aparecían como una necesidad de compartir un espacio, me parece que eso ya fue una muestra en sí misma en el grupo de Facebook, como que todavía sigue, estas cosas siguen funcionando.

Y.J: Esa fue una de las herramientas que usamos para hacer la convocatoria, además de largar mails y drives a donde pudieran enviar material, también habilitamos un Facebook donde agregamos a todos los que conocíamos que podían llegar a convocar otros.

**Lucrecia Etchecoin (L.E):** Archivo Abierto movilizó, estuvo en este espacio de necesidad de combinación, pero también articuló archivos personales con archivos institucionales, entonces se pudo mostrar a través de los restos, de lo que fue quedando, de los cursos creativos, de los diferentes laburos que se hicieron en la facultad en los 35 años, se pudieron articular y contener en un espacio, en un paisaje común, todos estos materiales que generalmente son restos, algunos guardarán en una carpeta, otros desecharán, pero hacen la historia, nos cuentan otras versiones de la historia.

G.D: Y después hay algo de lo geográfico, de la muestra en Pinto y Chaca, que a mí me quedaba siempre, con mi historia de toda la institución, el Pinto y Chacabuco fue como un

fuerte, no existía este espacio. Era como el lugar prestado, el lugar donde siempre era motivo de conflicto, porque uno estaba haciendo algo, un parcial, los gritos de rítmica o algo, y venía alguien de una oficina a decirte no, que no podía hacer eso, y todas esas cosas que pasaban en ese lugar. Además ya, con esa historia que es un hotel, eran varias capas históricas que eran muy interesantes. Entonces, yo ya hace tiempo que tenía ganas de hacer algo, con mi laburo como artista de mapping, con actores, entonces digo, esta es la mía, de juntar estos dos lenguajes. Entonces bueno, me pareció que podía ser ahí en el tercer piso. Y después, esto, uno va pasando por muchas ideas, que el problema es, bueno, esto necesita mucho dinero, esto lleva mucho tiempo, entonces bueno, como que hubo A, B y C, que una era armar como espacios, una exposición estática en las aulas, donde hubiera determinadas cuestiones multimedia, multisensoriales, esa fue la primera idea de tomar ese tercer piso y que haya una cuestión donde vos puedas pasar, y después otro momento donde puedas ver algo empezando. La cuestión de la muestra estática, veíamos que era muy complicado mantenerlo con una buena calidad de iluminación, eso te multiplica todos los aparatos que tenés que tener, proyecciones en los diferentes lugares que hay que cuidarlos y ponerlos en horario, que la gente tiene que circular, entonces vimos que eso no iba a funcionar. Algunas de esas cosas pasaron a las muestras, en el hall y en la Fábrica y después ahí se empezó, en esa idea, la dramaturgia de todo lo que fuimos recopilando a nivel oral que la hizo Luz García, que ahí fueron mandando anécdotas o cosas que se iban contando, o las cuestiones que iban apareciendo más del oral, de lo que contábamos de lo que pasaba en ese lugar. También hacer como un recorte, no era contar toda la historia, sino contar algo más sensible de lo que pasaba. Entonces ahí se fue haciendo a partir de núcleos, que Luz lo fue armando con la primera idea de hacer como altares o lugares de núcleos a partir de un recuerdo. Entonces eso después se trasladó a las escenas de la intervención. Y por otro lado, había como un lugar del mapping más tradicional de contar cuestiones cronológicas, que eso a partir de recompilar Bastián me ofreció todas las imágenes en buena calidad que hay de la Facu. Bueno, a partir de ahí, entonces, la idea fue armar como dentro del hueco, de ese espacio de expectación, que me parece que era como un espacio tipo coliseo romano, como que también es un hueco, es un lugar que no es lugar, pero es un lugar donde uno mira y sabe que pasan cosas. Entonces, era como muy potente para elaborarlo. Hubo como una pared que fue la que contaba un poco la historia cronológica y después en las ventanas y en los espacios, cada núcleo temático se fue ofreciendo a un director. Toda gente de la Facultad, del área de teatro, que se sintió convocada con cada escena, que alguna era de personaje, otra de personaje imaginario, y de situaciones, situaciones políticas importantes de la Facu. Bueno, y a partir de ahí, cada uno fue armando su intervención en el espacio con algunas ideas que fuimos tirando, que tenía que ser poco tiempo, que no tenía que implicar mucha cuestión de utilidades técnicas, sino que recursos actorales, y realmente superó la expectativa porque me parece que hubo una unión ahí de algo afectivo con la Facu que nos unió a todos, y también como alguien que vio la historia de la Facu, no al principio pero desde hace mucho tiempo, por ejemplo ver a alumnos de ahora recreando la toma de alumnos de hace varios años, ese proceso de ensayo también tiene un valor institucional más allá de lo que se vio, que fue muy interesante.

**Con esto de las muestras decían, nosotros teníamos una pregunta más específica que es sobre una de las muestras montadas en el hall, ¿por qué decidieron imprimir tan grande la resolución creadora de la facultad?**

**Matías Petrini (M.P):** Bueno, eso fue una idea, más por ahí lo podés decir vos, que es algo desde lo espacial y desde lo visual, pero también como lo que dio origen a todo, ¿no? Estaba la resolución desde la asamblea universitaria cuando la escuela superior de teatro se crea, por unanimidad, en octubre de 1988, y la resolución que convierte el rango a Facultad en

noviembre del 2002. Un poco la intención era recuperar esos documentos que no suelen ser tan vistos, que no suelen estar tan en la mano. Bueno, hubo ahí también un trabajo de digitalización, de diseño, de poder armarlo, y cómo alrededor empezaba a girar todo, ¿no? Alrededor de eso que era lo fundacional y contenedor, y también un poco porque la muestra siempre tuvo como un planteo me parece desde lo artístico, desde lo tecnológico, desde lo espacial, se pensó desde múltiples aristas, así como también se intentó que fuera lo más abarcativa posible en cuanto a archivo, no sólo de archivos personales como decía hoy más temprano Lucre, sino también en cuanto al archivo del CDAB y a la tarea que tiene el CDAB como resguardo de la memoria institucional y esto de activar memoria para generar nuevas memorias, bueno era un poco la idea, poner en juego todo eso y nos parecía que tener las resoluciones que son el origen era como central, por eso se planteó.

Y.J: Y las personas que formaron parte de ese acto fundacional, cuando la veían se sentían bastante movilizados y nos hacían comentarios al respecto que se acordaban el número de resolución, entonces apuntaba mucho a eso, al recuerdo, a lo sensorial, desde la emoción, desde verse en estos 35 años, de qué momento entraste, cómo la percibís a la institución.

G.D: Es un símbolo muy bueno, porque justamente hay algo de la legalidad de las instituciones uno puede tener muchas ideas muy lindas, pero hay que concretar y una conclusión es una resolución y es un espectáculo muy bueno también el salir del espacio pequeño hacia lo gigante también, lo que significa

L.E: Técnicamente fue cambiarle la escala, una está acostumbrada al papel, la hoja A4 y bueno, ya ves como grande la escala simbólica que ha tenido.

M.P: Y pensar también todos esos pasos que fue dando la Facultad como una instancia pre-fundacional, con los primeros cursos de teatro, la influencia de Catalano que también tuvo su acto de honoris causa como cierre de todas las celebraciones por los 35 años. Luego el pasaje a la escuela superior, luego el pasaje a la facultad, las distintas etapas, así como recuperábamos también un poco los logos que lo comentaba Yani, cómo fueron pasando distintas etapas y toda la construcción que ello implicó, todos los procesos, bueno, empezar como a visibilizarlos más y nos parecía que era una buena forma, desde lo espacial también

**Muchísima gente participó, qué desafío también coordinar con tantos, ¿no? Por más que cada uno tenía su rol.**

G.D: Yo creo que ahí está la cuestión de los saberes que se van teniendo. Constantemente estamos armando escenas, cosas, un grupo de gente que nos reunimos y armamos y vamos así, se abre la escena, me parece que eso después se ve en el momento, tienes confianza en que va a salir, pero hasta el momento no sabés qué va a pasar.

**¿Cuáles fueron los criterios de organización de todo el material involucrado?**

Y.J: Como fuimos diciendo, hicimos esta convocatoria que tenía una fecha límite de entrega de materiales, y con lo que se tenía porque ya algunas cosas estaban físicamente en el CDAB, había otras que ya nos habían avisado que estaban, pero que había que ir a buscarlas, y había otras que eran esos conocimientos así como de relatos y demás, entonces en función de una vez que tuvimos todo eso, dijimos bueno, con todo esto, ¿cómo lo organizamos?, ¿cómo le damos forma? y a partir de ahí es que empezamos a construir, y entiendo que el proceso que trabajaron para las muestras también fue el mismo.

G.D: Sí, pasa también esto de que aparezcan cosas como apareció en la dramaturgia de Luz García, que después de ahí trabajamos, que aparezca el buffet de Carlitos, cosas que no van a aparecer institucionalmente nunca, si no las recuperamos, que quedaban un espacio muy importante, lo que era la terraza, ni hablar también lo que fue la toma, todos estos momentos que igual existen las leyendas, lo inmaterial vinculado a ese lugar que habla también de historia, de las permanencias también de la Facultad apartada de todos los avatares de la Argentina, que sigue estando y que va resistiendo.

Y.J: Recuperar todo lo que pasa y lo que pasó, que no quede asentado en un archivo. Estos relatos orales de lo que habíamos atravesado ese edificio que hoy por hoy no es un espacio al que todo el tiempo estemos yendo. Si bien hay grupos de investigación que trabajan ahí y aulas que todavía funcionan, el vínculo que tienen hoy las personas que trabajan en investigación es distinto a los espacios que atravesamos la generación en la que yo curse, que fue 2006 aproximadamente. Totes tenemos diferentes vínculos con el espacio de pinto y chaca, entonces la muestra buscaba recuperar eso; la vida no docente, las personas como Carlitos.

G.D: ese mismo espacio, antes era un hotel, después fue una universidad provincial, después una universidad nacional, pasaron casi todas las facultades por ahí. Fue la Facultad de Arte. La anécdota que Valeria<sup>4</sup> siempre contaba; que la facultad se armó robando sillas y cosas, en algún momento había que contarlo. Entonces bueno, poder compartir eso de como fue el trabajo y que no estaban dadas las condiciones. Si uno esperaba que estén dadas todas las condiciones para generar un espacio universitario de arte no empezaba nunca y tampoco es que era el mejor momento, porque era un momento de hiperinflación, complicadísimo, nunca había un buen momento para poder generarlo.

M.P: La generación de archivo a partir de las voces, cuando excede a un registro fotográfico, audiovisual o demás me parece que es super interesante y la muestra lo puso en juego... todas las muestras, tanto lo performativo como lo que pasó en el hall de desacralizar un poco el archivo no? porque la muestra invitaba a intervenir constantemente, en el muro interactivo que había donde encontraban fotografías que obviamente están conservadas, digitalizadas, preservadas. Hay todo un laburo de sistematización ahí desde el CDAB. Desacralizar esto de intervenir. Había una invitación a poder jugar con stickers, en lo audiovisual también uno tenía una interacción con lo que estaba pasando. En lo performativo también se invitaba a ser parte en ese archivo, a transitarlo, verlo, tocarlo... cosas que por ahí habitualmente uno entra y "no, esto no se puede tocar", es otra la concepción. Por eso también el nombre Archivo Abierto. Esa era la idea, abierto a lo que recibimos pero también abierto a que los demás puedan estar todo el tiempo en contacto y poner en juego ese archivo.

Y.L: Hay un libro, que tenía formato de acta para que las personas también puedan escribir alguna anécdota, participar desde ese lugar entonces ir construyendo archivo desde lo que nos pasa adentro. El archivo no es solamente lo que está realmente preservado y conservado , sino que también es esto lo que nosotros habitamos dentro.

L.E: y un poco la idea de Archivo Abierto está atravesada por un proceso creativo de selección y articulación de materiales y un proceso de comunicación, como contamos esa selección que se hizo de los materiales, la curaduría. Un poco es esto, buscando la intervención y también acercar todo este material, toda la historia viva, ya sea oral o a través

---

<sup>4</sup> Valeria Arias personal docente y no docente de la Facultad de Arte-UNICEN desde sus inicios.

de los papeles, de los documentos a las nuevas generaciones como para que se animen a preservar sus propias trayectorias y a guardar sus archivos.

G.D: A veces uno en instituciones no toma conciencia de que es un elemento, está tan involucrado porque es su proyecto de laburo o de formación pero saber que parte de algo mucho más amplio y que va a seguir estando, es algo que está bueno poder tomar conciencia de ese eslabón que es uno en una institución y por otro lado me gusta estar abierto a no saber que iba a pasar. Puede haber una versión oficial y una historia de la facultad que místicamente es así, llegó Catalano dijo tal palabra y se abrieron las aguas del mar muerto o que bueno a ver qué pasaba. También es un desafío creativo potenciarse con el otro, laburar con gente que no trabajas porque estas en tu cátedra... eso es un hallazgo de trabajar con diferentes estudiantes, docentes, no docentes, mezclarse en un proyecto temporal a mi me parece que también fue otra ganancia del proyecto.

**¿Algo que los haya interpelado, sorprendido o llamado la atención de la información que recibieron que les gustaría destacar?**

G.D: A mí me llamó la atención como se hacía tanto teatro en una época, yo sé que actualmente se hace mucho pero fue tomar conciencia de tantos años de producciones.

Y.J: Respecto a la convocatoria cuando la abrimos, no sé si es que me sorprendió pero si me hubiera gustado y hubiera sido interesante tener alguna alumna, algún alumno o alguna persona de una generación más joven. Porque nosotros hace mucho que estamos en la institución, entramos y nunca más nos fuimos. Hubiera estado bueno que algún estudiante participara mostrando sus producciones más que nada audiovisuales que en algún momento fue lo que más nos faltaba, tener fotos de backstage que sabemos que existen pero que no nos las dieron, nos las vimos. Eso hubiera sido interesante.

G.D: también son tantos años donde no había redes sociales, ahora los archivos están en el momento.

M.P: Creo que sin duda, una de las cuestiones que interpela cuando nosotros hemos tenido las reuniones de trabajo y uno empieza a desplegar el archivo y a ver la cantidad de producción artística a lo largo de los años como decía Guillermo, no solo de obras teatrales que hay cuatrocientos ochenta carpetas de prensa de cada obra de teatro diferentes con recortes, artículos periodísticos y demás. Sino también de audiovisuales. Hay cuatrocientos DVS muchos digitalizados ya. Hay como un volumen inmenso de registro fotográfico, de escritos, producción teatral filmada, producciones audiovisuales que nos entregaron. Es muy sorprendente ir viendo la evolución, los cambios de formatos que también fue algo que se intentó poner en juego en esa parte de la muestra más instalativa con los televisores, digo esto de VHS y DVDs, CDs, que estaba también en juego con los papeles. Como decían las chicas también por ahí cuestiones más virtuales y cómo se entrelazan esto con el micro sitio. Cómo funciona ese micro sitio como una experiencia de archivo, como el muro interactivo llevaba al mapa virtual. Había una cuestión desde lo espacial que bueno por ahí Lucre y Yani son las que más trabajan lo espacial pero pensarlo desde lo virtual, desde lo real, desde lo físico, estaba todo muy entrelazado, muy entremezclado.

G.D: Una cosa que a mí me parece que no se vio tanto pero porque funciona de otra manera es la cuestión de la investigación, la facultad tiene mucha producción de investigación, muchísima, tiene la escalera, tiene escritos que a veces quedan como congelados. Uno mismo

ve sus producciones que quedaron ahí, soportes de monitor de algo y que era más difícil hacer circular y mostrar la cantidad de investigación que es impresionante, que se viene pensando.

Y.J: y después como resultado de las muestras muchas personas se acercaron y nos trajeron material o nos comentaron “ah voy a traerles más cosas, no sabía que esto podría funcionar de esta manera”. También sirvió como un espacio de visibilización para el CDAB, un espacio de contención de sus saberes de esas experiencias.

### **¿Cómo fue la recepción y participación en la muestra de parte de la comunidad de la facultad?**

G.D: En la cuestión performática si estuvo la participación de las generaciones más actuales. Hubo mucha participación y lo hacían voluntariamente. Después el público en la sede de Pinto 399. La gente que vivió la historia estaba muy conmovida por el formato en que fue presentado o lo que fuimos contando.

### **Ya habiendo pasado las muestras, viendo que el grupo se conformó con personas que vienen de distintos momentos de la facultad y que contaban que la creación de la facultad sucedió en un momento difícil y la muestra que hicieron ahora también nace en un contexto bastante difícil ¿Que es lo que les queda del trabajo que hicieron? ¿Y lo que generó?**

G.D: Un poco esto que estaba en los textos, revisando el material de 1988 es muy parecido al de ahora. Una hiperinflación, hubo levantamientos carapintada y políticos reivindicando la teoría de los excesos. Hay cosas que siguen existiendo y el arte también sigue insistiendo. Estamos ahí palo a palo, a pesar de que hay épocas más acompañadoras o no, esto también se resignifica en este momento. No nos queda otra que seguir estando y es un poco lo que decía el texto de Luz García; no era el mejor momento pero era muy importante. El arte en momentos de crisis tiene mucho para decir, para catalizar y para empezar a hacer una primera puesta en sentido, poner en palabras las sensaciones. Cuando hay desconcierto el arte puede tirar una luz para algún lado y decir algo.

Y.J: Si, también cómo las pequeñas acciones de una persona, de dos personas, de tres puede arrancar siendo una semilla incipiente y de repente eso de a poco va tomando forma porque se van sumando otras personas, otros factores, personas que le dan lugar porque les escuchan. Hoy tenemos una biblioteca con un centro de documentación, una exposición donde se puede mostrar todo ese trabajo de hormiga que fue haciendo en este caso Raul Echegaray. En ese momento se veía como algo muy lejano pero hoy es un espacio que de verdad tiene memoria institucional y que cualquier persona que quiera hacer una investigación o que quiera trabajar sobre eso puede acceder y tener esa información como parte de su investigación y de su trabajo. Totes somos parte del archivo, en mayor o menor medida el archivo no tiene que ver con algo que está estanco sino que está abierto y está vivo. Todo el tiempo se está modificando.

G.D: Hay algo que me convoca del arte y es la desmesura, conectarse con una dimensión de la desmesura, decir es un delirio pero vamos a hacerlo. Mantener esa llama que fue lo de Carlos Catalano.

**¿Algo que consideren que haya resultado un desafío en la realización de la actividad?**

G.D: el trabajo con el otro, no aislarse. El laburo hay que estimularlo.

Y.J: Articular con diferentes espacios fue algo que también articuló con diferentes lugares y con grupos de personas. En la Sala La Fábrica, si bien es un espacio que tiene que ver con la institución, no tuvimos acceso de forma continua sino que había que coordinar con la comisión para hacer el montaje, armar las muestras. En el tercer piso pasó lo mismo, hubo que coordinar con diferentes espacios para que nos brindaran los accesos. Entrar en horarios en el que hubiera alguien que nos abra la puerta. Fue coordinar también con todo ese grupo de personas, que en algunos casos no tienen nada que ver con la facultad y que sin embargo nos ayudaron, colaboraron.

**Al elaborar el mapa de graduados, ¿descubrieron alguna tendencia o lugar en común donde hayan ido más?**

G.D: Eso llevó una logística, contactarlos. Hay por todos lados.

Y.J: y el mapa está abierto. Hay graduados que están en diversidad de lugares que incluso nosotros ni sabíamos y además desempeñándose en trabajos que no necesariamente son los establecidos cuando uno ingresa dentro de la facultad a estudiar una de las dos carreras. Trabajos que si bien tienen que ver con lo que están desarrollando, es como si fuera una evolución de eso. Por poner un ejemplo de audiovisuales, no necesariamente están trabajando en el rodaje de una película, capaz que están trabajando acompañando una compañía de personas que difunden contenido de salud haciendo registro de eso y van viajando haciendo esos registros y haciendo también un archivo dentro de otras lógicas. También nos parecía que servía para ampliar que el trabajo que puede hacer un egresado no tiene que ver solamente con lo que pensas cuando te recibis. Hoy es más abarcativo porque el mundo de la imagen y de la espacialidad es tan grande.

Y.J: la muestra y todo el trabajo que hicimos fue hecho con mucho amor, creo que ahí está el punto.

M.P: Hay una cuestión de la vinculación, el compromiso, de pertenencia con la institución.

**Si tuvieran que definir con una palabra o dos lo que significó Archivo Abierto para ustedes, ¿Cuáles serían?**

L.E: Archivo Abierto, activo, desmesurado. Refugio para estos tiempos de encuentros para seguir la lucha.





De izq a der. Fantaguzzi Mateo, Etchecoin Lucrecia, Petrini Matías, Jensen Yanina, Dillon Guillermo, Villanes Agustina. Noviembre 2023.

## **EL HOMBRE QUE DE NIÑO JUGABA CON DINAMITA<sup>1</sup>**

Gutierrez Adrián Pehuen<sup>2</sup>

### **Sinopsis**

Un hombre anciano decide saldar cuentas de un pasado muy remoto, para ello se refugia en el follaje de un cerro, por la noche, y vigila una casa solitaria; lo acompaña Silicio, su gato. Juntos esperan el momento adecuado para detonar la dinamita que instaló cerca de la puerta, pero la detonación falla y el hombre cambia de planes.

Autor - Pehuén Gutiérrez

Actúa - Ariel Osiris

Diseño de vestuario - Maite Corona

Diseño de escenografía - Maite Corona

Diseño de luces - Lucas Orchessi

Diseño sonoro - Gabriela Calzada

Realización de escenografía - Maite Corona, Walter D. Lamas

Dirección - Pehuén Gutiérrez

### **1**

*Un hombre viejo, con su bastón y canil con felino dentro, se refugia del claro de luna entre el follaje del cerro. Vigila una casa solitaria. El gato se queja.*

No me haga berrinche. Estamos prontos, Silicio. Aguántese. Parece mentira, si hasta llegué a creer que nunca...

*El gato vuelve a maullar. EL hombre abre la puerta del canil.*

---

<sup>1</sup> Estrenada en el teatro Anfitrión de la ciudad de Buenos Aires en septiembre del 2023.

<sup>2</sup> Trabajador Independiente. Autor y director teatral. Buenos Aires. Argentina.

Está bien, estire las piernas, pero no se me vaya muy lejos. Contemple. ¿Lo ve? Desde acá no se nota, pero es más viejo que yo.

La primera vez que lo vi quise matarlo.

Golpeó varias veces la puerta. Me quedé como una estatua y contuve la respiración.

Abrió igual el muy inoportuno. Ahí me vinieron las ganas...

Finalmente...

Para cuando él entró ya estaba fría, y se me habían enfriado los muslos. Un poco la había limpiado, pero siguió sangrando y un hilo viscoso me manchó la rodilla. ¿Usted se la va a llevar? Y sin darme cuenta apretaba, con fuerza, las orejas, que ya no volvían a su forma habitual. No, vengo a estar con vos hasta que llegue la ambulancia. Las ganas de matarlo se me fueron, de golpe, y pude verlo: apenas una pelusa de bigote, tenía el pelo revuelto y las mangas del uniforme eran mucho más largas que sus brazos. “Soy el nuevo cabo del destacamento, recién llegué al pueblo y me mandaron para acá. ¿Puedo?” Le daría cosa la situación, porque miraba para otro lado. Se hizo de noche y la ambulancia no llegaba. Me preguntó si podía cocinar algo, le dije que sí con la cabeza y le señalé la cocina. Al rato volvió con una olla repleta de fideos con estofado. Él comió en la mesa y yo apoyé el plato en la sien de mamá; seguía sentado con su cabeza en mis muslos. A la madrugada se quedó dormido en la mesa y se despertó recién cuando el camillero golpeó la puerta, ya se había hecho de día. “Tenían que venir ayer”, les reprochó. “¿Dónde está la occisa?” Fue toda la respuesta que obtuvo. Los de la ambulancia se pararon enfrente nuestro sin emitir palabra; entendí el motivo y levanté los brazos dándoles el permiso. Cuando la cargaron en camilla vi las orejas deformadas, la marca que le había dejado el plato, y el hilo de sangre que seguía colgando de su boca.

Me acompañó a mi cuarto, me acostó y se quedó sentado en la punta de la cama, un rato largo, mirándome. Yo no podía despegar la vista de la mancha de humedad que había justo arriba de mi cama; donde antes veía las crines de un zaino, me encontraba con los pelos de mi mamá. De golpe se puso de pie, me saludó, de lejos nomas, y se fue. Yo me quedé mirando a mi mamá en el cielo raso.

*Ahogando el grito.*

¡Silicio! ¡Silicio! Cautela, Silicio, es noche clara y por un descuido nos pueden ver. En cualquier momento le toca riego a la acacia. ¿Qué le estoy diciendo? Acá cubren la retama y los árboles, ahí delata el claro de luna. Le gusta verla. A mí ya me aburre. No, no me aburre, me desespera. Es como un reloj. Las estrellas son más mansas, en apariencia al menos, la cruz del sur sigue ahí desde la primera vez que la vi. Eso, venga que desde acá lo vemos igual al hombre, y es más seguro.

A la tarde volvió para ver cómo estaba... y ya no se fue; por cuatro años no se fue. Él se ahorra la plata de la pensión y yo tenía alguien que me cuidaba. De la misma manera que yo lo cuido a usted. Café con leche y tostadas con manteca en el desayuno, siempre se le quemaban un poco, pero yo no decía nada, me gustaban igual. Después me llevaba al colegio, hasta la puerta, me veía entrar y se iba a la comisaria. Todos sabían que no era mi papá, pero un día que me descompuse lo llamaron a él. A los cinco minutos estaba llevándome a casa, me hizo un té con limón y no volvió a trabajar hasta el día siguiente. Y así, llevándome a la escuela, fue que conoció a la escuálida. Era maestra, no mía, de otra división. Cuando se podía íbamos a pescar, yo me aburría como un hongo, pero a él se lo veía muy tranquilo tirando una tanza a la laguna con una lombriz ensartada en un anzuelo, esperando que algún pez caiga en la trampa, así que lo acompañaba siempre. A mí lo que más me gustaba era el reflejo del sol en la laguna al atardecer. Miraba los atardeceres sentado junto a él y tomaba mate cocido directamente del jarrito chamuscado por el fuego. Si sacaba algo, aprovechábamos las brasas para cocinarlo.

Cuatro años, Silicio. Claro que éramos distintos. Ocho contaba yo, y él diecinueve.

A la casa no le va a pasar nada, el árbol me da lástima, pero voy a plantar otro, uno distinto, que de flores. Un Azahar de la China, para no olvidar. Es así nomás, Silicio, las heridas hay que cerrarlas. Usted, cuando las tiene, las lame; yo me pase una vida salándolas.

Hoy cauterizamos.

Pensar que él me enseñó. Regalo de cumpleaños fue. Diez años de mi natalicio se cumplían ese día. Íbamos a ir a comer al pueblo. Me puse el pantalón largo que me había regalado la noche anterior, ni bien se hicieron las doce; la única camisa que tenía,

blanca; y un moño azul marino. Él tenía puesto un traje marrón, me acuerdo. Y así, empilchados como para la televisión, salimos. Pero un derrumbe había bloqueado el camino. La picada estaba obstruida por completo. Cinco metros de piedra. Y no era como ahora, Silicio, que se puede ir al pueblo por ahí, o por allá también. Era el único camino. Ya estábamos resignados, teníamos que esperar a que se den cuenta y manden máquinas, cosa que podía tardar varios días, cuando pronunció la frase mágica:

-Con dinamita lo resuelvo en cinco minutos.

Y me acordé de mi papá. Un día antes de ir preso, con sus amigos, hicieron un pozo muy grande en aquella ladera del cerro, y enterraron explosivos. Los vi porque mamá estaba ocupada y me escapé. Papá insistió tanto en que no tenía que ir con ellos que no pude resistir la tentación. Escondido entre retamas vi como hicieron un pozo inmenso, lo aseguraron con maderas, y guardaron paquetes en él. Poco antes de que terminaran empezó a oscurecer y cambió súbitamente la temperatura. No tenía abrigo. El viento me enfrió la espalda y la tierra los pies; la nariz me picaba y la apretaba contra mi brazo intentando evitar lo inevitable. Cuando no aguanté más estornudé, fuerte, sin poder controlarlo. Me llevó de la oreja hasta la casa, todo el trayecto, los cuatrocientos metros. No me soltó ni un momento, a pesar de los gritos y de las patadas y piñas que le iba pegando en las piernas, las costillas y el culo. Todavía me ardían las orejas cuando vi como lo esposaron y subieron al camión. Lindo el último recuerdo que tengo de papá. Nunca supe para que eran esos explosivos, en el pueblo se decía que pensaban volar el tren que se llevaba la piedra de las canteras. De los últimos anarquistas mi papá, Silicio. Según mamá un idealista pelotudo.

Dos paladas y sentimos algo, dos paladas nomás. Era la tapa. La abrimos y se quedó petrificado. Cuando logró reaccionar me dijo que había dinamita para que una cantera trabaje cinco meses. Sacamos lo necesario para liberar el camino y volvimos a tapar todo. Se quitó el saco, se arremangó la camisa y empezó. Primero peló las puntas de los cables, después sujetó la dinamita con masilla, dejó el paquete en el centro del derrumbe y, por último, extendió la mecha de pólvora hasta acá. En este mismo árbol nos protegimos, Silicio. No me quiso contar dónde había aprendido.

“¿Estás listo?”

Le dije que sí, entonces encendió un cigarrillo y con él quemó la punta de la mecha, inmediatamente chispeó y empezó el recorrido que seguí atentamente hasta que cruzó su brazo por mis hombros y ejerció una suave presión. Calorcito lindo acá. Me desconcentré y perdí de vista la chispa. La explosión me tomó desprevenido, pero no me asustó, no, me maravilló, Silicio. Al mismo tiempo que las piedras volaban por el aire, algo se me despertó adentro.

Cada vez que él se iba a la comisaria, cruzaba esa ladera del cerro y hacía mis experimentos. Con cada explosión sentía que mi cuerpo se llenaba de felicidad. Y usted sabe cómo es la felicidad, Silicio; una vez que la encontramos no queremos que nos abandone. Pero la señora va y viene, nunca se queda quietita junto a uno. Y a fuerza de explosiones terminé en el instituto.

El día anterior me había dicho que se iba a vivir con la escuálida. Asoció por ese lado, pero fue coincidencia, fatídica coincidencia.

Llovía a baldazos, me estaba poniendo la campera para ir a ver si se mojaban mis juguetes nuevos cuando golpearon la puerta. Espié por la mirilla y estaba ella: flaquita, mojada y llorando como una nena. Agarré las frazadas que había preparado y salí, sigilosamente, por la puerta de la cocina. Apenas unas gotas cuando abrí la tapa, nada más. Las sequé con una de las frazadas y la otra la puse en el piso para sentarme; cerré bien la tapa y ahí me quedé quietito, con humedad y olor a pólvora. Cuando salí del pozo ya era noche cerrada. Cerca de la casa vi que de la chimenea salía humo, y supe que estaban los dos adentro. Faltaban por lo menos tres semanas para que empiece el frío que nos obligaba a encender fuego, ni siquiera habíamos acomodado la leña. Recostados en el sillón estaban, tomados de la mano e iluminados por la luz intermitente de las llamas. Cuando me vio se incorporó de golpe. “Me tengo que ir a vivir con ella”, dijo, así nomás, sin preámbulo alguno. “vos podés ir a visitarnos cuando...”, pero no lo terminé de escuchar. Me fui a mi cuarto, a imaginar cómo sería mi vida estando solo, ahora sí, completamente solo. Y a llorar.

*De golpe, como recordando para que está, vuelve a mirar la casa.*

¿Será que el perro se durmió sin orinar? La luz sigue prendida. El señor se durmió, no el

perro. Un drama volverse viejo, Silicio. Más que un drama, una tragedia. Lo que es por mí, ningún apuro, espero a que se despierte... una vida esperando, ¿qué me puede hacer un rato más?

*Espera entonces.*

¿Qué le estaba contando, Silicio? Ah, sí, me acuerdo, me acuerdo... del instituto. De como llegué. A esas piedras se las había jurado hacía tiempo; eran dos, bien grandes y con formas raras, no me gustaban. Justo dónde se tocaban coloqué el atado, y la mecha la extendí hasta otra piedra que usé para protegerme. Encendí el cigarrillo que le había robado y con él toqué el final del caminito de pólvora, la chispa empezó su recorrido. Del otro lado de las piedras apareció una persona que, de un salto, se sentó sobre una de ellas, destapó su cantimplora y se la llevó a la boca. ¡Tenga cuidado que hay... no llegué a terminar la frase. Estaba aturdido y cubierto de polvo cuando la cabeza, con los ojos abiertos y la cantimplora en la boca, cayó justo al lado mío. La pateé con fuerza, y corrí y grité asustado. Llegué a casa, me escondí debajo de la cama y me hice pis; pero no puede moverme hasta la mañana siguiente. El pantalón ya estaba seco, la tela se había endurecido y se me había pegado a la pierna.

Toc, toc, toc.

“Tenemos que hablar”.

Ni buen día me dijo. Ya se había enterado.

Alguien se murió por mi culpa. No, por mi culpa no, por culpa de mis experimentos, pero fue sin querer, no tuve intención de hacerle daño a nadie. Y así, sin bañarme, me llevó a ese “lugar”. No me habló en todo el trayecto, yo creía que era porque estaba enojado, cola de paja tenía. Al llegar vi a la escuálida hablando con un tipo de guardapolvo blanco, impecablemente planchado, y tuve la certeza de que el castigo sería exagerado.

Mire, Silicio, mire. Mire como se mueven las siluetas atrás de las cortinas. El can germano ya debe tener la vejiga repleta. Venga que desde acá es palco, ahí se va a quedar en el pulman. Se abre la puerta. ¿Está listo? Ya se levanta el telón, Silicio. Una vida esperando este momento. Al fin, Silicio, al fin.



*El hombre levanta su brazo al cielo y aprieta el interruptor, pero no hay explosión.*

*Vuelve a presionar, otra vez, una tercera. Nada.*

Me cagó en las nuevas tecnologías.

*Aporreando el control remoto.*

Vamos...

¿Ya está? Vejiga de Caniche tiene.

*Insistiendo con el botoncito.*

No entren que todavía...

No funcionó.

¿Ahora qué hacemos?

*Lo tira al piso*

*Recoge una piedra y la mira en su mano.*

Venga, Silicio. Volvamos a casa.

## 2

*El hombre, perplejo, observa su antigua casa. Silicio ronda por ella.*

Esta no es mi... mi casa no es así, Silicio.

*El hombre encara por uno de los pasillos, pero se detiene.*

Mientras yo leía libros compulsivamente y caminaba por el parque del instituto, el señor se dedicó a borrar los recuerdos de mi infancia. Hasta cámara frigorífica, debe ser larga la descendencia. Linda propiedad para juntar a los nietos.

*Con la vista fija en la cámara frigorífica.*

Ahí, dónde el señor mandó a poner una heladera gigante, estaba el lavadero, y fue dónde mamá empezó a toser sin poder controlarlo. Todo cubierto de sangre quedó, la ropa que

lavaba, la tabla, la bacha, y ella también, con su cara pálida, manchada de sangre. Es muy sucio morir de tuberculosis, o por lo menos lo era en esa época.

*Silencio.*

*Golpea la puerta de la cámara frigorífica.*

*Silencio.*

Certero el golpe, Silicio, lástima que no tuvimos espectáculo. Tendría que haber ido sobre seguro. Espectacular fue la reacción del perro, a la primera oportunidad se dio a la fuga. Debe ser un viejo choto y maltratador.

*El hombre acerca el oído a la cámara frigorífica.*

Pulso tenía.

*Se escuchan golpes dentro de la cámara frigorífica.*

La mordaza parece resistir, Silicio. Esa técnica no me la enseñó el señor, esa no. La aprendí en el instituto, igual que los precintos en los tobillos y las muñecas. A mí nunca, por suerte. Pero tenía compañeros que se ponían muy nerviosos.

*Más golpes.*

Lástima que no tengo algún inyectable, que si no lo duermo un día entero. *Silencio.*

Mejor así.

Doce por veinte da doscientos cuarenta. Doscientos cuarenta oportunidades para verme la cara, y ahora se viene a desesperar. Cada una de ellas está marcada en el Azahar de la China del parque del instituto. Con las uñas las hacía, y hasta que no sangraba un poquito no paraba. Muro de cárcel el tronco.

*Nuevos golpes.*

Ahora es tarde, así que tranquilito ahí adentro.

A los cuatro meses me di cuenta, y solito, nadie me dijo nada. El último día hábil de

cada mes. A la mañana, bien temprano, me escondía atrás del árbol, y esperaba su llegada. Dudo que la escuálida alguna vez lo haya esperado con tantas ganas. Treinta y siete pasos. Desde que se bajaba del auto hasta al apretón de manos con el doctor en la puerta de entrada. Y con verlo caminar esos metros podía darme cuenta de cómo estaba; si era feliz, si estaba cansado, inclusive si había discutido con la escuálida, o si el comisario lo atosigaba de más para que usted sea un brazo de su accionar corrupto. El jefe es el jefe, ¿no es cierto?

Doscientas treinta y nueve, ahora que lo pienso, porque hay una que no cuenta. Llegaron juntos. Ella no estaba para nada flaca. Sería el segundo o el tercero. ¿Cuántos tuvieron? Al rato viene un enfermero y me dice que tengo visitas...

Quería verlo, pero solo, como antes; por eso no fui. El enfermero, o el mismo doctor, le fueron con el cuento de mi escondite y no se aguantó, cuando se iba tuvo que cogotear. Ella no lo hizo, solo usted me buscó con la mirada, pero yo fui más rápido y me escondí bien pegado al tronco.

Así no tenían que ser las cosas.

*Silicio golpea la ventana y maúlla.*

Compórtese, Silicio. Estoy hablando con el señor, enseguida le abro.

*A la cámara frigorífica, casi confidencialmente.*

“Mañana te vienen a buscar”, me dijo el doctor, así de la nada, y se me cayó el tiempo encima. Descubrí que ese hombre ahora tenía canas, se le había encorvado la espalda y agrietado la voz, solo el guardapolvo conservaba el aspecto impecable del primer día.

- ¿Me voy?

- Y él te va a ayudar en todo lo que necesites.

- Dígale que voy caminado.

Caminar más allá de los muros del parque del instituto fue una experiencia que se acercó a la felicidad. Y la reconozco bien, porque la viví poco. Apenas crucé el portón sentí que el aire era otro, más liviano, y entraba directo a mis pulmones. Fuerte la

libertad ¿no? Y así, como flotando, hice casi todo el camino. Hasta que vi la casa. Ahí el corazón me empezó a latir a una velocidad desconocida, si hasta me miré el pecho, sorprendido como estaba. Esos latidos me obligaban a caminar más rápido, era inevitable. Pero al hacer foco me detuve en seco. Algo no estaba bien, un zumbido en la armonía no me permitía seguir avanzando. Vi un árbol al costado del camino y me escondí...

#### *A Silicio...*

El mismo que nos ocultaba ahí afuera.

Me di cuenta enseguida. No estaba solo. Para variar, lo acompañaba la escuálida. Muy bien vestidos los dos. Los vi ordenar una mesa, había abundante comida, una botella de vino, copas, un mantel cuadriculado rojo y blanco; la casa estaba recién pintada, se notaban los arreglos en el techo y abajo del árbol había un auto estacionado, entonces comprendí: ya no era usted, eran ustedes. Y yo no tenía nada que hacer en ese dúo. Empecé la vuelta al instituto, pero no llegué. Mientras desandaba la picada me acordé del secreto de mi papá y sus amigos. Increíble. No faltaba ni un atado de explosivos. ¿Los guardó tan en silencio como para olvidarse? Pasé un rato largo en el pozo, a oscuras y en silencio como cuando era chico, intentaba comprender porque no los había entregado a su jefe. De golpe me di cuenta de que me estarían esperando; entonces busqué un lugar en el monte, entre árboles, e hice un pozo nuevo. De pala usé los huesos de una vaca. Ya estaba por irme cuando lo vi llegar al antiguo escondite. Se agarraba la cabeza y miraba para todos lados, después salió corriendo. Y yo me fui del pueblo. Me anoté en una escuela nocturna para hacer el secundario; en el instituto podía leer todo lo que quería, pero no había maestros. Enseguida conseguí trabajo en una librería de usados, primero limpiando, después atendiendo, y cuando el dueño se murió me la quedé yo. Venía los sábados y domingo para estudiar sus movimientos, pero a ustedes también se los había tragado la tierra. Más de tres años tardaron en volver. Tres años, cinco meses y once días. ¿En verdad creyó que era tiempo suficiente?

#### *Nuevos golpes dentro de la cámara frigorífica.*

Calma, calma que no funcionó, por algo estamos acá después de todo. No esperé cuarenta años, desde la mañana que recuperé mis explosivos, para darle un pedrazo en

la cabeza solamente.

*Silicio golpea la ventana y maúlla a la luna.*

*A Silicio...*

Metejón importante el suyo con la señora plateada.

*Abre la ventana*

Ahí tiene, salga y contemple con tranquilidad, pero no se me aleje.

Ya ve, le gusta la luna nomás.

Apareció en casa un día de lluvia, entró por la ventana, la tenía abierta porque fumaba en esa época y no me gustaba que se encicie el aire. Chorreaba agua y tiritaba de frío el pobre. Al principio lo quise sacar carpiendo, porque me estaba ensuciando el piso, pero en vez de salir por dónde entró se metió abajo del sillón. Ni a escobazos lo pude sacar de ahí, cuando me cansé le puse un plato de leche tibia cerca de la estufa y lo dejé tranquilo. Me senté en el sillón

con un libro y hacía que leía, pero en verdad estaba espiándolo. Como dos horas tardó en salir. Después de tomar la leche se acercó, me olió los pies y se frotó. Me dejó secarlo y esa misma noche durmió en mi cama. Hice con él lo que usted conmigo, pero yo no lo abandoné...

Le estaba contando otra cosa. ¿Qué era? ¿Se acuerda?

Le contaba del pozo que hice para mudar los explosivos... pero no era eso... Me cago en la vejez.

¿A usted también le pasa que se olvida de las cosas que está haciendo?

Porque me puedo olvidar que dejé leche calentándose en la hornalla, pero los años con usted los tengo como una película en la memoria.

De mis tareas de inteligencia le contaba.

Viernes a la madrugada me tomaba el colectivo, sábado bien temprano ya estaba acá. Nadie se acordaba de mí, entonces me hacía pasar por turista. ¿Sabe una cosa? Estuve a punto de olvidarme de usted. Capaz que, si aguantaba dos semanas más antes de volver,

yo dejaba de venir. Lo tenía decidido, eran las últimas tres veces. La anteúltima, domingo a la mañana, paso por su casa y veo las ventanas y la puerta abierta. Bingo.

Pero yo lo quería acá...

Eso llevó más tiempo...

Finalmente...

Acá estoy. Acá estamos.

¿Me imaginó muerto?

¿Fue cuando llegaron los nietos que se le ocurrió volver?

Yo no tengo. Tampoco tuve hijos. De hecho... nunca... un día se me empezó a poner dura. Una de las enfermeras fue; el perfume frutado y los rulos rubios, tenidos, que le caían sobre los hombros. La esperaba en la puerta de entrada, la saludaba, la veía pasar y olía el perfume que dejaba suspendido en el aire. Cuando ya no supe que hacer le mostré lo que me pasaba y le pregunté si me podía ayudar, ella salió corriendo y gritando. Para los nervios me dijo el doctor, y me dio la inyección. Mirando una película me di cuenta de lo que me habían hecho, y después busqué en libros de biología.

*Afuera se escucha una riña de perro y gato.*

¡Silicio!

*El hombre, se dirige a la puerta, se frena en seco al escuchar el último bufido del felino.*

### 3

*Improvisada tumba felina, en el mismo lugar dónde vigilaban la casa. El hombre tiene un cuchillo, grande y ensangrentado en las manos.*

Descubrí el error, Silicio. Lástima que fue tarde. Lo voy a extrañar amigo. La transmisión era el problema, cuestión de soldar dos cablecitos. Ya está.

Su último bufido fue como un punto final; después: nada. Un blanco absoluto. Dejé de

sentir las piernas, los dolores en las piernas, esas puntadas insoportables en las rodillas me abandonaron por un instante. Inclusive llegué a olvidarme del señor, hasta que escuché ruidos en la galería. Entonces supe, era su asesino, estaba de vuelta el can germano. Abrí la puerta y lo esperé escondido atrás de ella. Antes agarré el cuchillo más grande que encontré en la cocina. Aquí se lo dejo.

*Lo deposita en el montículo de tierra, al lado de la cruz.*

Por la ranura que deja la puerta abierta lo vi entrar. Venía con usted entre los dientes. Con la presa al calor del hogar. Lo dejé pasar y en un movimiento rápido y preciso le ensarté el cuchillo en la panza, hasta el fondo. No se movió, ni ruido hizo siquiera. Cayó duro al suelo. Hasta tuve que abrirle la boca para sacarlo a usted, y no fue fácil.

*Señalando el cuchillo.*

Con este mismo le tuve que hacer unas incisiones en las comisuras, no lo quería largar. Al final teníamos algo en común con el can germano.

Los dejé a los dos juntos. Quería que sufra lo mismo que yo, que tenga que compartir un rato con la ausencia de vida en un cuerpo que le fue tan querido. Lloraba el hombre.

Me despedí, como corresponde, lo agarré a usted, y me vine para acá. Capaz que ya se mató, pero no me importa, yo tengo un compromiso con usted y lo voy a cumplir.

*El hombre se sienta junto a la tumba, presiona el botoncito del control remoto, contempla la explosión y llora.*

***Fin.***





Pehuén Adrián Gutierrez. Es autor y director de teatro. **Profesor Superior de Teatro**, título otorgado por la **Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires** (2010). Cursó la **Maestría en Dramaturgia del Instituto Universitario Nacional de Arte** (IUNA), actual UNA. Durante 2013, 2014 y 2015 cursó el taller de puesta en escena dictado por Rubén Szuchmacher y Graciela Schuster en **Elkafka Espacio Teatral**. Trabajó como asistente de dirección de Rubén Szuchmacher en **Todas las cosas del mundo** (2016), obra escrita por Diego Manso; en **Hamlet** (2019), de William Shakespeare, estrenada en la Sala Martín Coronado del Complejo Teatral de Buenos Aires; **Cuando nosotros los muertos despertamos** (2022) de Henrik Ibsen, estrenada en la sala María de Guerrero del Teatro Nacional Cervantes. En el 2015 su obra **Partitura inconclusa para dúo desafinado**, fue ganadora del concurso de Dramaturgia Nuestro Teatro, organizado por el Ministerio de Cultura de Nación, y estrenada en el Teatro El Picadero con la dirección de Silvio Lang. Entre sus trabajos se destacan **Córnea** (2013), de su propia autoría, estrenada en Elkafka Espacio Teatral. Esta obra le valió nominaciones a los premios ACE y Florencio Sánchez a Ana Padilla, actriz de dicho espectáculo. **Biografía** (2018), también de su autoría, estrenada en el Teatro Payró, fue ganadora del Premio ARTEI a la producción independiente 2018.