

TERCERA ESCENA

Crónicas de un aterrizaje en una escena en movimiento. Un encuentro franco-argentino en los 20 años del Ciclo Carne Fresca (Facultad de Arte, UNICEN)

Juan Urraco (Arte, UNICEN)

Ezékiel Blanloeil (ENSA, Nantes, Francia)

Maya Vandergooten (ENSA, Nantes, Francia)

Juliette Delachapelle (ENSA, Nantes, Francia)

Valentine Gensane (ENSA, Nantes, Francia)

Marylou Blangonnet Leborgne (ENSA, Nantes, Francia)

correo: juanurracocrespo@gmail.com

Resumen: Este artículo reconstruye y analiza la experiencia de intercambio artístico-pedagógico desarrollada en el **Ciclo Carne Fresca 2025** de la Facultad de Arte de la UNICEN, a partir de la participación de cinco pasantes franceses de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Nantes (ENSA). La llegada de estos estudiantes a un ecosistema teatral independiente en plena actividad configura un laboratorio de formación situada donde se entrecruzan lenguajes, metodologías y modos de producción diversos. A través de un enfoque autoetnográfico, que articula observación docente, registros de proceso y crónicas personales de los pasantes, se examina el tránsito desde la posición inicial de espectadores (testigos de una escena ya encendida) hasta su conversión en colaboradores creativos capaces de intervenir con sensibilidad y rigor técnico en obras en desarrollo. El análisis propone la idea de **“una tercera escena”** como categoría conceptual para nombrar el espacio híbrido que emerge del encuentro entre la formación universitaria argentina, las prácticas escenotécnicas francesas y la dinámica del teatro independiente local. En ese territorio compartido confluyen miradas, modos de hacer y gestos de hospitalidad que permiten repensar la formación artística más allá de lo académico y de lo técnico, activando procesos de profesionalización crítica, invención colectiva y aprendizaje intercultural. Los testimonios, bocetos e imágenes producidos durante la experiencia revelan no sólo los aportes concretos de los pasantes, sino también el impacto recíproco de un intercambio que transformó obras, equipos de trabajo y perspectivas pedagógicas. **Palabras clave:** Intercambio internacional . Escenotecnia. Carne Fresca. Tercera escena

Abstract: This article reconstructs and analyzes the experience of artistic-pedagogical exchange developed in the **Fresh Meat 2025** Cycle of the UNICEN Faculty of Art, based on the participation of five French interns from the National School of Architecture of Nantes (ENSA). The arrival of these students in an independent theatre ecosystem in full activity sets up a training laboratory located where different languages, methodologies and modes of production intersect. Through a self-ethnographic approach, which articulates teaching observation, process records and personal chronicles of the interns, the transit from the initial position of spectators is examined (witnesses of an already lit scene) to their conversion into creative collaborators capable of intervening with sensitivity and technical rigour in works under development. The analysis proposes the idea of "**a third scene**" as a conceptual category to name the hybrid space that emerges from the encounter between Argentine university training, French stage practices and the dynamics of local independent theatre. In this shared territory confluence looks, ways of doing and gestures of hospitality that allow rethinking artistic training beyond the academic and technical, activating processes of critical professionalization, collective invention and intercultural learning. The testimonies, sketches and pictures produced during the experience reveal not only the concrete contributions of the trainees but also the reciprocal impact of an exchange which transformed works, work equipment and pedagogical perspectives. **Keywords:** International exchange. Scenery. Fresh meat. Third scene

Llegar a una escena encendida: crónicas de un aterrizaje creativo

Imaginemos la escena: llegar a un país desconocido, atravesar un idioma distinto y sumergirse de inmediato en un proceso creativo que lleva meses en desarrollo. Esta fue la experiencia vivida por un grupo de pasantes franceses de ENSA, quienes, en el marco del programa bilateral de cooperación académica franco-argentina **INNOVART PIESCI-SPU**, participaron de una residencia de intercambio estudiantil orientada a prácticas en el ámbito escenotécnico. Durante dos meses integraron el **Ciclo Carne Fresca 2025**, organizado por la cátedra Práctica Integrada III del Profesorado de Teatro de la Facultad de Arte (UNICEN), con la misión de acompañar y colaborar en la producción y los estrenos de obras que ya contaban con su propio pulso, su temporalidad y su historia en construcción.

La comitiva de pasantes franceses integrada por Ezékiel Blanloeil, Maya Vandergooten, Juliette Delachapelle, Valentine Gensane y Marylou Blangonnet Leborgne, no llega a un lienzo en blanco, sino a un universo artístico en plena ebullición, habitado por directores, actores y equipos que ya habían transitado un largo recorrido creativo asistido y guiado por el equipo de cátedra de la Práctica Integrada III integrado por el Dr. Juan Urraco, el Prof. Ignacio Diaz Delfino y el Prof. Juan Rosso. La sensación generalizada era la de ingresar en medio de una función ya comenzada: una escena viva, con tensiones, problemas, decisiones y búsquedas en marcha. La estudiante **Maya Vandergooten** lo sintetiza con precisión:

-“Así que llegué a un universo en movimiento, a una dinámica ya construida, como una espectadora que entra en un teatro con la escena ya encendida.”

Este punto de partida intimidante, nos invita a trascender la anécdota para pensar en profundidad qué implica habitar un proceso creativo ajeno sin interrumpir su ritmo, pero aportando una mirada nueva. El presente artículo no busca solamente narrar esa experiencia, sino examinar el delicado arte de **crear sobre lo ya creado**: cómo se ensambla una voz externa en una dramaturgia colectiva en pleno

desarrollo, y cuáles son los desplazamientos, tensiones y hallazgos que ese encuentro produce.



Pof. Juan Rosso, Prof. Ignacio Delfino, Técnico Indio Llorens, Valentine Gensane, Ezékiel Blanloeil, Prof. Juan Urraco, Maya Vandergooten, Juliette Delachapelle, Marylou Blangonnet Leborgne. Guillermina Quintana, Micaela Marcos, Joaquin Cicopiedi, Manuela Zubieta, Luciana Simionato y Solange Bravo (Carne Fresca 2025).

A través de estas crónicas analizamos de forma conjunta los desafíos enfrentados por los pasantes, las estrategias que desplegaron para integrarse en equipos ya conformados y las soluciones técnicas y sensibles que emergieron en el trabajo cotidiano. Pero, por sobre todo, nos interesa destacar e indagar en la potencia de la colaboración como motor para expandir los mundos escénicos que se construyen en el marco de la edición por los **20 años del Ciclo Carne Fresca**.

En esa intersección entre lo que ya estaba en marcha y lo que llegó desde lejos, se abrió un territorio fértil de intercambio franco-argentino, un espacio donde los modos de ver, trabajar y significar lo escénico se entrelazaron con resultados palpables. La presencia de los pasantes franceses no sólo implicó un acompañamiento técnico, sino también una transformación silenciosa pero profunda en la manera de pensar los procesos: su meticulosidad en el registro espacial, su sensibilidad para la luz y su rigurosidad en los protocolos de montaje introdujeron nuevas perspectivas que dialogaron de forma significativa con la flexibilidad y la

capacidad de resolución inmediata que caracterizan al teatro independiente argentino.

Este encuentro produjo un doble movimiento. Por un lado, los equipos locales incorporaron herramientas y criterios de diseño que enriquecieron la construcción escenográfica y lumínica, potenciando la calidad visual de los proyectos y abriendo nuevas preguntas sobre la organización del trabajo técnico y sus dispositivos. Por otro lado, los pasantes vivieron la intensidad de un proceso creativo atravesado por la precariedad, el ingenio y la urgencia productiva, aspectos que seguramente permitieron revisar sus propias formaciones y expandir sus competencias profesionales hacia territorios menos estandarizados, más experimentales y profundamente humanos.

Lo franco y lo argentino no funcionaron aquí como categorías identitarias cerradas, sino como vectores de intercambio, como fuerzas que se interpelan mutuamente. El resultado no fue la imposición de un estilo sobre otro, sino la emergencia de una zona híbrida, una **tercera escena** construida a partir de la negociación, el aprendizaje compartido y el deseo de hacer juntos. Allí, donde el lenguaje a veces faltaba, aparecieron la observación, la disponibilidad, el gesto técnico y la escucha como formas de comunicación que trascendieron las palabras.

A continuación, presentamos la reconstrucción del recorrido de cada pasante a través de crónicas personales, acompañadas por imágenes, bocetos y registros visuales (propios y otros institucionales realizados por Agustín Gómez) que surgieron durante su participación en los procesos creativos y ensayos generales. Estos materiales no solo documentan la experiencia, sino que permiten apreciar cómo cada mirada extranjera se integró, intervino y dejó huella en las obras del ciclo. Las crónicas funcionan así como un mapa sensible y técnico de los aprendizajes, desafíos y descubrimientos que marcaron su tránsito en el vigésimo aniversario del ciclo **Carne Fresca**.

Ezékiel Blanloeil

Llegamos aproximadamente dos meses antes del festival. Solo habíamos tenido tiempo de leer los textos y traducirlos con anticipación. Después de

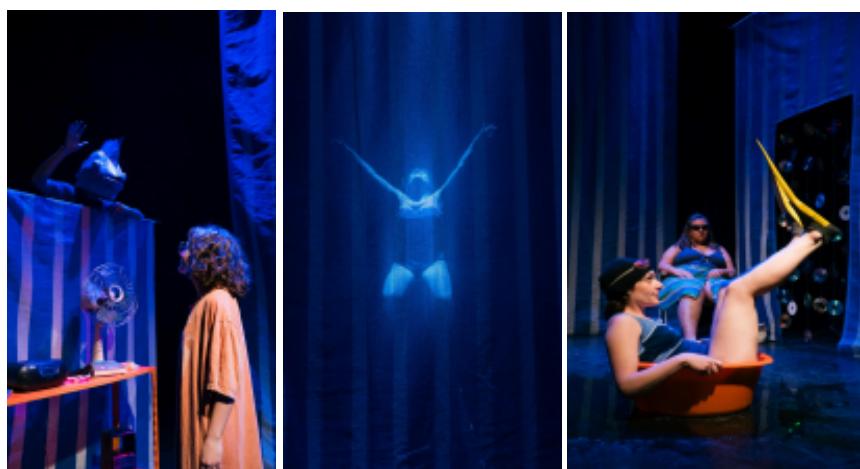
ver las obras en el estado en el que se encontraban, nos dividimos cada uno en un grupo. La idea era aportar una mirada nueva, una comprensión distinta del texto, otra cultura teatral y otra manera de trabajar. Las obras ya estaban bastante avanzadas, tanto en la actuación como en la puesta en escena. Los directores y sus asistentes tenían ideas claramente establecidas. Uno de los primeros desafíos fue entonces preguntar por qué habían tomado esas decisiones y qué importancia le daban a cada elemento, para saber dónde podíamos intervenir y en qué aspectos íbamos a tener que convencer. Después de varias reuniones, se generó una confianza y una escucha mutua, y pudimos empezar a trabajar seriamente en conjunto.

La obra en la que participé fue **Soñar Despierto es la Realidad**, escrita por *Mariana de la Mata* y dirigida por *Luciana Simionato*. El texto y las acotaciones ya marcaban la atmósfera (el espacio y el tiempo) en la que la obra se desarrollaba. La acción es en un espacio reducido y exigente donde todo se enfrenta. Un patio, una terraza o un pequeño jardín rodeado de paredes. Tres cortinas de rayas verticales azules y blancas construyen muros de distintas alturas. La de la derecha tiene una puerta opacificada que deja ver un exterior (otro espacio) o un interior (la casa). La cortina del fondo llega hasta el techo, generando la sensación de una verticalidad infinita.



El público debía sentir un calor pesado dentro de un espacio de colores fríos. La escenografía debía evocar la costa, mientras que los objetos y muebles llevaban hacia un ambiente artificial, con colores llamativos y poco naturales. En el centro del espacio hay una palangana. Es un objeto limitado en el que Ella se encierra, pero es a la vez el lugar de transformación donde busca escapar. Las ondas del agua se reflejan en la cortina azul, como si alcanzaran una altura inalcanzable. Para evitar caer en el cliché de lo absurdo, decidimos contrastar la iluminación con el texto, lo que generaba escenas interesantes y desplazadas. Como en todos sus diálogos, los intercambios entre la madre y Ella parecen ajenos a la realidad; la luz suave y azulada aportaba profundidad y sinceridad al trabajo actoral. En cambio, cuando Mario entra, las luces se vuelven más cálidas y naturales, como si el exterior irrumpiera en escena. Los diálogos entre lo real y lo irreal tomaban un tono absurdo, y la iluminación reforzaba ese efecto dejando ver las expresiones de los rostros. La escena del beso fue bastante difícil de iluminar, porque todo sucede muy rápido. Probamos muchas opciones diferentes.

Cuando acompañábamos el juego actoral con la luz, la escena perdía claridad. Si no cambiábamos nada, no tenía el peso que necesitaba; y si usábamos colores típicos de escenas románticas, se volvía demasiado “kitsch” y perdía credibilidad. Finalmente optamos por variaciones muy sutiles de luz, que seguían los movimientos casi danzados de los actores sin distraer al público de la acción.



Estoy muy contento de haber participado en el festival. Pude practicar mi español, claro, pero sobre todo hacer lo que más me gusta de la escenografía teatral: conversar con colegas que se vuelven amigos, compartir impresiones y sensaciones sobre un mismo texto, hasta encontrar una atmósfera, una escenografía y una iluminación al servicio del trabajo actoral y del texto, al punto de volverse invisibles para el público. Para mí, si una escenografía se impone demasiado y distrae de la acción (salvo que sea la intención), entonces no funciona.

Juliette Delachapelle

Tuve la oportunidad de trabajar en la adaptación teatral del texto **En Seco** de *Alejandro Robino*, bajo la dirección de Joaquín Cicopiedi. Antes de llegar a Argentina, traduje el texto al francés para comprenderlo bien y empezar a imaginar mis primeras ideas. Luego vi la obra por primera vez en el Teatro La Fábrica, interpretada por los actores que interpretaron a *Batocletti* y *El Capitán*. Este descubrimiento me permitió comprender las decisiones de Joaquín: representar la isla desierta descrita en las acotaciones escénicas con pequeños cartones apilados, una pared móvil de cartones y una escalera de madera. Ver la obra después de meses de trabajo por su parte me dio una perspectiva casi externa, como la de un espectador.

Al principio, los retos fueron numerosos: la barrera lingüística entre el francés y el español, la llegada a un grupo ya consolidado y la necesidad de apropiarme de una escenografía que no había nacido de mi mirada y que quizás no habría elegido si me hubiera basado únicamente en el texto. Tampoco fue fácil encontrar mi lugar como única mujer del equipo; durante un tiempo, tuve la impresión de moverme en un espacio que no era del todo el mío. Sin embargo, el diálogo, especialmente con Joaquín, me permitió integrarme. Hablando, probando, imaginando juntos, logramos transformar esta escenografía en un proyecto común. También pedí a los actores que asumieran un reto considerable: aprender en muy poco tiempo nuevos movimientos y nuevas formas de habitar el espacio, llevando casi todo el peso de la escena en sus manos. Y aun así, supieron apropiarse de él; gracias a ellos, el espacio dejó de ser

un obstáculo para convertirse en un impulso.



Sin embargo, la escenografía mostraba limitaciones, especialmente la inmovilidad del decorado, que reducía las posibilidades de movimiento de los actores. Esto guió mi trabajo junto con el director: el espacio debía moverse a lo largo de la obra para aportar dinamismo. Para ello, imaginamos diferentes movimientos de la pared y la escalera en función del texto y la interpretación actoral, primero mediante dibujos. Luego reconstruimos la pared con nuevos cartones para probar los desplazamientos de forma concreta y aproximarnos a la percepción del público. A partir de estas pruebas surgió un concepto central: el orden rígido impuesto por el *Capitán* se debilita progresivamente, y esta ruptura se manifiesta en la transformación del espacio. La pared, lisa por

un lado y desestructurada por el otro, simboliza el estado emocional de *Batocletti*.

El dispositivo escénico está compuesto por materiales frágiles y cotidianos (cajas de cartón, una pared móvil, una simple escalera) que juntos crean un espacio inestable que respira con los personajes. Su movilidad transforma la escena en un territorio cambiante donde el orden inicial se resquebraja para revelar un mundo interior en transformación. Cada desplazamiento evidencia la tensión entre el control del *Capitán* y la ruptura de *Batocletti*, haciendo que la escenografía no sólo acompañe la acción, sino que la prolongue.

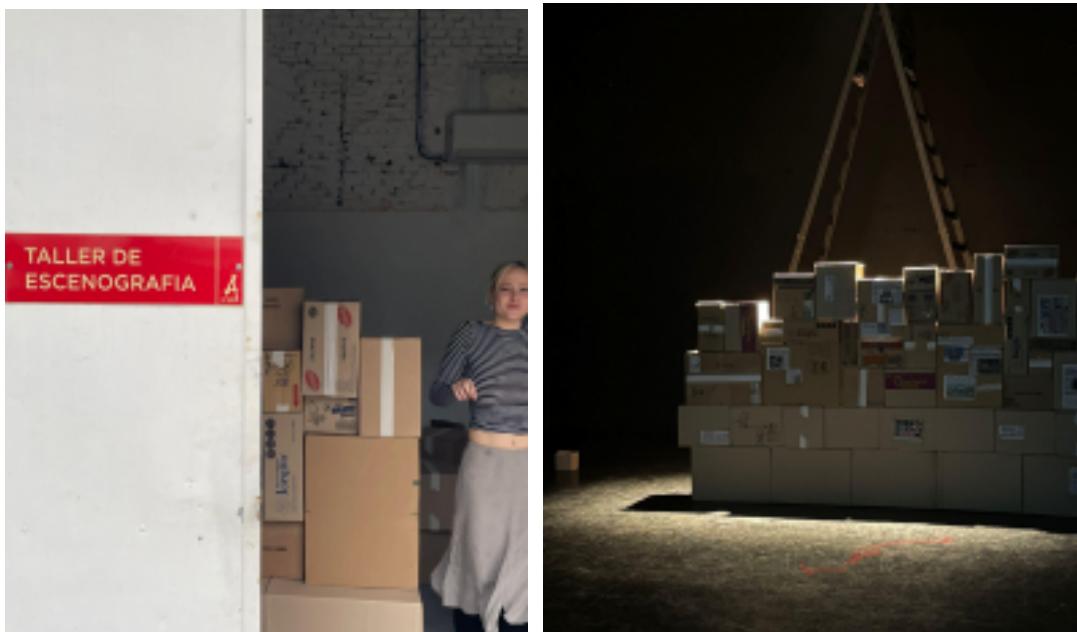
La escenografía evoluciona según momentos clave, desplazada por los actores, con los objetos desempeñando un papel esencial



La obra se abre con la pared, con la cara lisa orientada hacia el público, en el centro del escenario. Solo se ve a *Batocletti*; el capitán permanece oculto, apareciendo a veces detrás de la pared para molestarlo. En esta configuración, los actores giran alrededor de la pared, aparecen y desaparecen, y juegan con los cartones que delimitan el escenario. Es precisamente en uno de estos cartones donde el capitán encuentra una barca de papel. A continuación, la escalera pasa por delante de la pared cuando *Batocletti* lee las notas pegadas en ella, que contienen información relacionada con Argentina.

En la segunda configuración, la pared se divide en dos: una mitad se coloca detrás de la otra para crear una pared más estrecha. Los actores la

colocan en diagonal a la izquierda para representar una «portería» en una escena de fútbol. Más tarde, moviendo un solo panel, crean un rincón abierto, transformado en un espacio íntimo donde negocian como en una oficina. La escalera, situada detrás, permanece oculta al público y sirve como instrumento para imitar un golpe en una puerta. En esta misma disposición, *Batocletti* saca una bandera de una caja de cartón y la cuelga en lo alto de un mástil negro al fondo del escenario. A continuación, puede fijar y retirar palabras de cartón para crear eslóganes. Las paredes vuelven entonces a su posición inicial. Durante su monólogo, *Batocletti* retira poco a poco los cartones de la pared y separa los paneles para crear un espacio ficticio en el que avanza. Las dos paredes quedan entonces dispuestas en diagonal, casi unidas por el lado desestructurado. *Batocletti* sube a la escalera, situada en el centro, para pronunciar su discurso, mientras el capitán le anuncia la próxima llegada de nuevos colonos a la isla.



A continuación, los dos paneles se vuelven a unir en una sola pared, esta vez por el lado desestructurado. Aunque no son lineales, las dos partes encajan perfectamente. Se vuelven a separar y se colocan en paralelo para crear una calle. Enfadado, *Batocletti* acaba destruyendo todas las paredes, dejando solo los cimientos. El capitán las vuelve a colocar en

diagonal, orientadas hacia el público, con la escalera en el centro. Por último, le lleva el mástil a *Batocletti*, que lo utiliza como remo para abandonar simbólicamente la isla en un mar de cartones.

Marylou Blangonnet Leborgne

Trabajar en la adaptación de **El viaje de Clara** junto a la estudiante de dirección *Manuela Zubieta* fue una experiencia única. Se trata de una obra muy contemporánea, escrita en 2013 por *Mau Funes*, que por entonces tenía poco más de veinte años. El texto aborda temas muy relevantes para ese momento. La historia gira en torno a la desaparición “extraordinaria” de una mujer en un mundo pesadillesco y metafórico; su esposo y su padre recorren la Argentina en su búsqueda. En cierto sentido, es una obra vanguardista que trata con seriedad y sensibilidad el problema de la trata de personas, que marcó fuertemente a Sudamérica justo antes de las protestas de 2015. La función, inicialmente programada para octubre, se reprogramó para diciembre, por lo que no pude completar el proyecto. Aun así, comparto acá mis intenciones y el trabajo que realicé como autora de la propuesta.

En la escenografía, y en diálogo con la directora, quise basar la estética de la puesta en el mundo onírico destacado por la dramaturga. Para los actores, Manuela imaginó y diseñó un vestuario de aire pesadillesco y casi bufonesco, subrayando el tono ridículo de algunos pasajes del texto y contrastándolo con la gravedad del tema. Siguiendo esa línea, la escenografía gira alrededor de un objeto móvil: un viejo perchero que cambia de apariencia y, por lo tanto, de función a lo largo de la obra. Primero es la “máquina de desaparición” de un mago, luego una pared, una puerta, la entrada de un hotel... Los actores lo transforman a la vista del público agregando telas o elementos que lo elevan para crear las distintas escenas. Sin presupuesto, la escenografía responde a una estética del arte povera.

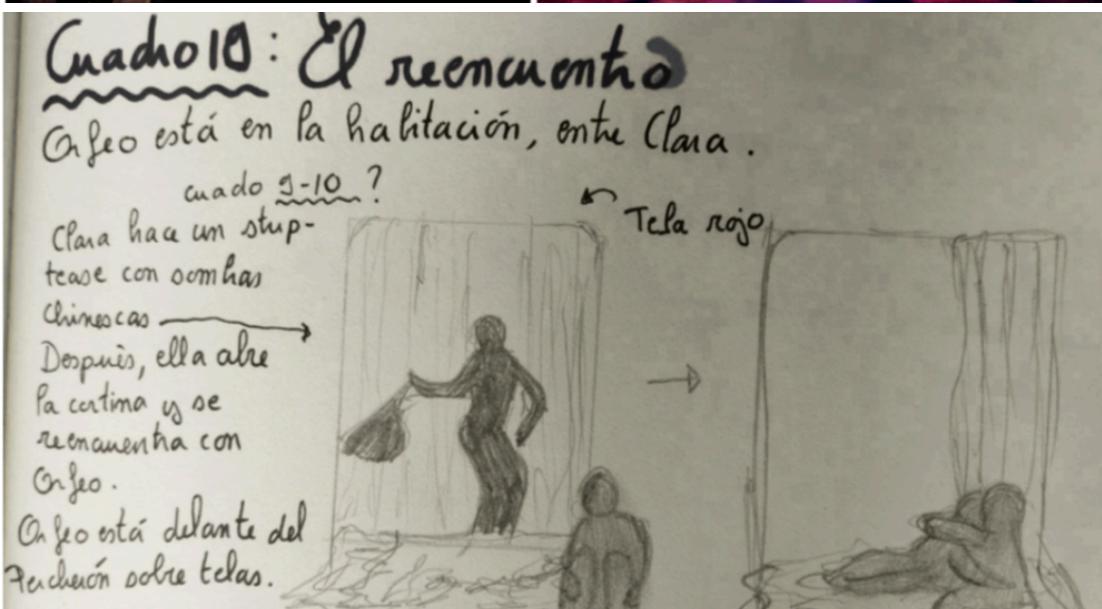
La obra comienza con la desaparición de Clara en el escenario, durante un truco de magia que resulta ser real. Unos magos extraños la introducen en una máquina que imaginé como una puerta mecánica

vieja y oxidada. Para esa escena fabriqué engranajes de cartón y papel maché que encontré en la calle, los pinté y los adapté para que pudieran colocarse y quitarse fácilmente del perchero. Siguiendo las indicaciones, los magos visten a Clara con un casco y un chaleco que diseñé con la misma estética gastada y oxidada.



Todo fue realizado con el mínimo gasto posible, de modo que el elenco y el equipo pudieran reflexionar sobre lo que implica “hacer teatro”. Trabajé con cartón, diarios, aros, limas eléctricas y botellas de plástico.

También me animé a incorporar el principio del teatro de sombras e hice animales pesadillescos para los pasajes en los que Clara atraviesa “no lugares” que la conducen a su perdición, metáfora de los hombres inhumanos que la dominan. Para ello utilicé cartón reciclado.



El uso de telas es multifuncional. Los paneles de tela, hechos con materiales de segunda mano y bajo costo, permiten proyectar sombras, crear un fondo, acentuar gestos u ocultar elementos en diferentes momentos. Las telas cubren la máquina detonadora para sugerir su “magia interna”, mientras que en otras escenas el público solo ve la silueta de Clara detrás de un telón largo para enfatizar su cautiverio. Las mismas telas que cubren el escenario también forman parte del vestuario de algunos personajes.

La iluminación es otro elemento central, trabajado con gran precisión por la directora. Para crear atmósferas y delimitar el espacio, varía desde un rojo ominoso hasta destellos, e incluso incluye momentos en los que se ilumina deliberadamente al público.

Esta experiencia me permitió adentrarme en la dinámica real de los ensayos y comprender mejor el trabajo de un escenógrafo y de un director teatral, descubriendo aspectos fundamentales de su oficio. La obra se retrasó por la complejidad de coordinar un elenco tan numeroso y, lamentablemente, no pude asistir a la función final, ya que mis prácticas concluían en noviembre. Aun así, espero que mi aporte haya sido significativo.



Maya Vandergooten

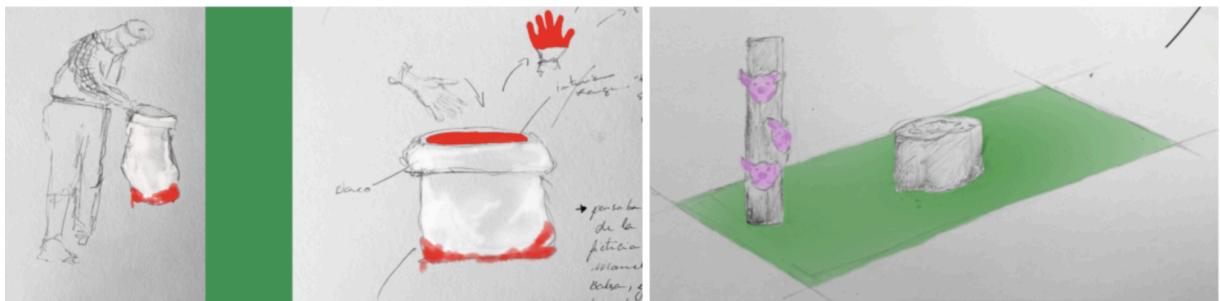
Cuando me uní a los proyectos de **Carne Fresca** con los otros cuatro escenógrafos franceses, todo ya había empezado sin nosotros. Seis meses de trabajo habían dado forma a las obras de los nuevos directores de la *Facultad de Arte* de Tandil. Así que llegué a un universo en movimiento, a una dinámica ya construida, como una espectadora que entra en un teatro con la escena ya encendida. Antes incluso de poner un

pie en Argentina, había leído y estudiado **El viaje de Clara**. La traducción había sido un ejercicio apasionante. Pero en el caso de **Tarde Buena**, había sido Ezekiel, uno de los escenógrafos franceses, quien se encargó de traducirla. Paradójicamente, el hecho de no haber traducido yo misma el texto me abrió otra puerta: la posibilidad de entrar en la obra sin filtros, sin la mirada técnica que a veces imponen las acotaciones escénicas. En los primeros ensayos, me sumergí en la obra y en el texto al mismo tiempo, como si ambos se revelaran a un mismo ritmo.

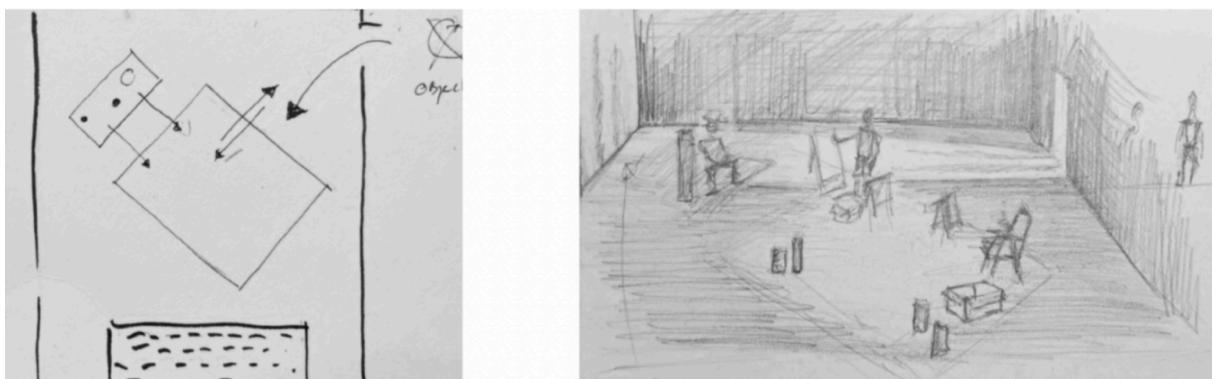


Fue en ese contexto que descubrí el universo de *Solange Bravo*, directora de **Tarde Buena**, obra escrita por *Juan Pablo Paz*, uno de los actores. Su escenografía ocupaba todo el espacio de *La Fábrica*: un teatro convertido en un gran terreno de juego, donde las aberturas de la sala eran parte del lenguaje escénico y donde Manuel, Gustavo y Stella construían el decorado directamente sobre el escenario.

Sol trabajaba con la idea de acumular objetos, de jugar con una artificialidad, pero conservando los elementos esenciales de una Navidad argentina, entre la ligereza y la profundidad. Al entrar en la sala, dos zonas destacaban por un suelo verde que, a lo largo de la obra, se mezclaba con los demás espacios, creando lugares que se respondían y se oponían, como capas de memoria que se activaban en los personajes.



La primera vez que vi la obra, no pude descubrir la escenografía iluminada; solo en la segunda muestra pude verla realmente. La escenografía, rica y compuesta por numerosos elementos, dialogaba a la perfección con la interpretación que Sol había imaginado, acompañando a los actores hasta el final. Mi papel era preservar esa coherencia visual, estar atenta a cada detalle: los materiales, los colores, el ensamblaje de los objetos, los pequeños códigos simbólicos, el vestuario cuyos tonos y accesorios vinculaban a los tres actores. Incluso una maceta o una servilleta se volvían esenciales. ¿Debían aparecer por parejas para mantener el equilibrio visual? La sangre también me generó dudas: ¿cómo mantener esa artificialidad poética? Y me gustaba la imagen de la mano roja mojada en pintura, que, sin quererlo, iba transformándose función tras función.



Llegar a un proyecto que ya funcionaba muy bien era intimidante. Tenía que encontrar mi lugar sin romper el equilibrio. Pero desde las primeras semanas, después de muchas preguntas, las conversaciones fluyeron

con naturalidad. Se creó un vínculo muy fuerte entre todo el equipo de Sol y yo. A partir de allí, las charlas nos permitieron resolver juntas momentos clave, como la muerte de Gustavo, ya pensada en la iluminación por Agustín y Sol, pero que fuimos afinando para conservar la misma poesía, especialmente con la linterna y su pequeña luz interior.



En la segunda muestra en La Fábrica, por fin pude ver la obra completa. La iluminación, ya muy avanzada, me permitió descubrirla de otra manera. Diseñada por Agustín Gómez y Sol, estaba prácticamente definida. Durante la función llené mi cuaderno: anoté cada matiz, cada cambio, y volví a ver la obra de un modo distinto, entendiendo cómo la luz respiraba con ella. También me sentí libre para hablar con Sol, para señalar transiciones, aportar contraste, probar, jugar con una luz lateral más cálida en el final que dialogara con la del inicio, la que entraba por la puerta del fondo.

Quedaban aún detalles técnicos para la representación final: la geometría del suelo, que debía quedar perfectamente instalada; recolocar y retirar las guirnaldas de flores después de cada ensayo; y lidiar con la densidad de la escenografía, que a veces dificultaba la actuación. El reto era encontrar soluciones para que, en las funciones finales, los actores no tuvieran que pensar en los objetos, sino sólo en su texto, su

cuerpo y las emociones que debían transmitir al público.



Valentine Gensane

Esta experiencia me permitió involucrarme en el proceso de creación de una obra de teatro: **Despierto**, de *Ignacio Sánchez Mestre*. La pieza nos sumerge en un universo suspendido, en medio de un bosque donde la noche adquiere un carácter extraño. Allí aparecen dos personajes: un joven, Jota, interpretado por Ricardo Herrera, y un oso, Esteban, encarnado por Facundo Ceballos Tcihaug. Hombre y animal conviven, se vuelven compañeros y comparten pensamientos sobre el tiempo, el miedo y los sueños. En esa noche que parece eterna, aparece una tercera figura que rompe ese equilibrio: Mora, interpretada por Lala Méndez. Durante mi estadía me integré a un equipo conformado por *Guillermina Quintana Maldonado* (directora), *Marcelo Popovich* (asistente de dirección y técnico de luces), *Evangelina Rastivo* (escenógrafa, maquilladora, vestuarista y técnica de sonido), además de los tres actores mencionados. Mi rol dentro del grupo fue el de asistente de escenografía.



Tuve la posibilidad de asistir a los ensayos tanto en aulas de la Facultad de Tandil como en la Fábrica, participar en reuniones de planificación y colaborar en la construcción de distintos elementos escénicos. Ver el desarrollo del proyecto desde tantos ángulos fue sumamente enriquecedor. Como escenógrafa, presenciar los ensayos, observar el trabajo de la directora con los actores, cómo orientaba sus interpretaciones y cómo los cuerpos habitaban el espacio, me permitió comprender de manera muy concreta el impacto que tiene la escenografía en la actuación.

El dispositivo escénico acompañaba el clima misterioso del bosque. En el centro había una cama y tres alfombras. El espacio estaba delimitado por cuatro conjuntos de ramas suspendidas y troncos ubicados en el suelo. También había cinco cajones que formaban parte del juego escénico, además de varios objetos —una mochila, una lámpara, una manta...—. El piso cubierto de pasto seco unificaba la escena y funcionaba al mismo tiempo como superficie para escribir. Todo esto construía un paisaje suspendido, extraño, sin caer en lo literal, que invitaba al público a adentrarse en un mundo onírico.



Cuando llegué, gran parte de la escenografía ya estaba definida. Mi tarea consistió principalmente en ajustar detalles y colaborar en la construcción. En las reuniones hablamos de la movilidad de ciertos elementos, como los árboles colgantes. En un principio eran estáticos, así que pensamos un sistema de poleas para poder subirlos y bajarlos. Con el avance del proceso, su movimiento se volvió parte esencial de la dramaturgia, y diseñamos un mecanismo que permitiera que descendieran de manera abrupta en la escena final. En paralelo, realizamos los troncos con cartón y papel maché, que luego patinamos, y reforzamos los cajones para que los actores pudieran sentarse o subirse a ellos. Las limitaciones de presupuesto nos llevaron a tomar decisiones, como reducir a dos la cantidad de árboles móviles. Sin embargo, esto abrió la posibilidad de buscar otras soluciones creativas y trabajar mucho con materiales reciclados. En cuanto a la iluminación, trabajamos de forma conjunta elaborando bocetos y fotomontajes para armar un storyboard de su evolución. El desafío principal fue equilibrar el ambiente nocturno con la necesidad de iluminar a los actores. Inicialmente habíamos pensado una luz azulada, pero luego optamos por un “claro de luna” más natural, con una luz blanca y fría.



Así, alternamos escenas más oscuras —donde el oso podía desaparecer gradualmente en la penumbra o donde la linterna de Mora generaba sombras móviles— con momentos más luminosos para resaltar la acción. También usamos la iluminación de los árboles para crear contrastes y remarcar ciertos momentos. La luz del amanecer, que anuncia el fin de esa noche interminable, contrastaba con la penumbra previa y dibujaba las siluetas de los personajes a contraluz, evocando la llegada del día. Más allá del trabajo técnico, y pese a la barrera del idioma, me conmovió profundamente la calidez del equipo y el ambiente tan agradable que se generó desde el primer momento. Sentí una cohesión real, una forma de trabajar muy humana y colaborativa, donde cada integrante encontraba naturalmente su lugar.

El arte de incorporarse: del afuera curioso al adentro creativo

La experiencia desarrollada en el marco del **Ciclo Carne Fresca 2025** demuestra que los procesos de formación artística se enriquecen cuando se abren al encuentro y al cruce de miradas diversas. La incorporación de los cinco pasantes franceses no fue un apéndice ni un gesto protocolar del intercambio internacional: fue un acontecimiento pedagógico y creativo que amplió los horizontes del ciclo y permitió repensar las

prácticas escenotécnicas, los modos de dirección y las dinámicas de trabajo colectivo en contextos reales de producción teatral independiente.

A lo largo de estas crónicas se evidencia que la integración no operó por superposición o reemplazo, sino por intersección. Los pasantes no vinieron a completar lo que faltaba ni a corregir lo que estaba hecho; vinieron a escuchar, observar y participar en un proceso vivo, llevando consigo herramientas técnicas, sensibilidades culturales y modos de resolución adquiridos en su propia formación. De ese cruce surgieron resultados visibles en las obras (ajustes espaciales, soluciones lumínicas, reinterpretaciones plásticas, dispositivos dinámicos), pero también un tipo de aprendizaje menos tangible y quizá más profundo: el de reconocer que la creación escénica prospera cuando se sostiene en el diálogo, la ética del cuidado y la apertura al otro.



Integrarse a un equipo con una visión ya consolidada requiere más que habilidades técnicas: demanda humildad, curiosidad y una profunda capacidad de escucha. Antes de proponer una idea o mover un solo objeto, el primer gesto de los pasantes fue **detenerse a observar**, comprender la lógica interna de cada montaje y reconocer la historia previa que los precedía. Los directores habían definido ya líneas estéticas,

ritmos de trabajo y decisiones escénicas; por ello, el desafío no consistió en introducir una mirada alternativa, sino en **hacer las preguntas que abren sentido**: *¿por qué este espacio y no otro?, ¿qué función cumple cada elemento?, ¿qué atmósfera sostiene la dramaturgia?* Solo al comprender esas estructuras invisibles se volvió posible identificar dónde podía inscribirse una intervención significativa.

Este proceso de acoplamiento se fue tejiendo a partir de tres prácticas simultáneas y recurrentes. Primero, la inmersión previa, donde la traducción de los textos funcionó como un puente inicial para comprender la esencia dramática y comenzar a imaginar universos visuales a distancia. Luego, el aprendizaje situado en los ensayos, donde la observación directa del trabajo actoral permitió captar cómo los cuerpos habitaban el espacio y qué demandas reales imponía la escena a la escenografía y a la luz. Finalmente, las conversaciones abiertas, instancias donde la escucha mutua generó confianza y habilitó un tránsito fluido del estatus de “recién llegado” al de “colaborador”, transformando la distancia inicial en proximidad creativa.

Con ese entendimiento profundo, los pasantes comenzaron a dar forma material a cada universo dramático. Trabajaron entre la **reinterpretación sensible**, el ingenio frente a la escasez y la poética luminotécnica que transformó atmósferas y sentidos. Más allá de cartones, poleas o focos, el motor de la creación fue la dimensión humana: la capacidad de construir vínculos aun atravesando el límite del idioma, de alojarse en equipos ya configurados y de añadir, sin desentonar, una mirada extranjera que amplió el campo de posibilidades. El arte de llegar como espectadores y marcharse como parte constitutiva del proceso.

Proponemos, así, pensar este intercambio como la emergencia de una **tercera escena**: un territorio híbrido donde lo francés y lo argentino, lo académico y lo independiente, lo previsto y lo inesperado, no se superponen ni se diluye, sino que se mezclan para generar nuevas formas de hacer, comprender y habitar el teatro. Esta tercera escena no es un lugar estable, sino un movimiento continuo, un espacio de

negociación y creación compartida que se activa cada vez que distintas tradiciones artísticas se ponen en juego en un marco común. Una escena nacida del cruce, de la escucha y de la negociación; una escena que no pertenece del todo a un origen ni a otro, sino a la convergencia creativa que solo acontece cuando dos mundos y dos modos de mirar, pensar y hacer teatro se encuentran en pleno movimiento. Esa tercera escena es, quizás, el mayor legado de este intercambio. Allí, radica la verdadera potencia transformadora de esta experiencia.

En este sentido, **Carne Fresca** se reafirma como un dispositivo formativo que trasciende la lógica de la práctica profesional para convertirse en una plataforma de experimentación, sensibilidad intercultural y producción de conocimiento situado. La presencia de los pasantes no solo dejó huellas en las obras: dejó preguntas abiertas, modos nuevos de mirar y un legado que invita a seguir pensando cómo la universidad pública puede y debe dialogar con el mundo para fortalecer su propio campo de acción.