

LA ESCALERA

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

ISSN en línea: 2796-7069



Nº 35
2025



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



Presentación

Les damos la bienvenida al número 35 de *La Escalera - Anuario de la Facultad de Arte*.

En esta edición, la revista se inicia con el artículo *Teatralidades y performatividades en la memoria traumática de la guerra. Teatro de guerra de Lola Arias y Longa noite de Eloy Enciso*. Del equipo autoral compuesto por los artistas e investigadores José Miguel Neira, María Sábato y Estefanía Santiago. El escrito expone reflexiones sobre obras contemporáneas que abarcan entre sus temas los efectos traumáticos de la guerra en la memoria colectiva; por un lado, se analiza Teatro de guerra (2018) de Lola Arias y Longa noite (2019) de Eloy Enciso. Las obras se corren del documental clásico e incluyen la “teatralidad/performatividad” que tensiona entre la ficción y el recuerdo en la memoria colectiva, como aparte de las investigaciones de la Red Políticas y Estéticas de la Memoria (Red PyEM).

Luego, Guillermo Dillon (Centro de Investigaciones Dramáticas-CID) relata en su artículo *Sonoturgias: La autoetnografía sonora como proceso creativo pedagógico una experiencia pedagógica* desarrollada en la cátedra de Música y Coreografía de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional del Centro en Tandil. Esta práctica surgió a partir de observar a los estudiantes y sus dificultades para poder involucrarse en procesos creativos y autorales. Con principios autoetnográficos, se motiva al grupo de estudiantes a que indaguen/experimenten con sonidos, músicas y campos sonoros biográficos como punto de partida para la creación escénica. Al implementar esta metodología, se enriqueció notablemente la significación sensible de las producciones



académicas, y atendiendo una revalorización de la dimensión sonora del teatro. Este artículo incluye impresiones y reflexiones del grupo de estudiantes.

A continuación, Clara Zoia (Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales-TECC), reflexiona y analiza dos películas argentinas en su artículo *Comedias Irreverentes. El caso de Pajarito Gómez (1965) y Mosaico (1970)*. La autora visita una época prolífica del cine argentino en la producción de comedias. Néstor Paternostro y Rodolfo Kuhn son los directores de los films analizados, donde ambos incluyen la crítica social utilizando el lenguaje de la comedia. Estas películas exponen los costados más viles de las industrias musical y de la moda, las cuestiones mercantilistas, publicitarias, la cosificación, entre otras cuestiones. Sin dudas, para comprender el humor actual, o rastrear esas influencias, o para defender nuestro cine nacional, este artículo aporta una mirada para pensar a las juventudes y sus representaciones en el audiovisual.

Seguimos con el artículo escrito por Martina Cabrera y Silvio Torres (Centro de Investigaciones Dramáticas-CID) que propone un abordaje de deconstrucción del rol de dirección en el Teatro. *Deconstrucción de la dirección. Navegar entre la incertidumbre y la seducción* formula un quehacer deconstruido que desafía y se pregunta sobre la jerarquía y centralidad del rol de la dirección teatral para explorar otros modos de hacer. Toma como puntos de partida conceptos de Derrida, Carreira y Anne Bogart. Estas perspectivas sugieren una dirección más intuitiva, sensual y descolonizante, centrada en el proceso creativo colectivo y no en la perfección o el control absoluto.



En este número se inaugura la sección “Cartografías Graduadas”, apartado que se nutre de entrevistas realizadas por los profesores Martina Cabrera y Andrés Carrera a graduadas y graduados de la Facultad de Arte. En esta oportunidad, Martina Cabrera dialoga con Marco Lanzoni sobre su presente como trabajador *freelance* (o *freelancer*) del audiovisual. Y reflexionan sobre la actualidad de la industria audiovisual argentina y sus posibilidades laborales en un contexto cada vez más adverso.

Por su parte, Andrés Carrera en su entrevista con Esteban De Sandi, dialogan sobre el quehacer teatral y sus derivas en los oficios y modos de producción teatral/escénica de acuerdo a los contextos.

En la sección de *Dramaturgias*, Gabriela Perez Cubas nos comparte su texto teatral “Cuánta tierra ocupa un cuerpo”, e inmediatamente la reseña de la obra teatral realizada por Miguel Ángel Santagada. Destacamos en la reseña la siguiente frase: (...) *un espectáculo que abre de un modo singular el horizonte de la intimidad con la vigorosa incandescencia de lo elementalmente humano*.

Por último, esta edición cierra con tres reseñas. La primera realizada por la dramaturga Roxana Aramburú pertenece al libro compilado por Agustina Gómez Hoffmann y Oriana Labourdette, *El Teatro y la Historia. Volumen 2*, publicado en 2025 por el sello editorial *Arte Publicaciones* con el apoyo del Consejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires.

Guía AyT. Arte y Técnica de bolsillo. Interdisciplina en la escena tandilense, reseñado por Gabriela Piñero, publicación también del sello *Arte Publicaciones*, es el resultado del proyecto “Integralidad



e interdisciplina. Lo audiovisual en la escena contemporánea local y regional. Relevamiento, análisis y generación de contenidos artísticos-pedagógicos”, dirigido por Luz Hojsgaard (TECC-CID) y Marianela Gervanosi (TECC-CID) y financiado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (SECAT) de la Universidad Nacional del Centro en la convocatoria “Jóvenes Investigadores”.

Por último, Verónica Rodríguez recupera y comenta las reflexiones desarrolladas por el actor, director y maestro de teatro Pompeyo Audivert en el conversatorio “Teatro de la Fuerza Ausente. Reflexiones del impulso creador”, encuentro que se desarrolló en la Facultad de Arte, organizado por la Maestría en Teatro, con motivo de la visita del artista a la ciudad de Tandil para la presentación de su emblemática obra “Habitación Macbeth” en el mes de septiembre de 2025.

Esperamos que sean de provecho todos estos aportes y sus lecturas, mientras siguen creciendo las reflexiones en torno a las narrativas de lo real en la ficción, a las indagaciones en las aulas con los grupos de estudiantes para abordar nuevos saberes y procesos creativos, visitar el cine argentino en diversas décadas y registrar la mutación de los géneros y lenguajes. Y pensar el rol de la dirección para construir prácticas y experiencias más colaborativas y decoloniales.

Consejo Editorial
Secretaría de Investigación y Posgrado
Febrero 2026

Teatralidades y performatividades en la memoria traumática de la guerra. *Teatro de guerra* de Lola Arias y *Longa noite* de Eloy Enciso¹

José Miguel Neira²

Maria Sábato³

Estefanía Santiago⁴

¹ Este artículo es resultado de una reflexión e investigación dentro del Grupo de Estudios en Políticas y Estéticas de la Memoria, en el contexto de preparación para el ciclo “Las Revueltas de la Memoria”, realizado en el Museo Reina Sofía en 2020. Esto, como parte de la Cátedra Políticas y Estéticas de la Memoria comisariada por Nelly Richard en el Centro de Estudios del Departamento de Actividades Públicas - Museo Reina Sofía, dirigido por Ana Longoni. Considerando el carácter colectivo de este trabajo, declaramos que los tres co-autores compartimos equitativamente los créditos de autoría de su publicación.

² Artista-investigador. Egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciado en Estética (PUC Chile). Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (Museo Reina Sofía, Universidad Castilla-La Mancha, España) y Máster en Investigación en prácticas artísticas y visuales (UCLM, España). Actualmente es doctorando en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (Brasil) y parte de la Red internacional de Políticas y Estéticas de la Memoria (Red PyEM). Correo electrónico: jmneira@usp.br. Página web: www.josemiguelneira.cl

³ Artista e investigadora. Fotógrafa profesional por la Escuela de Fotografía Creativa Andy Goldstein, Buenos Aires., Argentina. Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (Museo Reina Sofía, Universidad Castilla-La Mancha, España) y Máster en Artes (HGK, Basilea, Suiza) Mail: maria.sabato@fhnw.ch - website: www.cargocollective.com/mariasabato

⁴ Artista - investigadora. Licenciada y Profesora en Comunicación Audiovisual (UNLP, Argentina), Máster en Fotografía Documental y Artística (TAI, Universidad Rey Juan Carlos, España), Máster en Artes y Profesiones Artísticas (Escuela Sur, Universidad Carlos III de Madrid, España). Actualmente forma parte de la colectiva MUCA y de la Red Políticas y Estéticas de la Memoria (Red PyEM). Mail: cestefania.santiago@gmail.com | Web: www.estefaniasantiago.com [La Red Internacional de Políticas y Estéticas de la Memoria (Red PyEM), es un es-



Resumen

Este artículo reflexiona en torno a dos creaciones contemporáneas que abordan los efectos traumáticos de la guerra en la memoria colectiva; la guerra de Malvinas en el caso de *Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias y la Guerra Civil Española en *Longa noite* (2019) de Eloy Enciso. Considerando la profusa producción documental sobre los conflictos bélicos, estas propuestas comparten una dimensión de "teatralidad/performatividad" que problematiza, entre otras cosas, el papel de la ficción y la fabricación del recuerdo en la memoria colectiva, poniendo en cuestionamiento la veracidad absoluta del testimonio y del documento histórico, como registro dominante de la producción documental. Al mismo tiempo, a partir de estos casos, este artículo hace eco y profundiza en las reflexiones en torno a las posibilidades del arte para dar cuenta del horror de la guerra, así como las formas de representar y narrar estas experiencias traumáticas.

Palabras clave: memorias traumáticas, documental, ficción, teatralidades y performatividades.

Abstract

This article reflects on two contemporary works that address the traumatic effects of war on collective memory: the *Malvinas War* in *Teatro de guerra* (2018) by Lola Arias, and the Spanish Civil War in *Longa noite* by Eloy Enciso (2019). Considering the extensive documentary production on armed conflicts, these works share a dimension of "theatricality/performative elements" that problematizes, among other things, the role of fiction and the construction of memory within collective remem-

pacio de reflexión e investigación transdisciplinar que conecta a investigadorxs, pensadorxs, activistas y artistas de distintos territorios iberoamericanos. Nace en el año 2019 como un grupo de estudio en Políticas y Estéticas de la Memoria, en el Centro de Estudios del Museo Reina Sofía (Madrid, España), conformándose desde 2022 como una red independiente, autónoma y nómada, siendo respaldada institucionalmente en Argentina por la Universidad Nacional de La Plata.]



brance, challenging the absolute truthfulness of testimony and historical documents as the dominant forms of documentary representation. At the same time, through these cases, the article echoes and deepens reflections on the potential of art to convey the horrors of war, as well as the ways in which these traumatic experiences can be represented and narrated.

Key words: Traumatic memories, documentary, fiction, theatricality, performativities.

Tanto en *Teatro de guerra* de Lola Arias y *Longa noite* de Eloy Enciso, nos acercamos a un cúmulo de estrategias que, en ambos casos, ponen en cuestión *cómo* representar los hechos traumáticos de la guerra y establecen nuevas relaciones frente al relato hegemónico de la historia “nacional” y “oficial”. Ambas propuestas, reflexionan sobre las heridas que cada uno de estos conflictos bélicos impregnó en la memoria individual y colectiva. En este caso, nos acercamos a un ejercicio crítico y creativo desde el arte, a partir de las armas y las estrategias del género documental. Tal como señala Rancière, “las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, lo decible, o lo pensable; y, por ello mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, 2010: 105). Desde esta perspectiva, este ejercicio se da, en el caso de Enciso, a partir los rastros de la guerra civil española en la sociedad gallega, y en el caso de Arias, en los efectos de la guerra de las Malvinas en seis ex-combatientes a quienes los une, exclusivamente, la actuación en aquel conflicto.

La posguerra civil y la posguerra de las Malvinas

En el caso de *Longa noite*, Eloy Enciso reflexiona sobre los efectos de la guerra civil española durante los años 1936 y 1939;

y de aquella “larga noche” de la dictadura franquista, que se impuso luego del triunfo del bando golpista, contra el gobierno de la Segunda República. Ochenta años después, Enciso realiza un trabajo a partir del material heterogéneo que, en clave onírica -y con una presencia fundamental del paisaje- aborda las heridas inconscientes de la sociedad española. Aquellas huellas ocultas bajo la amnesia histórica y los silencios obligados que evitan revisar el pasado, ante el miedo de reabrir estas trágicas secuelas. Entre ellas, hasta el día de hoy, se cuentan más de 114.000 desaparecidxs, víctimas de la guerra civil y de la posterior dictadura franquista⁵.

El film narra el retorno de *Anxo* a su pueblo, y su deambular por éste, relacionándose con otrxs personajes con los que se va encontrando. El propio título hace referencia a esa extendida temporalidad en la que transcurre el film, que comenzó en la posguerra y perdura hasta hoy, entre silencios, desaparecidxs, muertxs y exiliadxs. Enciso creó una pieza audiovisual a partir de fragmentos de textos literarios de Max Aub, Alfonso Sastre, Rodolfo Fogwill,⁶ Luis Seoane y cartas de presxs del franquismo, en-

⁵ Si bien, existe debate sobre el número exacto de desapariciones forzadas durante el periodo de la guerra civil española y la posterior dictadura franquista en España, debido a la falta de fuentes oficiales y la destrucción de archivos por parte del propio régimen franquista, una investigación iniciada en 2008 por el entonces juez instructor de la Audiencia Nacional, Baltasar Garzón, declaró una cifra de [114.266 personas desaparecidas en España](#) en este período. Según la Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas por el Franquismo, la cifra sería más de 140.000.

⁶ Enciso toma uno de los textos del argentino Rodolfo Fogwill (2019) es “Los Pichiciegos”, una novela de ficción ambientada en Malvinas. El aporte de Fogwill radica en construir un relato ficcional más ajustado a la realidad que lo que primaba en el imaginario colectivo argentino, manipulado por el poder de facto y transmitido por medios de comunicación hegemónicos. Resulta sugerente la decisión de Enciso de incorporar un relato que corresponde a la guerra de Malvinas para aproximarse a las huellas de la guerra civil, ya que una gran parte de exiliados de la sociedad gallega migró hacia Argentina, estableciendo una gran



tre otros archivos. Dichos textos, de manera fraccionada, ordenan la presencia de un grupo de actores no profesionales que, a su vez, son hijxs de exiliadxs y represaliadxs. El guión y su cadencia marcan un ritmo pausado, y en la unión entre estos fragmentos inacabados, entre un testimonio y otro, se va construyendo un paisaje apesadumbrado e incierto. La puesta en escena y la dirección de fotografía que acompañan estos cuerpos-textos refuerzan la teatralidad, un mundo diegético que ondula entre lo artificial y lo natural, sumergiéndonos en la sensación de que esos cuerpos están allí estancos, repitiendo una y otra vez las mismas frases, las mismas acciones. Encapsulados desde el pasado hacia este presente, resignificando las palabras y los gestos, mediante la interpretación de esa repetición.

En el caso de *Teatro de guerra*, Lola Arias desarrolla la última pieza de una investigación artística que llevó adelante durante 5 años, que tuvo como primera materialización la videoinstalación *Veteranos* (2014) y continuó con la obra de teatro *Campo Mina-do* (2016). La película, estrenada en 2018, fabrica un nuevo relato a partir de las memorias, subjetividades y experiencias que dejó la guerra en seis ex combatientes (tres argentinos, dos ingleses y un gurkha) estableciendo una relación entre ellos, 30 años después. Este ejercicio, de manera política y poética, propone otra forma de reflexionar sobre las experiencias traumáticas y los relatos que se encuentran en los márgenes del discurso hegemónico. A su vez, plantea imaginarios posibles desde donde pensar estos conflictos inacabados, estas heridas abiertas, adentrándonos en la memoria no clausurada de los cuerpos de sus protagonistas, una memoria viva y presente.

La guerra de las Malvinas, a diferencia de la guerra civil española, es un conflicto menos conocido en el contexto occidental,

comunidad cuyas influencias se hacen presentes en la cultura argentina hasta el día de hoy.



tanto por su corta extensión, como por su condición insular y su remota ubicación en el mapa respecto de las grandes potencias económicas. La pugna surgió por la disputa de la soberanía de las Islas Malvinas, archipiélago situado en el Mar Argentino, el cual ha estado en litigio desde mediados del siglo XIX entre la República Argentina y el Reino Unido. A pesar de que Argentina tomó posesión del territorio posteriormente a la colonización española, los británicos ocuparon las islas en 1833. Esta disputa se evidencia, incluso, en el modo en que éstas son nombradas hasta hoy; para la Argentina indiscutiblemente son las islas Malvinas, mientras que los ingleses las denominan *Falklands*.

Este enfrentamiento armado se inicia en el contexto de una dictadura cívico militar en Argentina, que se instaló en el poder tras el golpe de Estado en 1976 e impuso un régimen de persecución política, tortura y terrorismo de Estado. Como parte de sus estrategias de manipulación mediática, en abril de 1982 el dictador argentino Leopoldo Galtieri dio la orden de ocupar *Stanley*, la capital del archipiélago de islas Malvinas y desalojar al gobierno británico. La finalidad de dicha operación fue fortalecer la unión nacional y la sensibilidad patriótica, frente a la debilidad que comenzaba a transitar el gobierno de facto y desviar el foco de atención de la persecución política, las desapariciones y la violación sistemática a los derechos humanos cometidas por parte de la dictadura. Por su parte, la primera ministra británica Margaret Thatcher, vio la oportunidad de defender las islas como una maniobra política, y de esta manera se inició la guerra entre ambos países. El combate se extendió por dos meses y finalizó con la rendición de las tropas argentinas el 14 de junio de 1982. La reafirmación británica sobre las islas precipitó la caída de la dictadura argentina y el inicio de recuperación del Estado de derecho, al tiempo que contribuyó a la reelección de Margaret Thatcher en 1983, legitimando su gobierno neoliberal y conservador.

Considerando el impacto de la guerra en la sociedad argentina, este conflicto sigue siendo un territorio problemático, con relatos plagados de manipulación, mitos y violencia que hasta el día de hoy no ha tenido una reparación ni económica, ni histórica tanto para quienes fueron parte de ella como para sus familias. En este sentido, el trabajo de investigación y materialización artística que realiza Lola Arias, constituye un aporte doblemente significativo puesto que, por un lado, se erige como un relato comprometido con esta falencia histórica de la sociedad argentina, a la vez que se presenta como un ejercicio sumamente valiente y arriesgado.

Narración y experiencia de la memoria traumática

Con respecto a las posibilidades de narrar o dar testimonio luego de un evento traumático como la guerra, Walter Benjamin (1982) en *Experiencia y Pobreza* señala que las personas retornaban mudas del campo de batalla. En este ensayo, escrito en 1933 desde el exilio, comenta que los soldados volvían sin palabras, sin posibilidad de narrar la experiencia traumática. Esto que Benjamin señala como un empobrecimiento de la experiencia, lo refiere a una pobreza del lenguaje y señala que luego del trauma proseguirá un consecuente abandono del arte narrativo; “una facultad que parecía inalienable nos está siendo retirada: la de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2001: 112). Según el filósofo, la experiencia puede ser transmitida a través de la narración, pues encuentra en el lenguaje el medio que la hace posible. Esta reflexión de Benjamin puede desplazarse a la secuencia narrativa que establecen ambos films, pues intentan re-elaborar, utilizando distintos recursos y operaciones, los traumas que deja un conflicto bélico, tanto a quienes vivieron esa experiencia, como a las generaciones posteriores que reciben los ecos del pasado.



Pese a distanciarse en recursos estilísticos, ambas películas transmiten la imposibilidad de volver a ser unx mismx después de la experiencia de la guerra⁷. El cuerpo se reconfigura como un nuevo paisaje, un territorio difícil de habitar tras haber sido marcado, herido, reducido a movimientos mecánicos, expuesto al miedo: de matar, de morir, de experimentar la tortura. Ese cuerpo ya no es más ese cuerpo, en otras palabras, la persona queda relegada al exilio del propio cuerpo, al vaciamiento de sus deseos y sus ideas.

A la idea que aporta Benjamin sobre las dificultades del lenguaje para la narración de experiencias traumáticas, se agregan las dificultades impuestas por la performatividad de género señalada por la teórica y filósofa feminista Judith Butler (2002). El término hace referencia a “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002: 18). La guerra como práctica social se ha destinado a lo largo de la historia a los hombres, de modo que se vuelve, según plantea la teórica Verónica Perera (2019) un escenario apropiado para el despliegue de la experiencia y la subjetivación pro-

⁷ En *Teatro de guerra*, en diferentes situaciones, se revela la intención de recrear episodios traumáticos, pero una de las más potentes, es la escena que da inicio y fin a la pieza, en la que se recrea la memoria de *Lou*, soldado de alto rango de la fuerza inglesa. Quién parece haber quedado detenido en el momento en que tras herir a un soldado argentino, cuando se acerca al cuerpo convaleciente en sus últimos instantes de vida, éste le habla en inglés, su lengua materna. El testimonio del ex combatiente da cuenta, una y otra vez, del trauma que significó para él haber matado a alguien que le habló en su propia lengua. Asimismo, *Longa noite*, revela en algunos de los monólogos el interés de lxs condenadxs y presxs por transmitir a las generaciones posteriores las atrocidades que padecían. Así sucede con el conmovedor monólogo de Celsa, que finaliza con la confesión de tristeza que le provoca no haber podido cometer el deseo de su prima, quien antes de ser ejecutada, le pide que abrace a su hija y le transmita la terrible situación por la que estaba pasando. La misma Celsa es la que testimonia que luego de la prisión, su cuerpo ya no era su cuerpo.



pías de la masculinidad hegemónica. La misma, de atributos binarios y construida arbitrariamente, tiene componentes clave como la agresividad, la afirmación de sí a través del enfrentamiento, la inhibición del miedo y la emocionalidad distante, entre otros. En contraposición, desprecia la fragilidad y la derrota, la emocionalidad y la vulnerabilidad. Pareciera que Lola Arias puede percibir estas capacidades humanas distribuidas arbitrariamente entre lo “masculino” y lo “femenino.” Desde una perspectiva feminista cuestiona las masculinidades hegemónicas construidas en torno al sistema patriarcal, así como aporta también una crítica a la idea de nacionalismo.

En este sentido, resulta diferente el enfoque que realiza Enciso. Mientras *Longa noite* interpreta, desde las ruinas, archivos y testimonios de la guerra civil; Lola Arias se vale de las propias memorias y recuerdos de los excombatientes para elaborar una relectura del pasado reciente de la guerra y resignificarlo en el presente. Realizando un trabajo procesual, de acompañamiento y confianza, consigue llegar a ciertos traumas ocasionados a esas masculinidades hegemónicas y, con agudeza, les provee diversas herramientas orientadas a nombrar y reelaborar aquellas experiencias. La recreación de la memoria en estas condiciones, habilita “espacios de subjetivación desde donde distanciarse y demarcarse de formas de ser varón constituidas en la situación de guerra, en la potencia bélica, desestabilizando en última instancia el binarismo de los géneros” (Perera, 2019: 80)

Este elemento distanciador que permite la narrativa “teatral” de Lola Arias, se vuelve también fundamental para analizar otros posibles procedimientos documentales para dar cuenta del trauma, tomando distancia del recuerdo, y asumiendo la “puesta en escena” de la propia memoria.



Ficción y puesta en escena del recuerdo

¿Pueden las imágenes documentales, dar cuenta del horror de la guerra? ¿Es posible representar el horror? Esta pregunta se ha instalado con fuerza desde los años sesenta, a la hora de pensar de qué manera narrar lo inenarrable de experiencias como el Holocausto, las bombas de Hiroshima y Nagasaki y la guerra de Vietman. Mientras el director Claude Lanzmann realizaba su documental *La Shoah* (1985), en desacuerdo con la inclusión de este tipo de imágenes –documentales– y de la ficción como método para explicar el horror sucedido en el Holocausto, trabajó a partir de entrevistas a sobrevivientes. En las mismas re-visitaban el hecho traumático, contando sus experiencias y, en muchos casos, se trasladaban a los sitios en los que estuvieron prisioneros, y hasta interpretaban sus roles de trabajo de aquel entonces. Una década más tarde, el género documental cinematográfico, dio un *giro de orden reflexivo y afectivo* (Català, 2016) construyendo relatos a partir de microhistorias personales y revisando aquellos mega relatos de la historia, buscando y creando desde los márgenes.

En relación a estas derivas del género documental, resulta interesante la propuesta de Arias y Enciso en re-visitar el papel de la ficción para abordar un ejercicio de memoria en torno a las secuelas de un evento traumático. En este caso, más que impugnar la pertinencia de la ficción –como cuestionaba Lanzmann–, problematizan la relación entre pasado y presente en torno al tipo de ficción que se elige y la finalidad de su fabricación. Esta visión, con respecto al papel estético y político de la ficción, podríamos vincularla a la reflexión de Rancière (2010), quien señala que el trabajo de la ficción no consiste en la construcción de un mundo opuesto al real -como lo afirma un cierto tipo de ficción clausurada sobre sí misma- sino en la fabricación de algo distinto que per-



mite hacer ver de otra manera y poner en relación lo que antes no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. En *El Espectador Emancipado*, Rancière señala que:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera *disensos*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre apariencia y realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarnos con los sujetos, el modo como nuestro mundo está poblado de acontecimientos y figuras (Rancière, 2010: 68)

En el caso de *Teatro de guerra*, esta dimensión ficcional se relaciona con el experimento escénico-social⁸ que vincula a seis ex combatientes de bandos opuestos en condiciones “fabricadas” e “inéditas”, revisando el conflicto de una manera renovada, dando lugar a nuevas subjetivaciones⁹. En este sentido, no abandona la ficción para enfrentar “lo real” o “documental” como dos dimen-

⁸ La propia Arias se refiere a sus obras como “experimentos sociales”. Ver Arias y Kan.

⁹ Arias trabaja la deconstrucción de algunos de estos relatos, como lo hace con *Toni*, soldado que pertenecía a una unidad especial de las fuerzas armadas del Reino Unido, conocida como los *gurkhas*, mercenarios nepaleses que sirvieron ferozmente a sus tropas. Los ingleses, por su historia imperialista y su consecuente extractivismo, tenían dentro de las filas de sus Ejércitos soldados provenientes de territorios colonizados. En lugar de caracterizar a *Toni* como un *gurkha* temerario, Arias nos muestra a un hombre sensible, vulnerable y con sentido del humor. En una escena más íntima, mantiene una video-llamada en su lengua materna con una familiar, a quien le confiesa que se siente inseguro porque su inglés adquirido le ocasiona dificultades para expresarse y comunicarse durante el rodaje.



siones opuestas, sino que re-configura el papel estético y político de la ficción y el documento, re-definiendo otras posibles relaciones entre estos, añadiendo nuevas capas de significación.

En *Longa noite*, la ficción de un “personaje” que retorna a su tierra y se encuentra con distintos testimonios y miradas, le permite a Enciso poner en relación elementos discontinuos, fragmentados, contradictorios e incompletos. Considerando que —a diferencia de la guerra de las Malvinas— en el caso de la guerra civil española no se puede recurrir a los testigos del trauma, podríamos señalar que tradicionalmente se han adoptado dos estrategias en los proyectos fílmicos que abordan las huellas de guerra. Por un lado, las estrategias de ficción histórica —o de un cierto tipo de ficción tradicional— que ocultan sus procedimientos de fabricación intentando recrear los acontecimientos traumáticos de la guerra bajo el efecto de ilusión de realidad o representación fidedigna de la histórica oficial. Por otro lado, podríamos encontrar las estrategias documentales a partir de los archivos y rastros, en los que en muchos casos se recurre también al testimonio de los descendientes. Por lo mismo, resulta sugerente la propuesta de Enciso, ya que no se define necesariamente por ninguna de las dos opciones, y por el contrario, propone una “ficción” para dramatizar y/o teatralizar elementos documentales y de archivos que, observados desde otro lugar, permiten comprender los efectos de la guerra en la subjetividad y en un ámbito micro-político, más allá de lo que puede ser expresado a nivel de la “historia oficial”.

Considerando esta dimensión de “puesta en escena” del archivo y el testimonio, aunque con diferentes estrategias, podríamos vincular ambas propuestas a la noción de extrañamiento o distanciamiento, (*Verfremdung*) propuesta por Bertolt Brecht (2020). En el caso de Lola Arias, por ejemplo, la intención de generar el “distanciamiento” se expresa en su decisión de develar



constantemente el aparataje técnico y el proceso de montaje dentro del cual se ensaya/escenifica el testimonio, evitando la implicación emocional con el recuerdo traumático que se narra. Esta opción, se refuerza también en el abordaje emocional/actoral del relato; en el acto de la repetición del recuerdo durante el proceso de montaje, además de una dimensión sanadora o terapéutica, se produce una separación emocional del “propio” recuerdo. En *Longa noite*, Eloy Enciso decide abordar el trabajo con actrices y actores no profesionales, lxs cuales también son descendientes de represaliadxs y exiliadxs políticxs. En este caso, el trabajo actoral no hace énfasis en el efecto de “verosimilitud” emocional -como suele primar en la industria cinematográfica para aquellas historias basadas en hechos históricos- sino en el propio acto de relatar o narrar, y en la extrañeza de esos relatos insertos en una temporalidad cinematográfica sin conflicto central —épica más que dramática, en el sentido propuesto por Brecht— generando un distanciamiento en relación al efecto de “realidad”.

El develamiento de la “puesta en escena” del recuerdo, dialoga con la elección del punto de vista de la cámara y la opción del plano estático. En el caso de Teatro de guerra, la propuesta está pensada y ensayada para escenificarse frente a una cámara/espectadora. En este cruce, además de los otros procedimientos utilizados, Lola Arias hace un sugerente desplazamiento entre lo teatral y lo cinematográfico en ambas direcciones. Si en el ejercicio escénico del proyecto sobre la guerra de Malvinas —*Campo de Batalla*— optó por incluir en el escenario una cámara en circuito cerrado, la cual proyectaba en tiempo real los testimonios de los ex-combatientes frente a cámara, en *Teatro de guerra* toma elementos escénicos para construir su propuesta cinematográfica.

Esta perspectiva que mezcla el ejercicio teatral y documental en Lola Arias, de alguna otra forma podemos entenderla en diá-



logo con el giro documental que han experimentado las artes escénicas en Latinoamérica en los últimos años, y particularmente en Argentina. Entre otras razones, este giro estaría vinculado con la crisis de representación política que explotó en Argentina el año 2001 (en donde la frase “que se vayan todos”, se levantó como consigna en todas las asambleas barriales y manifestaciones masivas auto convocadas en distintos puntos del país). En este contexto post-crisis del 2001, la directora y dramaturga argentina Vivi Tellas¹⁰ propuso el género del *biodrama*, para definir una estética teatral que rechaza la idea de la representación actoral como estrategia de abordaje de lo real, proponiendo en su lugar la idea de presentación o auto-representación a partir de testigos que ponen en escena su propia memoria y experiencia. Desde ese momento —y quizá en diálogo con la expansión de la crisis de representación política a otros países de la región— el abordaje documental ha tenido cada vez mayor influencia en el teatro latinoamericano, siendo Lola Arias una de las artistas más destacadas.

Aunque la dimensión de teatralidad opera con otras lógicas en la propuesta de Enciso, ambos trabajos cuestionan la idea de transparencia y veracidad, tanto de los testimonios como de los documentos/archivos, poniendo en evidencia su *fabricación*. Desde un comienzo, Lola Arias renuncia a las imágenes directas de la guerra y pone en escena las huellas de esas vivencias en la subjetividad de los testigos, haciendo énfasis también en la dimensión del “ensayo”, “repetición” y “fabricación” del recuerdo¹¹. Por otro lado, Enciso manipula distintos archivos, testimo-

¹⁰ Para mayor información revisar <https://vivitellas.com/bio/>.

¹¹ Un ejemplo interesante de esta opción es, por ejemplo, la recreación de una escena bélica por medio de juguetes y elementos de utilería puestos frente a la cámara y manipulados por los propios “testigos” y “narradores”. Lo cual, con matices y significados distintos, dialoga con el procedimiento adoptado por la documentalista argentina Albertina Carri en *Los Rubios* (2003), en donde las es-



nios y huellas, fabricando una dramaturgia inédita para ponerlos en relación. Así, la edición y re-construcción del recuerdo, se evidencia en la selección de archivos fragmentados, en el manejo del tiempo y en el montaje cinematográfico, que se distancia del lenguaje documental/ficcional convencional y donde el recuerdo aparece en forma de ecos o síntomas de la memoria.

En diálogo con el trabajo de Enciso y en relación a las posibilidades de la ficción para dar cuenta de los efectos de una guerra civil, un ejemplo interesante es el proyecto *Atlas Group*¹², propuesto por el artista libanés Walid Raad. Este plantea la estrategia de “documentos históricos” –y no históricos– para reflexionar sobre los efectos de la guerra en el Líbano. En este caso, en vez de documentos o testimonios reales, se opta por archivos “ficticios” –fabricados por el propio proyecto artístico– intentando expresar los “síntomas” de una memoria colectiva marcada por el trauma de 15 años de guerras civiles. En una reflexión en torno a estos documentos históricos –que podría aplicarse también a *Longa noite*– José Sánchez (2017) señala que estos “no son la producción de un individuo, sino la tentativa de reconstruir esas huellas que la destrucción de los archivos y la muerte de las personas han borrado o que la historia tradicional ha borrado” (Sánchez, 2017: 204).

En relación al mismo contexto libanés, el artista, actor y dramaturgo Rabih Mroué –con quien Lola Arias ha mantenido un interesante diálogo– también se ha encargado de reflexionar y pro-

cenar de los recuerdos de infancia en torno a los efectos en la memoria de los tiempos de la represión política durante la dictadura argentina aparecen construidos y fabricados con juguetes infantiles.

¹² Atlas Group fue un proyecto emprendido por Walid Raad entre 1989 y 2004 para investigar y documentar la historia contemporánea de Líbano, con especial énfasis en las guerras libanesas de 1975 a 1990. Raad encontró y produjo documentos sonoros, visuales y literarios que arrojaban luz sobre esta historia. Para mayor información revisar <https://www.theatlasgroup1989.org/>



blematizar la idea de un teatro documental entendido como una construcción basada en la verdad de los archivos¹³. En su trabajo, pone de manifiesto que los documentos son siempre una fabricación o resultado de un proceso de fabricación. Desde esta perspectiva, y conectando con los procedimientos de *Teatro de guerra* y *Longa noite*, la fabricación del recuerdo no es un problema en sí –todo documento es fabricado–, como sí lo es la ocultación de sus elementos y procedimientos de construcción; de esto se desprende la decisión estética y política de dejar de manifiesto esta dimensión en ambas propuestas.

De alguna forma, estas estrategias que evidencian los mecanismos de la “puesta en escena” del recuerdo –permitiendo montar y desmontar las lógicas con que se construye y reconstruye– desconfían o relativizan la veracidad del documento o testimonio como criterio de eficacia para la comprensión de lo real. Por otro lado, al insistir en el ensayo y repetición, posibilitan espacios de enunciación que permiten tomar distancia emocional para narrar el horror y el trauma, haciendo posible que estas memorias pasen de una dimensión íntima, a una dimensión social. Un ejemplo de ello, es la escena final de *Teatro de guerra*, cuando el recuerdo traumático del militar inglés Lou, que hirió y vio morir a un soldado argentino que le habló en su propia lengua –y cuyo recuerdo se pone en escena constantemente– finalmente es escenificado por jóvenes que han escuchado los testimonios de los ex-combatientes y representan la escena frente a ellos. La escena final de *Teatro de guerra*, en nuestra opinión, propone una reflexión muy interesante y profunda sobre las posibilidades

¹³ En *Three Posters* (2000), Mroué trabaja una pieza a partir de una cinta VHS que contiene el último discurso de Jamal El Sati (militante del Partido Comunista Libanés) que cometió un atentado suicida contra el cuartel del ejército israelí en el Líbano, en torno a la cual reflexiona sobre el proceso de construcción de la figura del mártir, y del doble proceso de fabricación al interpretar actoralmente ese archivo.



que entrega el teatro y la representación —en el contexto del experimento social que propone Lola Arias— para construir espacios que permitan compartir una vivencia traumática, y al mismo tiempo, convertirla en una experiencia que pueda ser traspasada a las nuevas generaciones. Por otro lado, la posibilidad de teatralizar el recuerdo, sobre todo para quienes experimentaron los hechos traumáticos, entrega un espacio inédito para observar el propio recuerdo desde una perspectiva renovada.

La teatralidad, según Josette Feral (2004) consiste en la construcción de un espacio otro, distinto al cotidiano. Probablemente, ese sea uno de los principales aportes de una mirada teatral a la reflexión documental en torno a los efectos de la guerra; la construcción de un espacio otro a partir del cual volver a observar el recuerdo vivido, pudiendo montar y desmontar los procedimientos de su fabricación y puesta en escena. Considerando lo anterior, y a lo problemático que resulta en el ámbito documental dar cuenta del horror y del trauma, a partir de las propuestas de Lola Arias y Eloy Enciso, sigue abierta la pregunta; ¿Poner en evidencia la fabricación y puesta en escena de los mecanismos de la memoria, permite o no una comprensión distinta y renovada del recuerdo sobre una experiencia traumática como la guerra?

Algunas consideraciones finales

Una de las preguntas que orientó esta reflexión, como parte de las investigaciones del Grupo de Estudios en Políticas y Estéticas de la Memoria para el seminario “Las Revueltas de la Memoria” realizado el año 2020, fue analizar cómo - después de una vivencia traumática —encontrar estrategias para elaborarla y, de esta manera, resistir a esa suspensión del tiempo y el espacio. *Teatro de guerra* muestra cómo la reconfiguración de la expe-



riencia se constituye en una herramienta para resignificar el presente, además de sugerir nuevas formas de mirar el pasado y futuro. Sus protagonistas encarnan y atraviesan esa sobrevivencia con sus propios cuerpos y voces, junto a la escucha y el acompañamiento de Lola Arias. *Longa noite*, por su parte, anda y des-anda un camino para juntar los fragmentos rotos, silenciados y dispersos en la memoria.

Es claro que estamos reflexionando sobre trabajos en los que, para abordar una perspectiva renovada de una memoria traumática, resulta necesaria una distancia temporal en la elaboración del recuerdo. En el caso de la Guerra de las Malvinas, existe una distancia de más de tres décadas entre el conflicto y el ejercicio de Lola Arias. Y, en el caso de la Guerra Civil Española, el propio recuerdo es reconstruido por las generaciones posteriores, al mediar más de 80 años desde el término de la guerra y el proceso de Longa Noite. Considerando que estos trabajos fueron estrenados en la segunda década del siglo XXI, es decir, antes de la pandemia global de Covid-19 —que modificó radicalmente la forma en que nos relacionamos con las imágenes y la tecnología para enfrentar una memoria traumática a nivel mundial— y del inicio de nuevos conflictos bélicos en el mundo, dentro de los cuales resulta particularmente urgente el actual genocidio en Gaza por parte del Estado Sionista de Israel, creemos importante estar atentxs a cómo están siendo y serán elaboradas las estrategias artísticas y documentales para dar cuenta de este horror. En un contexto en donde el registro, manipulación y viralización de imágenes digitales por medio de redes sociales y aparatos celulares, genera otro tipo de vínculos con los documentos y con las propias nociones de “fabricación” del recuerdo, dentro de una contemporaneidad que parece sólo ofrecer lugar para lo “inmediato”, sin duda necesitaremos una distancia temporal para poder reflexionar en torno a sus efectos traumáticos en la memoria



colectiva. Si bien, este artículo fue escrito en otro contexto, en el actual momento de su publicación, estamos siendo espectadores de forma global y en línea al genocidio del pueblo palestino, por lo que resulta casi imposible no posicionarnos frente a esto y apuntar la necesidad de reflexionar sobre un evento que remueve lo que podamos pensar ahora en relación a los efectos traumáticos de la guerra, en un momento histórico en donde estamos asistiendo colectivamente y en vivo al horror.

Referencias

- Arias, Lola. (Directora) (2018). *Teatro de Guerra* (Película). Argentina: Producción Alejandra Grinschpun y Gema Juárez Allen.
- Català, Josep Maria. (2016). "Documental expandido. Estética del pensamiento complejo". Publicado en Pablo Mora et al. (Eds.): *Fronteras Expandidas. El documental en Iberoamérica*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, p 17-39.
- Benjamin, Walter. (1982). "Experiencia y pobreza". En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. (2001). "El narrador" [1936], en Benjamin, W. (2001) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus. Trad. de Roberto Blatt.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan / Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.
- Brecht. Bertolt (2020). *Pequeño órgano para el teatro*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Enciso, Eloy (Director) (2019). *Longa Noite* (Película). España: Filmika Galaika S.L Productora.



- Féral, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires; Galerna.
- Fogwill, Rodolfo (2019). *Los Pichiciegos*. Madrid: Alfaguara.
- Lanzmann, Claude (Director) (1985). *La Shoah* (Película). Producción de Brigitte Faure.
- Perera, Verónica (2019). "Acontecimiento y masculinidades en el arte de Lola Arias", en *Latin American Theatre Review* · Kansas, Enero 2019, p. 79-100.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. España: Ellago Ediciones.
- Sánchez, José (2017). *Cuerpos ajenos*. España: Ed. Universidad Castilla-La Mancha.



Sonoturgias: La autoetnografía sonora como proceso creativo pedagógico

Guillermo A. Dillon ¹

Resumen

Presentamos una experiencia pedagógica implementada en la cátedra de Música y Coreografía de la carrera de Teatro de la UNCPBA, motivada por la dificultad observada en los estudiantes para lograr una implicación significativa en procesos de creación y autoría. Se describe una propuesta de indagación autoetnográfica centrada en sonidos, músicas y campos sonoros biográficos como punto de partida para la creación escénica. La implementación de esta metodología posibilitó procesos creativos dinámicos, enriqueciendo la significación sensible de las producciones académicas y promoviendo una revalorización tanto de la escucha como de la dimensión sonora de lo teatral. Entre los objetivos de la propuesta se encuentra la producción escénica generada desde materiales puramente sonoros, potenciando las ambigüedades e inestabilidades de dichos estímulos. Se presentan reflexiones de los estudiantes que dan cuenta de las transformaciones operadas en el proceso educativo académico.

Palabras clave: Teatro - Música – Pedagogía teatral - Autoetnografía - Sonoturgia

Abstract

This paper presents a pedagogical experience implemented in the Music and Choreography course within the Theatre program at UNCPBA, motivated by the observed difficulty of students to engage meaningfully in processes of creation and authorship. The study describes a proposed autoethnographic inquiry focusing on sounds, music, and significant

¹ Magíster en Psicología de la Música. Profesor Depto. Educación Artística y Teatro. Director del proyecto “Sonoturgias Expandidas”. CID. Facultad de Arte. UNCPBA



biographical soundscapes as a starting point for scenic creation. The implementation of this methodology facilitated dynamic creative processes, enriching the sensory significance of academic productions and promoting a re-evaluation of both listening and the sonic dimension in theatre. Among the objectives of the proposal is the scenic production generated from purely sonic materials, enhancing the ambiguities and instabilities of these stimuli. Student reflections are presented, accounting for the transformations that occurred during the academic educational process.

Keywords: Thater - Music - Theatrical Pedagogy - Autoethnography - Sound Dramaturgy

Introducción

Desde la cátedra de Música y Coreografía, ubicada en el cuarto año del profesorado/licenciatura en Teatro, hemos decidido un giro en el abordaje pedagógico de los contenidos de la materia. Proponemos a los estudiantes llevar a cabo una indagación artística tomando a lo sonoro y al movimiento como generadores de poética teatral. En el primer cuatrimestre este recorrido se centra en una exploración aural y se articula, en el segundo, con dicha indagación expandida hacia los cuerpos y el espacio en busca de una producción escénica.

En esta comunicación desarrollaremos fundamentalmente los aspectos sonoros de la propuesta, a raíz de nuestra formación musical y porque ha resultado un insumo privilegiado para el proyecto de investigación sonora que realizamos en el CID (centro de investigaciones dramáticas) de la Facultad de Arte.

Como metodología, y para mediar ante la dificultad observada de ocupar como estudiantes un lugar de creación y autoría, la cátedra propone a los cursantes una indagación autoetnográfica sobre sonidos, músicas y campos sonoros biográficos significativos. Se espera que dicha experiencia potencie la implicación subjetiva en la producción artística, así como el análisis y la decons-





trucción creativa de las múltiples capas de sentidos situados que despliegan los hechos sonoros.

La dificultad antes mencionada se evidenciaba en que la mayoría de las puestas en escena presentadas para acreditar la materia, eran abordadas exclusivamente desde obras de texto a las que se les añadía músicas incidentales y coreografías. Consideramos, en cambio, que esta nueva propuesta ha posibilitado procesos de indagación artística dinámicos que han abierto canales de significación sensible de las producciones académicas, así como la revalorización de la escucha y la dimensión sonora del hecho teatral. Las reflexiones de los estudiantes, que expondremos en la sección hallazgos pedagógicos, dan cuenta de las transformaciones operadas durante el proceso educativo académico.

Entre los objetivos de la propuesta se encuentra, también, abordar la génesis de la producción escénica desde materiales puramente sonoros, potenciando las ambigüedades e inestabilidades de dichos estímulos. Afrontando la dificultad de trabajar desde la exclusiva percepción sonora, sin ceder en forma temprana a las imágenes visuales que dominan en el pensamiento artístico contemporáneo, como bien lo explicita la artista Hito Steyerl en su libro *Los condenados de la pantalla* (2014).

Esta experiencia ha derivado en un proyecto de investigación denominado “Sonoturgias expandidas” en el cual resignificamos el concepto de “sonoturgia”, desarrollado por Pablo Iglesias Simón (2016), que alude principalmente al diseño sono-técnico de un espectáculo. En dicha investigación ponemos en tensión dicho concepto al pensarlo junto al adjetivo “expandido”, en una búsqueda ampliada que explore los límites de la creación sonora en su contaminación con las prácticas artísticas híbridas contemporáneas.

La sonoturgia, a su vez, remite a la relectura que hace el filósofo y musicólogo Jean-François Augoyard (1993) del concepto “fonurgia”- extraído del escrito “Phonurgia nova” de Athanasius Kircher de 1673- quien retoma este vocablo para aludir a la forma activa y creadora del sonido, presentando las míticas características demiúrgicas del hecho acústico como uno de los métodos para en-



tender procesos culturales e identidades sonoras. En suma, lo sonoro como germen creativo.

La música más allá del acompañamiento

La concepción de la música aplicada al teatro que sostenemos implica alojar y potenciar tanto la dimensión sonora de lo teatral, así como las teatralidades de lo sonoro y su performance. Por lo tanto, esta búsqueda nos lleva más allá del tradicional diseño de una banda sonora o el acompañamiento musical de un hecho dramático.

Los estudios teatrales, desde diversas concepciones, han remarcado el rol central de lo sonoro musical en la puesta en escena, así como en el proceso de la creación actoral y la construcción poética. Hagamos un rápido punteo a manera de ejemplo.

Autores como Meyerhold (Roesner, 2013) proponían una organización del teatro según las leyes musicales, a la manera de una dramaturgia musical, que lo lleva a hablar de una partitura de la puesta en escena. En tanto que Adolphe Appia (1962) consideraba la musicalidad como esencia de la puesta en escena. Por su parte, Antonin Artaud (2023) exploró en su teatro la musicalidad de los sonidos, la voz como resonancia y las sonoridades de los ruidos. Su performance radial “Para acabar con el juicio de Dios” marcó un giro en la creación sonora del siglo XX.

Tadeusz Kantor (2004) orquestaba sus obras teatrales fusionando los cuerpos, las voces y los sonidos de sus intérpretes con el espacio y el ritmo. De esta manera, construía escenas dinámicas y con una cualidad escultórica, siguiendo un esquema compositivo escénico que evocaba una música primitiva hecha de pausas y arranques de energía.

Robert Wilson, una figura clave en la creación contemporánea, es conocido por su experimentación con la imagen, la luz y el espacio en articulación rítmica con lo sonoro, aportando nuevas profundidades al sentido escénico. Los actores bajo su direc-



ción deben seguir "una coreografía física y vocal muy precisa que busque lo abstracto, lo sorprendente, lo inusual en el tratamiento de las formas y de los ritmos." (Ruiz, 2012, p. 511)

Eugenio Barba (2010), en el marco del Teatro Antropológico, revaloriza la voz de los actores como hecho sonoro. Señala la "acción vocal" como la herramienta clave para la construcción de dramaturgias que exploran las texturas sonoras de la voz. La proyección de la palabra dentro del campo auditivo se considera una parte constitutiva del universo de "lo que suena" en la escena.

Por otro lado, las investigaciones actuales en torno al teatro posdramático destacan cómo las textualidades literarias han perdido su rol protagónico como creador privilegiado de la experiencia escénica. Esta transformación implica "un nuevo tipo de uso de los signos en el teatro" (Lehmann, 2017, p. 149)

Bajo este paradigma teatral contemporáneo que aloja la fragmentación y acentúa la autonomía de la experiencia, lo sonoro emerge como un elemento significativo que se entrelaza con otras capas significantes y lenguajes, enriqueciendo la experiencia sensorial del espectador. La obra deja paso a un acontecimiento performativo donde la dimensión auditiva se experimenta como un elemento fundamental de este "teatro más allá del drama".

David Roesner (2013), especialista en la intersección entre teatro y sonido, profundiza en los marcos de referencia existentes al proponer la musicalidad como herramienta creativa y, además, como forma de percibir y pensar el teatro. Para este autor la musicalidad como praxis se extiende desde técnicas de entrenamiento, metodologías de trabajo y principios de diseño escénico, hasta constituir un enfoque dramático y un marco perceptivo para las audiencias.

Planteadas, brevemente, nuestras bases conceptuales de abordaje del hecho sonoro en vinculación y transformación con las teatralidades, describiremos las características generales de

nuestra propuesta de método autoetnográfico adaptado a un proceso pedagógico artístico.

Metodología autoetnográfica

La autoetnografía es un método de investigación cualitativa que une la autobiografía y la etnografía recuperando diversos registros de la experiencia vivida. Esta metodología, que proviene del enfoque alternativo de las ciencias sociales denominado *giro sensible*, viene cobrando relevancia en los estudios en artes escénicas y musicales contemporáneas permitiendo a los creadores explorar la intersección entre su experiencia personal y el contexto cultural de su obra. “La dimensión estética y artística, ya sea como objeto de reflexión o como medio de expresión, está plenamente integrada en esta modalidad de investigación, pensamiento y escritura académica.” (López Cano & San Cristóbal Opazo, 2014, p.141)

El aporte de este procedimiento a la investigación artística radica en incorporar el registro de variables subjetivas sensibles que quedaban relegadas al aplicar solamente métodos basados en análisis lógico-discursivos. Empleada en el campo pedagógico, esta herramienta se constituye en un posible eje del aprendizaje basado en proyectos (ABP), ya que moviliza y promueve una investigación (en este caso sobre la propia historia) y la consiguiente resolución de problemas creativos a través de una práctica artística singularmente significativa.

Asimismo, cabe aclarar, que la tarea no se trata simplemente de desarrollar una autobiografía centrada en lo sonoro. Propone abrir la trama de sentidos mediante un análisis reflexivo y crítico de esa experiencia en relación con contextos culturales y teóricos más amplios. Los intercambios grupales durante el proceso pedagógico estimulan y ponen de manifiesto estos aspectos socio-culturales de la autoetnografía.

Consideramos que esta forma de autoindagación moldea, asimismo, la forma de enlace poético y las narrativas del material.



La implicación subjetiva -en su justa medida- que propone la autotnografía sonora potencia y guía la tarea de la puesta escénica de los vestigios de historia personal recuperados. Por las características del soporte sonoro, además, se libera el recorrido meramente cronológico estimulando múltiples asociaciones (rítmicas, tímbricas, espaciales, etc.) que trascienden la diacronía y generan enlaces inéditos entre lo recopilado.

Durante la cursada, a la par del análisis del hecho sonoro/musical/teatral, proponemos como actividad integradora la realización de un acopio sonoro -voces, sonidos, músicas, ruidos- a través de un recorrido autobiográfico. Este material se comparte con el grupo de pares y se va filtrando a partir de criterios de significatividad y posible eficacia artística de lo recopilado. Asimismo, se ensayan diversas formas de presentarlos y reelaborarlos: edición y mezcla digital, performances sonoras en diferentes espacios, reconstrucción de los sonidos a partir de objetos y materialidades, entre otras.

En la segunda parte del dictado de la materia, desde el área coreografía, este acopio se acrecienta con una selección de objetos cotidianos relacionados con la biografía sonora. Se les solicita “disponer espacialmente los objetos acopiados en base a un sistema de relaciones determinado que despierte posibles sentidos y realizar un ejercicio de escritura para cada disposición” (Dillon & Romano, 2025, p.13).

Estas escrituras organizadas derivan en una propuesta que se despliega en ensayos en los que dirigen a un grupo de actores, proceso que finaliza en una puesta/muestra de la producción sonoro-corporal original basada en su autobiografía sonora. Dando cierre a un proceso pedagógico que nosotros consideramos “sonotúrgico”.

Hallazgos en el proceso pedagógico

Por tratarse de una comunicación académica, tomaremos como ejemplos ilustrativos del proceso extractos de las produc-



ciones escritas de los estudiantes. Consideramos que el registro y la fundamentación del proceso son parte indisoluble de la formación profesional, por lo tanto, solicitamos la presentación de una memoria o libro de puesta al momento de la acreditación de la materia. Dicha presentación se realiza en fechas posteriores a la muestra de la producción, lo que ha posibilitado reflexiones de gran profundidad, que han decantado a la luz de confrontarlas con otras experiencias artísticas y espacios formativos ulteriores.

El impacto subjetivo y potencialidades creativas de la metodología propuesta se pueden observar en el comienzo del escrito de una de las estudiantes:

El proceso creativo a través de la reconstrucción autobiográfica como producción de un lenguaje propio, de una “impronta” propia ¿Cómo elijo narrar/me? Este trabajo fue parte de un impulso por mirar hacia atrás en la historia, recabar significados que hacen a lo identitario, a eso que resuena en mi propia mirada hacia mí misma y lo que tengo para decir, lo que puedo decir. (Biedma, 2024, p. 3)

En tanto que la importancia de un espacio que aloje la subjetividad y el deseo de autoría en una carrera artística queda plasmado en las siguientes reflexiones incluidas en sus trabajos finales:

Pocas veces había pensado en “contar mi propia historia”, esta fue la primera vez y fue un viaje de ida. Preguntarme ¿Por qué no hablar de esto que es lo que conozco y sobre lo que sé? Porque a veces una tiene miedo de ser “ego-céntrica” y de “hablar mucho de mí misma”, pero en realidad es a través de la historia propia y de la biografía propia como se empiezan a tejer entramados de historias comunes. (Biedma, 2024, p. 29)

En esta oportunidad mi universo creativo se expandió gracias a este último, ¿Cómo una simple e inofensiva tarea de realizar una biografía sonora puede rompernos tanto? y



cuando me refiero a romper no lo digo como algo negativo, sino que hasta ese momento que me tomé el tiempo de sentarme y escribir no había sido consciente de lo mucho que nos define y lo inmenso que es este mundo sonoro, lo recorrí desde mi infancia hasta la actualidad. (Ruiz, 2024, p. 9)

Surgen, también, la toma de conciencia de las imágenes y sentimientos que portan los fenómenos sonoros, su posibilidad de síntesis y metonimia para desplegar múltiples niveles de significación en la escena. Así como la recuperación artística del relato autobiográfico sonoro, que demanda el desarrollo de habilidades para trascender lo anecdótico y –sin perder registros sensibles– comunicar, dirigir y generar teatralidades grupales.

Al respecto, resulta elocuente como se expresa otro estudiante en alusión a la primera entrega del material sonoro autoetnográfico:

Reconozco en ese primer parcial la raíz del trabajo de todo el año, no sólo porque implicó la realización del universo sonoro de la escena, sino porque también nos confrontó a los estudiantes con la primera de muchas decisiones de dirección que tomaríamos durante el año. (González, 2024, p.2)

En tanto que, en las conclusiones de un reciente trabajo final, observamos como la estudiante destaca los avatares del tránsito entre la exploración individual y la etapa de la creación grupal:

Fue un proceso muy sensible, muy vivido, disfrutado también porque entre las cuatro fuimos creando esa primera idea que se gestaba, dándole forma: una idea mía que se iba completando con los cuerpos de las intérpretes en escena. Creo que todo fue cobrando vida a través del trabajo de ellas, una “maquinaria” de sentidos que se puso a funcionar y se transformó en lo que finalmente muestra-



mos, de alguna manera, como creación colectiva. (Biedma, 2024, p. 29)

Otro aspecto relevante para nuestra tarea docente radica en que la experiencia siga operando como herramienta creativa y como apertura de una activa escucha artística de la escena teatral. Una sensibilización de cómo se escucha, desde dónde y qué se escucha en sus producciones teatrales. Como se observa en el comentario final de uno de los trabajos citados: “Dos años después de terminada la cursada, reconozco en esa escena la semilla de muchos de mis trabajos posteriores”. (González, 2024, p. 13)

Conclusiones

El proceso pedagógico desplegado desde la cátedra de Música y Coreografía intenta trascender la concepción tradicional de acercar a los futuros teatristas al mundo del “bien combinar los sonidos” y cuerpos que bailan sincronizados a su compás.

En el área Música proponemos una escucha activa y encarnada, siguiendo el modelo de “Deep Listening” de Pauline Oliveros (2019), que involucra al cuerpo como sistema sensorial y promueve explorar las sutilezas de los campos sonoros: Cómo se escucha. Estas sonoridades, que incluyen la voz del actor, nunca se presentan aisladas, sino que se transforman según los espacios en los que se despliegan: Dónde se escuchan. Retomamos, al respecto, las ideas de Jean-François Augoyard (1993) quien subraya —desde la experiencia sonora cotidiana— cómo las cualidades acústicas de un entorno interactúan con la percepción, las emociones y la memoria de los sujetos. Durante las clases interrogamos grupalmente a los registros autoetnográficos, para situarlos en un espacio, una trama vincular y hacer un análisis detallado de las condiciones de escucha de las sonoridades evocadas.

Estos enfoques que entrelazan cuerpos, sonidos y espacios se articulan y complejizan con el tránsito por los contenidos del área Coreografía y llevan a la puesta grupal, que procura desplegarlos artísticamente en un espacio (sonoro) escénico dinámico.



Observamos, asimismo, que la autoetnografía como herramienta pedagógica ha potenciado la creatividad de los procesos, posibilitando producciones académicas que evidencian mayor compromiso y reflexión artística, en lugar de la reproducción de un catálogo de contenidos preestablecidos para un examen.

Como proceso de investigación subjetiva ha expuesto, además, las conexiones de lo singular con lo cultural y los contextos, en una articulación de narraciones y sensorialidades que vinculan lo personal con lo socio-político brindando espesor, raíces y proyecciones a las producciones generadas en el marco de la formación teatral.

Las dificultades en relación a la autoría y creación advertidas en el comienzo, al ponerlas en movimiento a través de la metodología de la autoetnografía, han hecho emerger otras dimensiones que involucran la creación teatral con otros. En ese trayecto desde la exploración subjetiva individual hacia una escritura sonoro corporal grupal en el espacio, parafraseando a Foucault (1987), las marcas de la individualidad del autor se van contaminando y los lenguajes involucrados operan de manera más autónoma haciendo rodar la “maquinaria de sentidos” colectiva. Esto pone en tensión, inclusive, a la propia noción de autoría artística individual, surgida en el renacimiento (Camps, 2007), y abre la reflexión hacia otros aspectos que dominan la creación contemporánea: la colaboración, la apropiación, lo inacabado, la co-creación con el espectador, el artista como facilitador de relaciones (Bourriaud, 2008), entre otras ideas a desarrollar en próximas comunicaciones.



Referencias bibliográficas

- Appia, A. (1962) *Music and the art of theatre*. University of Miami Press.
- Artaud, A. (2023) *El teatro y su doble*. Colmena editores.
- Augoyard, J.F (1993) *La sonorización antropológica del lugar: Sobre la instrumentación de las relaciones sociales*. 13th Congress of anthropological and ethnological sciences, México.
<https://hal.science/hal-02157715/document>
- Barba, E. (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Interzona.
- Biedma, G. (2024) "*Caleuche*": *dramaturgia de una historia navegante*. [Carpeta final de proceso]. Cátedra Música y Coreografía. Facultad de Arte. UNCPBA
- Bourriaud, N (2008) *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo.
- Camps, T. (2007). *Del autor y la autoría. Notas para una aproximación en el arte contemporáneo*. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, 1(1), 4-31. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021536001>
- Dillon, G. y Romano, R. (2025) *Programa de Música y Coreografía*. Facultad de Arte, UNCPBA.
- Foucault, M. (1987). *¿Qué es un autor?* Revista de la Universidad Nacional (1944 - 1992), 2(11), 4-19. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11837>
- González, A. (2024) *Escena rebaño en la cabeza*. [Carpeta final de proceso]. Cátedra Música y Coreografía. Facultad de Arte. UNCPBA.
- Iglesias Simón, P. (2016). *El espacio sonoro y el diseñador de sonido*. En J. N. Romera Castillo (Ed.), *Arte y oficio en teatro y música en los inicios del siglo XXI* (págs. 80-101). Ed. Verbum.
- Kantor, T. (2004). *El teatro de la muerte*. Ediciones de la Flor.
- Lehmann, H. (2017). *Teatro posdramático*. 2a Ed. CENDEAC.
- López Cano, R. & San Cristóbal Opazo, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Es-muc.



- Oliveros, P. (2019) *Deep Listening : una práctica para la composición sonora*. Dobra Robota Editora.
- Roesner, D. (2013) *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera.
- Ruiz, B. (2012) *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai.
- Ruiz, L. (2024) *Pasos Amarillos*. [Carpeta final de proceso]. Cátedra Música y Coreografía. Facultad de Arte. UNCPBA
- Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Caja negra.





Comedias Irreverentes

El caso de *Pajarito Gómez* (1965) y *Mosaico* (1970)

Clara Zoia¹

Resumen

El cine argentino tiene una larga tradición de comedia, un género vivo y cambiante que se vinculó activamente con los procesos políticos de nuestra historia nacional. Néstor Paternostro y Rodolfo Kuhn fueron dos representantes en una larga línea de realizadores que utilizaron la comedia como vehículo de crítica social. Tanto *Pajarito Gómez* (1965) como *Mosaico* (1970), dos de sus obras más conocidas, utilizan la ironía y el sarcasmo para visibilizar las industrias de la música y la moda como ámbitos de explotación mercantilista, naturalizando la apatía y el sufrimiento, y reproduciendo una imagen de una juventud desconectada y frívola. Estos dos directores tomaron el humor como herramienta para revelar tabúes y evidenciar injusticias, formando parte de una práctica cultural argentina que ridiculiza a los poderosos y generando complicidad entre quienes entienden el mensaje. Al analizar y reivindicar estos dos directores y sus películas, por haber sido parte de una revolución humorística, política y social, comprendemos por qué sus obras fueron tan importantes, y lo esencial que es mantener y defender nuestro derecho a realizar éste y otros tipos de cine.

Palabras clave: Comedia, Rodolfo Kuhn, Néstor Paternostro, Crítica social, Cine.

Summary

Argentine cinema has a long tradition of comedy, a lively and ever-changing genre that has been actively linked to the political processes of our national history. Néstor Paternostro and Rodolfo Kuhn were two expo-

¹ Estudiante avanzada de realización integral en artes audiovisuales.

Mail: claruzoia@gmail.com



nents in a long line of filmmakers who used comedy as a vehicle for social criticism. Both *Pajarito Gómez* (1965) and *Mosaico* (1970), two of their best-known works, use irony and sarcasm to show the music and fashion industries as areas of exploitative commercialism, naturalizing apathy and suffering, and reproducing the image of a disconnected and frivolous youth. These two directors took humor as a tool to reveal taboos, and evidence injustices, being part of an Argentine cultural practice that ridicules the powerful, creating mutual understanding among those who understand themes sage. By analyzing and highlighting these two directors and their films, for having been part of a humoristic, political and social revolution, we understand why their works were so important, and how essential it is to upholding and defending our right to keep making this and other types of films

Keywords: Comedy, Rodolfo Kuhn, Néstor Paternostro, Social Criticism, Cinema.

El autor Gustavo Castagna (1992) presenta al director Leopoldo Torre Nilsson como uno de los “padres” del nuevo y diverso grupo de realizadores noveles que los diarios, de su época, bautizarían como “La Generación del 60”. Uno puede imaginar un hombre sabio, firme pero comprensivo, que existe en algún lugar entre la vieja escuela de los estudios cinematográficos y la nueva calle independiente y revolucionaria, dispuesto a viajar y alzar la voz hacia el mundo, avisando que la *nouvelle vague* argentina había comenzado. Torre Nilsson puede haber sido una suerte de padre espiritual para estos directores, que se adentraban en el mundo de la producción de sus primeros largometrajes (considerando que él había debutado con su ópera prima en 1950, a los 26 años, junto a su padre, y luego su primera obra como único director en 1954, a los 30)², pero al indagar se descubre que esta nueva generación estaba compuesta por sus contemporáneos, con Simón Feldman

²El crimen de Oribe (1950) y Días de odio (1954)



siendo dos años mayor, y Manuel Antín y Lautaro Murúa un año menor. Se podría considerar, entonces, a Torre Nilsson como un hermano mayor cinematográfico, un compañero experimentado que abre el paso al resto comprendiendo sus frustraciones y acompañándolos en sus experimentos, el infiltrado que se encargó de abrir la puerta trasera para dejar pasar a quienes revolucionarían el cerrado y estancado mundo del cine argentino de mitad de siglo XX.

A este grupo de hombres dispares se lo definió principalmente en base a una característica: la de la rebelión al formato de cine tradicional argentino, no solo en sus temáticas sino también en sus formas productivas. Como explica también Castagna (1992): “Casi imposible resulta encontrar un film del período en que la discusión y el desencanto de aquella juventud no se extendiera a la oposición de la figura del padre.” (p. 249) Este padre no es solo un símbolo patriarcal que existe en la sociedad, opresivo con sus estándares y morales anticuadas, sino también el padre figurativo de los grandes estudios cinematográficos de los años cuarenta y cincuenta, que no permitían el ingreso a jóvenes que buscaban definirse como autores dentro de sus obras y expresar líneas de pensamiento más particulares.

Esta clara demanda por independizarse creativa e intelectualmente de la proverbial “casa de papá” es la que da lugar a esta revolución cinematográfica que podría definir como “cine adolescente”. No porque sea realizado por estos ni necesariamente para estos, sino por ser representado por un grupo ecléctico, unido únicamente en su búsqueda de independencia e identidad, por la irreverencia total de sus temáticas, la innovación dentro de sus modos de realización, su tono arrogante, pasional, irrespetuoso e irónico, acompañado de un constante sentimiento de intelectualidad floreciente, que busca



instalarse, con una voz indudablemente autónoma, dentro del siempre cambiante paisaje del cine mundial.

Si Leopoldo Torre Nilsson era el hermano mayor de “La Generación del 60”, Rodolfo Kuhn era el hermano menor. Casi diez años más chico que la mayoría, Kuhn debuta con su ópera prima *Los Jóvenes Viejos* en 1962, a los 28 años, una obra ácida que reflejaba la vida de clase media alta del director, sus frustraciones y deseos, y que comienza a definirlo claramente como autor. A la par de la carrera de Kuhn comienza a nacer otra tendencia, en ese entonces todavía de manera incipiente: “El Grupo de los 5”. El grupo se oficializa luego del estreno de *The Players vs. Ángeles Caídos* en 1969, una película codirigida por los cinco miembros del grupo: Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre, Ricardo y Juan José Stagnaro. Estos últimos dos habrían trabajado en sus años como estudiantes con directores de la generación anterior, como Torre Nilsson, Simón Feldman, Leonardo Favio, y Rodolfo Kuhn. Todos se quedarían finalmente en el trabajo publicitario, pero sus años formativos funcionaron como un campo de experimentación que daría lugar a una serie de icónicas producciones desde fines de los sesentas hasta mediados de los setentas. Stagnaro reflexiona en el programa *Vidas de Película* sobre las diferencias entre las generaciones y su experiencia trabajando con Kuhn sobre esta nueva manera de filmar, independizados de los grandes Estudios:

Yo decía que... o pensaba, rememorando lo que vos decías, qué era la Generación del 50, qué fue La Generación del 60 y después, por qué pasó a la del 70, que son décadas bien diferenciadas. Y me parecía que “Los Jóvenes Viejos” era como una necesidad de documentar este cambio del 50 al 60, y estaba la presencia del Di Tella, era otra manera de



filmar, estaba la presencia también de los franceses, previo a la nouvelle vague, eh? Otra forma de usar la cámara. (Directores AV, 2013, 11m13s).

Stagnaro comenta también sobre su trabajo con Kuhn en un capítulo para *El ABC del Amor* (Coutinho, Kuhn, Soto, 1967): “A mí me aportó mucho su mirada, como una mirada que siempre atrás quería ver otras cosas y sintetizarlas, ese es el recuerdo que yo más tengo (...) me interesaba ver cuáles eran las imágenes que él tenía adentro.” (Directores AV, 2013, 12m21s). A través de Stagnaro podemos ver el impacto e influencia que La Generación del 60 tuvo en El Grupo de los 5, y cómo ambos grupos de realizadores podrían ser definidos, según mi perspectiva, bajo la idea simbólica de “cine adolescente”. El autor Isaac León Frías (2013) define esta relación de la siguiente manera: “En alguna medida, este grupo [El Grupo de los 5] se enlaza con la Generación de los Sesenta en tanto que reivindica postulados personales y se distancia notoriamente de la producción dominante.” (p.18). También Néstor Paternostro da una definición del grupo en el programa *Filmoteca*, temas de cine: “¿ (...) y qué pasaba realmente? Ideológicamente nuestras películas no tenían nada que ver, lo que sí nos unía es que todos proveníamos de la publicidad, y que todos hacíamos nuestra película sin pedir plata. (...) Películas totalmente independientes.” (Copetes *Filmoteca*, 2022, 6m11s). Esta reflexión de Paternostro confirma la similitud entre estos grupos totalmente diversos, que buscaban rebelarse y liberarse de los Estudios, tanto en términos temáticos como económicos, como una independización simbólica del adolescente que al asegurarse sus propios ingresos decide irse de la casa de su padre. Dentro del Grupo de los 5, Rodolfo Kuhn cumple un rol similar al que Torre Nilsson ocupó una década atrás para con la



Generación del 60; ser el escolta experimentado, que abre una puerta para los demás, y los conduce en el camino de un cine independiente, experimental, y denunciatorio de un sistema social moralista anticuado.

Para profundizar en este concepto de “cine adolescente” en relación a estos dos movimientos, me propongo comparar y analizar dos películas particulares: *Pajarito Gómez* (1965) de Rodolfo Kuhn, y *Mosaico* (1970) de Néstor Paternostro. En muchos aspectos, estas dos obras se espejan; se estrenaron cuando sus directores tenían 31 y 33 años respectivamente, ambas son realizadas como una crítica a los espacios que representan, la primera desde afuera, ya que Kuhn no pertenecía al mundo de la música *pop*, y la segunda desde adentro, siendo Paternostro un director con una extensa trayectoria en el ámbito de la propaganda. Son protagonizadas por jóvenes perdidos, nihilistas, que son explotados por sus respectivos jefes, y que terminan totalmente absorbidos por sus industrias de una u otra manera.

Hablando sobre el primer largometraje, *Pajarito Gómez* existe como una comedia negra, que satiriza abiertamente la industria musical corporativa de la época, particularmente caricaturizando a cantantes como Palito Ortega que eran producidos por un grupo de ejecutivos porteños que priorizaba la popularidad entre la juventud por sobre la autenticidad del músico. La película consiste en una serie de momentos en la corta vida de Pajarito Gómez, un cantante provinciano esculpido por el mercado para aparentar una imagen humilde y tierna, una marioneta operada en base a encuestas y programas de televisión por hombres de traje. Pajarito no es necesariamente cruel, sino más bien apático, decadente, demostrándolo en las contadas instancias en las que logra accionar por su cuenta, sometiendo a otras personas y tratándolas



fríamente, como si dentro de esa cáscara atractiva solo existiera una sombra desdibujada.

Esta obra nació de la mente de tres hombres, y su influencia sobre la creación de *Pajarito Gómez* es evidente: el realizador Rodolfo Kuhn, el poeta Paco Urondo, y el comediante Carlos del Peral. Pero dentro de este grupo de foráneos a la industria, de manera más silenciosa, se encontraban también los hermanos López Ruíz (Oscar y Jorge) compositores de la película e íntimos conocedores de la industria musical. Al momento de escribir las bizarras pero pegadizas canciones que cantaría Pajarito, Oscar era guitarrista principal dentro del famoso quinteto liderado por Astor Piazzola, y Jorge ya había trabajado como compositor en obras tanto de La Generación del 60 [*La terraza* (Torre Nilsson, 1963)] y El Grupo de los 5 [*Racconto* (Becher, 1963)] y pasaría a ser arreglador y director musical de Sandro hacia fines de los sesenta, siendo el compositor de *Gitano* (Vieyra, 1970) y *Muchacho* (Fleider, 1970). Las canciones que le dan vida a la película son irónicas, oscuras, extrañas, pero también totalmente creíbles para un ídolo de la época, sobre todo exagerando la noción popular de los jóvenes enloquecidos que no prestan atención a las letras sino al ritmo de la música:

No te puedo ver de cerca mi amor, a lo lejos me parece mejor

No aguanto tu manera de hablar, de mirarme, ni de caminar

Si trataras de vestirme mejor, si no fueras aburrida mi amor

Si aprendieras a reír con calor, más cerquita tal vez te tendría.

(Kuhn, 1965)



Las canciones de la película encuadran claramente en el guion ácido e irónico de Kuhn, Urondo y del Peral, dándole sentido temático a las decisiones narrativas de la historia, que oscilan entre *gags* visuales, como cuando el narrador del pequeño documental falso del inicio exclama: “Buenos Aires siempre recibe bien a los jóvenes de talento” (Kuhn, 1965) con un corte a: Pajarito limpiando una letrina, y chistes satíricos y oscuros sobre la realidad de la industria; como cuando Pajarito pregunta por el nombre de la fotonovela claramente racista en la que actúa y la respuesta es: “Y sus hijos serán grises” (Kuhn, 1965). La película también presenta humor conceptual a lo largo de la obra, influenciado por el análisis político de Paco Urondo, crítico de las prácticas mercantilistas y capitalistas de los ejecutivos del Estudio, que vacían todo de sentido real y crean una falsa sensación de calidez.

Pajarito, a su vez, es un hombre indiferente y lejano, que no solo se presenta apático al control que ejercen sobre él, sino que disfruta de la impunidad que su rol le otorga, desligándose totalmente de toda responsabilidad afectiva. Alrededor del punto medio de la película vemos la verdadera frialdad con la que Pajarito se maneja cuando, luego de pasar todo un día con una *fan* del interior que ganó un concurso, la abusa sexualmente en su departamento, este momento de oscuridad total es interrumpido por un giro de humor negro, cuando el cantante decide ahogar los sollozos de la *fan*, que todavía está en su cama con la camisa entreabierta, con una de sus canciones, generando una imagen de terrible ironía. Más adelante, Pajarito canta una canción en dueto con su falsa novia, otra cantante popular, que retoma la perversidad de lo sucedido, confirmando la actitud desinteresada e insensible de Pajarito, que solo busca imponerse y actuar en regla con las normas del machismo tradicional, tal vez controlando lo único que siente que puede controlar en su vida. Esta canción



refuerza la imagen temática del protagonista como alguien incapaz de tomar las riendas de su vida, que no comprende las relaciones reales, y que solo canta en función a un ideal comercial de ídolo para chicas adolescentes:

Si yo no quiero no vas a querer, si yo lo quiero me vas a besar

Si yo no quiero no vas a querer, si yo no quiero no me vas a dar

ni un cariñito (...)

Lo que tú quieras no voy a querer, tus caprichitos no pienso aguantar

Nunca, mi vida, te voy a dejar, si yo no quiero no me vas a dar

ni un cariñito (...)

(Kuhn, 1965)

Antes de la icónica secuencia final, hay un último número musical, que resalta por sobre el resto: Pajarito se presenta en la cancha de River Plate en beneficio de la comisión de “Ayuda al demente”. La reunión para acordar el evento se da en un gran salón adornado de piso a techo, entre dos mujeres de la oligarquía que buscan “hacer de la caridad una verdadera empresa moderna” y el mánager de Pajarito que habla siempre por él, mientras él observa confundido, como un niño con su madre. La reunión termina cuando una mujer más grande, también de clase alta, se acerca a Pajarito y dice: “¡Qué felices van a estar los loquitos!” (Kuhn, 1965). En la escena siguiente Pajarito canta, en una enorme cancha vacía, moviéndose de manera casi onírica, mientras aparecen entre plano y plano los verdaderos pacientes del Hospital Psiquiátrico Bor



da, mirando a cámara: “Ángel de la guarda, en ella creía. Ella me ha dejado, que noche tan fría”. La canción es melancólica, mostrando a los pacientes como seres extraños, abandonados por el sistema a través del montaje. Este es uno de los mensajes políticos más fuertes de la película, directamente denunciando a una institución específica mediante la sátira de la escena.

El final de Pajarito llega, irónicamente, cuando un operador de rieles se distrae escuchando “Un cariñito” por la radio y olvida accionar una palanca, lo que lleva a un accidente de tren fatal, en el que muere el cantante. Su funeral es colmado por las masas, que lloran alrededor del cajón abierto hasta que la música fúnebre cambia a uno de los éxitos de ídolo, y la presidenta de su club de *fans* (que es confundida por su madre) decide subir el volumen, desencadenando el baile somnoliento, y sacudido a la vez, de todos los jóvenes. Todos aquellos que cumplieron un rol en el control y abuso de Pajarito bailan entre los *fans*, con miradas muertas, perdidas, tal vez por haber perdido una gran fuente de ingresos. En una esquina del velorio, Viviana llora al lado de un joven Paco Urondo que se mueve espasmódicamente igual que el resto. La falsa novia de Pajarito, comienza a caminar entre la gente para salir del recinto, luchando entre los jóvenes que se mueven al son de la música. Al lograr escapar grita desesperadamente mirando a cámara, seguida por una pantalla negra que le da fin a la película. La escena es una representación del absurdísimo total de la vida (y muerte) de Pajarito, y es cómica hasta la aparición de Viviana, que desgarra la ironía de la situación con la pesada realidad de la muerte de su compañero.

En relación a la segunda obra, *Mosaico*, Paternostro explica en *Filmoteca, temas de cine*, que sentía una necesidad de romper con el canon establecido de la narrativa cinematográfica, y al mismo



tiempo, cansado del mundo de la publicidad, criticar este espacio en relación a sus propias experiencias. El director dice: “La publicidad, de alguna manera, ya a mí, en ese momento, me estaba golpeando de una manera fea, en mis principios, en mis conceptos” (Copetes Filmoteca, 2022, 13m12s). Y en base a esos sentimientos de inadecuación dentro de la industria en la que trabajaba, decide producir de manera independiente, junto a compañeros del área, esta película que desvela los secretos desde adentro: “¿Sabes qué pasaba? Yo desnudaba muchas cosas de las que en ese momento eran como sacras.” (Copetes Filmoteca, 2022, 3m43s). Desde ridiculizar clientes hasta desvelar el maltrato que sufrían las modelos, Paternostro puso en evidencia una industria enfermiza, extraña, excéntrica, y totalmente mercantilista, al punto de descuidar la seguridad y salud de sus trabajadores, particularmente de las modelos.

La película sigue a una joven porteña, Paula, que al ser descubierta para una publicidad, comienza a adentrarse en el sórdido mundo del modelaje, lleno de personajes extraños y peligrosos. En este caso, la comedia es generalmente visual o conceptual, apoyándose todo el tiempo en la ridiculez de los espacios y personajes, y en la incomodidad de las situaciones, que potencian constantemente la idea de que la publicidad es un ambiente bizarro y absurdo. Un ejemplo de esto es cuando Marcelo, el ejecutivo encargado del *scouting* de modelos³, corre por las calles de Buenos Aires como un *Beetle* al ser perseguido por un grupo de mujeres que quieren ser modelos, o cuando el director de una película Avant Garde comienza a gritar “¡Imbéciles!” en las caras de una

³El *scouting* de modelos es el proceso de búsqueda y selección de individuos con potencial para convertirse en modelos profesionales. Los *scouts* identifican personas con características físicas y actitudes deseables para la industria de la moda y la publicidad.



audiencia perpleja. Al igual que *Pajarito Gómez*, *Mosaico* tiene pequeños números musicales, en este caso jingles, que compuso Alberto Núñez Palacio, músico argentino que se exiliaría en España durante la última dictadura militar y colaboraría con Roque Narva-ja. Estas canciones con letras satíricas presentan la superficialidad del mundo publicitario, que intenta vender casi cualquier cosa a su audiencia, y que lo hace descaradamente. Un ejemplo de esto es cuando se presenta a un director de publicidades, al que se le pregunta a modo de entrevista: “¿Y qué tipo de comerciales te gustaría hacer?” y la respuesta es: “Bueno, el tipo de comerciales que a mí me gustaría hacer, no me los aceptarían nunca” (Paternostro, 1970), en pantalla aparece una mujer tomando pintura de manera elegante y luego una pequeña publicidad de agua, como si la mente de este director también tuviese un espacio publicitario: “Tiene otro sabor, el agua jontherocks! Tiene más cantidad, el agua jontherocks! Un invento argentino, agua jontherocks! Nada refresca mejor, agua jontherocks!” (Paternostro, 1970). El ambiente psicodélico y bizarro de la película se construye en base a estos momentos musicales, como también a pequeñas canciones de tango que interrumpen la credibilidad de las escenas, convirtiéndolas en espacios sin tiempo, oníricos, extraños, y también una serie de números de *The Con’s Combo*, el grupo musical de Owe Monk, que interpreta a un director y excéntrico líder espiritual. La narrativa se construye de esta manera, como un mosaico, con partes aparentemente inconexas, pero finalmente relacionadas, a través de una gramática personal dentro del montaje.

La dinámica principal de la narrativa se da entre Marcelo, un hombre curtido por la industria, desinteresado, aburrido, y cansado, y Paula, por quien se ve atraído y a quien al mismo tiempo controla constantemente. De alguna manera, es como si la modelo



hubiese aparecido para devolverle el brillo a su vida; esta percepción un tanto machista contrasta con la frialdad entre Pajarito y su mánager, pero mantiene los mismos tintes macabros de obsesión, dominio y poder, incluso de una manera más marcada, ya que Paula es manipulada por Marcelo, y expuesta a situaciones de peligro. Luego de un extraño ritual, que posiblemente satiriza el entonces vigente *Satanic panic*⁴ Paula es enviada a su primera sesión de fotos sin Marcelo, en la que el fotógrafo la abusa dentro del cambiador en una serie de momentos distorsionados, cortados. Este es un momento equivalente a la denuncia de Pajarito Gómez sobre la salud mental de los pacientes del Hospital Borda; Pater-nostro corre la cortina de un secreto a voces dentro de la industria, para que el público pueda conocerlo: el de todas las modelos maltratadas y abusadas por fotógrafos, mánagers, y directores, percibidas como objetos de deseo y no como trabajadoras. Entre los forcejeos de Paula podemos ver las fotos finales, que terminarían en la propaganda de Pink Horse.

En muchos aspectos Paula es como una Alicia perdida en el País de las Maravillas, un lugar colorido y estimulante que esconde una realidad macabra y desencajada, como si nada tuviera sentido para ella, que simplemente acepta estar atrapada en este nuevo mundo, y se acopla a sus reglas. A diferencia de Pajarito, Paula es una extranjera en estos espacios, y percibe todas sus características como lo haría el espectador, sin aceptarlas automáticamente, entre titubeos, y de esa manera de mirar nace la comedia de esta película, de la extrañeza, de la incomodidad, de la seriedad con la que estas personas se toman estas ridículas situaciones.

⁴ El *Satanic panic* fue un pánico moral que se originó en Estados Unidos en la década de 1980 y se extendió a nivel mundial. Se caracteriza por la creencia generalizada y a menudo infundada en rituales satánicos ocultos que involucran abuso infantil.



Finalmente, Paula de nuevo en contraposición a Pajarito, que solo se aliena cada vez más, se encariña con el director de comerciales del principio, primero mediante un sueño y luego en la vida real, mientras filman una publicidad en un pequeño pueblito. Paternostro explica este momento de la siguiente manera:

Además había un algo que era que esos dos seres, que de alguna manera, estaban sufriendo la publicidad, les toca ir a hacer un comercial a un lugar totalmente puro y la conversación que yo quería era: en lugar de mostrarlos a ellos, mostrar las casas que tenían la pureza de ese lugar, al igual que los chicos que están mirando cómo filman, que los chicos están vestidos de una manera totalmente diferente que como están vestidos los modelos que están haciendo la película, ¿no? Es decir yo, ese choque, lo buscaba constantemente. (Copetes Filmoteca, 2022, 10m10s)

En ese sentido, Paula mantiene su brillo original, claramente opacado por su vida bajo el control de los demás, en ese espacio natural y libre vuelve a relucir, y particularmente junto a un hombre que no la objetifica, ni la trata de tonta, sino que la acompaña, y comprende como ella lo absurdo del mundo en el que trabajan. Al mismo tiempo en un estudio el personaje interpretado por Owen Monk les presenta a un grupo de modelos, como si fueran sus discípulas, una gran escultura en la que se dará una sesión de fotos al día siguiente. Con su actitud ególatra decide entrar dentro de la escultura y ahí comienza a experimentar con una serie de botones mientras las modelos observan, lentamente comienzan a aparecer planos de personas en la calle observando, como si de repente todo el mundo estuviera presenciándolo. De repente se da un cortocircuito, y al no poder salir, el excéntrico director muere dentro de la escultura, con una multitud que



pareciera percibir el accidente. Luego del funeral, tan excéntrico como lo demás, Paula, a este punto habiéndose transformado casi totalmente en Twiggy⁵, desde el pelo hasta el maquillaje, le plantea a Marcelo que quiere dejar el modelaje, y volver a su vida de antes; el productor minimiza su sufrimiento y ella, en un último acto de rebeldía llora y grita desesperada, insultando a quien la metió en la industria. El plano se corta y comienza una publicidad para la bebida “Fresh” con la cara de Paula en la botella, y con una última gota que cae por la condensación, la película termina.

En conclusión, al tomar estas dos obras, hice un gran recorte sobre una industria inmensa y siempre cambiante, para representar solo un paso dentro de la constante búsqueda de nuestro cine por definir la identidad de aquellos que lo realizan. Rodolfo Kuhn y Néstor Paternostro fueron dos realizadores que, dentro de una generación, decidieron, mediante las herramientas a su disposición, rebelarse ante el *status quo* y ser críticos de la sociedad en la que se encontraban, renegando de una herencia estructural y liberándose ante la posibilidad de denunciar aquello que la masa festejaba. Tanto Kuhn como Paternostro, cada uno a su manera, decidieron expresarse dentro del mundo de la comedia, que históricamente ha sido una herramienta de comunicación para revelar tabúes, evidenciar injusticias, fortalecer la identidad nacional, y criticar a aquellos que se benefician de estos sistemas de explotación y violencia. Incluso durante y después de la última dictadura cívico militar eclesiástica, existen referentes de la comedia negra, del sarcasmo y la ironía, del absurdo y el *kitsch*, que mantuvieron y mantienen viva esa forma de denuncia artística, como Landrú, Quino, Dolina, Fontanarrosa, revistas como *Tía Vicenta*, *Satiricón* y *Hortensia*, y programas televisivos como *La Cigarra*, *ChaChaCha*, *Peter Capusotto* y *sus*

⁵Leslie Lawson, más conocida como Twiggy, fue la primera modelo internacional, caracterizada por su llamativo maquillaje que resaltaba sus ojos.



videos. Al analizar y reivindicar estos dos directores y sus películas, por haber sido parte de una revolución humorística, política y social, comprendemos por qué sus obras fueron tan importantes, y lo esencial que es mantener y defender nuestro derecho a realizar este y otros tipos de cine.

Referencias bibliográficas.

- Castagna, G. (1992) La Generación del 60. Paradojas de un Mito en Sergio, W. (Ed.), Cine argentino: La otra historia (2a ed., pp. 243 – 263). Letra Buena.
- Frías, L. (2013). El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica. Lima Fondo Editorial-Universidad de Lima.

Referencias audiovisuales

- Kuhn, R. (Director). (1965). Pajarito Gómez [Película].
- Paternostro, N. (Director). (1970). Mosaico [Película].
- Directores AV. (2013, 22 de noviembre). Vidas de Película - Generación del 60
- Rodolfo Khun [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9pa37-uKpeg>
- Copetes Filmoteca. (2022, 13 de octubre). Mosaico (La vida de una modelo) (1970) - Filmoteca, temas de cine [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=F7JL4Cp-KIk>



Deconstrucción de la dirección: Navegar entre la incertidumbre y la seducción.

Martina Cabrera¹
Silvio Torres²

Resumen

El siguiente artículo propone una deconstrucción del rol tradicional de la dirección teatral, desafiando su figura jerarquizada y centralista, para explorar modelos más colaborativos y fluidos. A partir de conceptos como la deconstrucción de Jaques Derrida, los aportes de André Carreira y las ideas de Anne Bogart, se cuestiona la noción del director como "capitán" controlador y se introduce la metáfora de la "directora-sirena". Este enfoque sugiere una dirección más intuitiva, sensual y descolonizante, centrada en el proceso creativo colectivo y no en la perfección o el control absoluto. Se propone un cambio urgente hacia una dirección escénica más inclusiva, amable y en sintonía con la diversidad humana, capaz de generar espacios creativos menos rígidos y más abiertos a nuevas formas de hacer teatro.

Palabras clave: Director, Deconstrucción, Colaborativo, Descolonizante, Experiencia.

Abstract

The article proposes a deconstruction of the traditional role of the theater director, challenging its hierarchical and centralist figure to explore more collaborative and fluid models. Drawing on concepts such as Jaques Derrida's deconstruction, André Carreira's contributions, and Anne Bogart's ideas, it questions the notion of the director as a controlling "captain" and introduces the metaphor of the "siren-director." This approach

¹ Profesora de Teatro. Facultad de Arte UNICEN. martina.cabrera94@gmail.com

² Licenciado en Teatro. Profesor Asociado. Facultad de Arte UNICEN.
torresilvio@gmail.com



suggests a more intuitive, sensual, and decolonizing direction, focused on collective creative processes rather than perfection or absolute control. An urgent shift is proposed toward a more inclusive and kind theatrical direction, attuned to human diversity and capable of generating less rigid creative spaces open to new theater-making methods.

Keywords: Director, Deconstruction, Collaborative, Decolonizing, Experience.

*El pensamiento místico y el pensamiento político
se podrían encontrar en esa defensa
del silencio frente al ruido,
de la inactividad frente a la hiperproductividad.
Sin olvidar que el silencio también puede ser cómplice,
y la inacción culpable.
Que cuando las representaciones no sirven,
el cuerpo que se representa a sí mismo debe mostrarse
y entrar en acción.
Direção fuga leve - Carreira (2022)*

A pesar de ser la dirección teatral un campo en constante evolución, y de que a lo largo de la historia distintas corrientes de pensamiento y enfoques han ido transformando la comprensión y la práctica de esta disciplina, han habido algunos patrones que se han mantenido estancos sobre la figura de lx directorx que hoy nos proponemos revisar.

En la actualidad, la deconstrucción se presenta como un importante marco teórico que invita a repensar nociones tradicionales sobre el trabajo de dirección. Abocarnos a esta tarea



supone desafiar ciertas certezas establecidas sobre el rol de lx directorx y promover nuevas formas de entender la creación escénica. El análisis se enmarca a partir de las ideas desarrolladas por el Dr. André Carreira en el seminario de Montaje Teatral II de la Maestría en Teatro de la UNICEN, donde se nos instó a cuestionar los modelos de poder prevalecientes, analizando críticamente prácticas naturalizadas desde diversas perspectivas (Carreira, 2022).

Jaques Derrida definía la deconstrucción como una manera filosófica y crítica de encontrar las contradicciones y oposiciones de cómo se formaron los conceptos y sistemas de pensamiento occidentales, para cuestionar así sus estructuras de jerarquía o dualidad (Derrida, 1998). La deconstrucción del rol de lx directorx teatral supone cuestionar y descentralizar una figura hasta ahora jerarquizada y central como máxima autoridad creativa.

Al mismo tiempo, nos entusiasma explorar el potencial del Mito y la Metáfora como enfoques críticos para repensar el papel tradicionalmente atribuido al director teatral. Estas figuras retóricas, tan poderosas en la construcción de significados, pueden aportar nuevas perspectivas teóricas para examinar la posición privilegiada que históricamente ha ocupado el director dentro de la escena occidental y promover, por qué no, una nueva forma de ver el trabajo de dirección escénica.

DIRECTORX- CAPITANX

Frente a los aportes de los grandes maestros y escuelas del S. XX y S. XXI que han enmarcado a lx directorx como una figura un tanto rígida, de control sobre el producto y las esferas, todas, del



ejercicio teatral, nos motiva poner en cuestión dicha valoración. En este sentido, nos interesa pensar a lx directorx como unx Capitanx de barco, ambas como dos profesiones únicas, que requieren grandes habilidades que no cualquier ciudadanx posee.

Pensamos a lx Capitanx del barco como la persona responsable de la seguridad de la tripulación y la carga, así como de las rutas de navegación y mantenimiento del barco. Por lo tanto, unx Capitanx debe tener gran conocimiento de regulaciones marítimas, de los fenómenos meteorológicos, mareas y debe conocer al pie de la letra las rutas que navega.

A su vez debe estar entrenadx en tomar decisiones rápidas y efectivas, cuando las situaciones se salen de control o hay una emergencia. Ser Capitanx-Directorx requiere de grandes dotes de liderazgo para guiar a puerto seguro a la tripulación, mantener la calma en situaciones de estrés y poseer grandes habilidades de comunicación para no alarmar al grupo.

Desde esta perspectiva, Directorx teatral y Capitanx de barco son roles de suma exigencia que requieren de grandes habilidades para garantizar el éxito y la seguridad de la totalidad en cada viaje.

Patrice Pavis, en su texto *Para Repensar el trabajo del actor* (2015), indaga sobre la actuación y la nueva identidad de lx actriz/actor y su rol ampliado, y por elevación critica a lx directorx como el “genio” todopoderoso que impone su visión y sus modos por sobre lxs otrxs; el investigador propone una figura de lx directorx más colectiva, que participe de forma más colaborativa en el proceso creativo junto a otros roles como lx actriz/actor y lx dramaturgx. No presenta a lx directorx como una figura autoritaria o por encima de lxs demás, sino integrada en un proceso creativo



conjunto. Al igual que Pavis, reivindicamos desde este lugar la necesidad de cuestionar a lx directorx autoritarix, sabelotodo, a lx Directorx – Capitanx.

Esta figura desempeña sus tareas diarias donde debe supervisar las cargas y descargas, los sistemas de navegación y comunicación, la planificación de la ruta y la gestión de combustible y suministros antes, durante y a posteriori de llegar con éxito a la costa predeterminada. A su vez, debe asegurarse de que cada persona de la tripulación esté cumpliendo de manera efectiva con su tarea y de que se sigan los protocolos de seguridad con el fin de que todos lleguen a puerto. Siguiendo a la perfección una hoja de ruta ya asignada y priorizando que el producto llegue al público de la manera más efectiva y al mejor precio posible. Perfectamente podemos apelar a la metáfora, trazar un paralelo con la tarea tradicional de la dirección escénica, y pensar en la categoría Directorx – Capitanx.

Releyendo y debatiendo sobre algunas ideas que buscan deconstruir esta mirada de lx directorx, sostenemos que tal vez fueron recetas que en otros tiempos, en sociedades distintas, resultaron funcionales y necesarias. A su vez, reconocemos que son escuelas que nos sostienen en las bases, pero que hoy en día nos encorsetan y nos limitan.

Ahora bien, acercándonos a lo que propone André Carreira en *Director en fuga* (2022) es necesario alejarse de modelos autoritarios de control total, y abrir espacios para procesos creativos colectivos. Buscamos así contrastar al Capitanx - Directorx desde otro lugar, tal vez más humano, intuitivo, más salvaje, fluctuante, más acuoso. Acercarlx más a otra figura



marítima de igual importancia, pero desde una perspectiva un tanto más mítica, como lo es la Sirena.

Al tomar la figura de lx directorx desde esta visión, lx corremos de un lugar totalizante y autoritario, y a su vez le posicionamos en un lugar descolonizante y no varón centrista, buscando impulsar los procesos de transformación del teatro desde lugares distintos y pocos habitados en el pasado. Para esto es importante, al mismo tiempo, no ver a lx directorx como el centro que posee el significado, sino como parte de una experiencia teatral mucho más amplia, tal como nos propone Sánchez (2012, pág.7, 21 y 29) en su concepto de escena expandida, donde destaca el papel clave que tuvieron lxs directorxs escénicxs en reivindicar el teatro como una forma de arte autónoma, pero también su facilidad para moverse entre el ámbito artístico y las prácticas parateatrales, en contraste con la rigidez de la institución teatral tradicional.

Muchas son las historias y las supersticiones que relatan a las sirenas como signo de la llegada del mal tiempo, la razón por la cual los marineros se distraían y perdían la vida. Estos decían que eran las sirenas quienes los seducían dirigiéndoles a la desgracia para luego devorarles, devorar sus cuerpos. Esto está muy aparejado a lo desconocido, a esa imperiosa necesidad de hacerle frente a la otredad, como si todo lo que nos viene a proponer un cambio de perspectiva, o arrojarnos a lo desconocido, se convirtiera en nuestro enemigo.

Un dato no menor sobre esta forma de pensar a las sirenas es que estos eran mitos encargados de hacer reflexionar a la sociedad sobre la importancia de la prudencia y el autocontrol de lxs





ciudadanxs sobre sus vidas y deseos. Pero ¿a qué y a los intereses de quien debía responder la prudencia de la sociedad?

“No nos representan. Porque han sido absorbidos por la liturgia del juego político y el posibilismo necesario para sobrevivir en el sistema. Porque siguen concibiendo la disputa política en términos de dialéctica interna y especializada y son inermes frente al sistema global. Porque han claudicado ante el capitalismo, bajo él. Ellos son marionetas. Nosotros somos marionetas. En la multiplicación de las mediaciones se ha olvidado la corporalidad del agente. ¿Quién tiene miedo a la representación?” (Sánchez, 2011, pág.4)

DIRECTORX SIRENA.

Existen otras fuentes mitológicas que atribuyen a las sirenas la capacidad de calmar la furia de Zeus, ser las guardianas de los océanos y protectoras de los secretos del mar.

Estas criaturas mitad humanx, mitad pez simbolizan la fusión de dos mundos: el terrenal y el acuático, la unión entre la tierra y el mar, dos elementos opuestos pero a su vez complementarios.

Esta dualidad física refleja la complejidad humana, la capacidad de fluir y adaptarse de la sociedad a los momentos de angustia, de desconocimiento, y reflejan otra forma de habitar el mundo como lo conocemos.

La imagen de la sirena es tentación y peligro a la vez. Su canto era capaz de atraer a lxs marinerxs, distraerles de sus funciones perfeccionistas y rutinarias, hacerles “perder el rumbo”. Pero a su



vez para la mitología griega su canto era capaz de transmitir conocimiento y sabiduría.

No obstante, no pretendemos en este cambio de perspectiva caracterizar a las sirenas como inconscientes o inocentes en su rol de guías y directoras, ni vemos a lxs tripulantes como meros personajes hipnotizadxs. Son relaciones mucho más complejas, que necesitan que quien cumpla este rol conciba siempre a la dirección como un proceso permanente de exploración y medición antes que de dominio, como lo sostiene Bogart (2001).

Las sirenas, desde las sombras, esperan y escuchan, pacientes una a una de la tripulación para intervenir en el momento justo y así hipnotizarnos, seducirnos con sus dulces voces y movimientos, para conducirnos a un lugar desconocido, tal vez a la catástrofe inminente, o a un lugar de ensueño, distinto, superador a la hoja de ruta estipulada.

Tal vez ellas sean quienes nos están ayudando a reconocer las propias limitaciones, y como refuerza Carreira, a valorar los elementos imprevisibles de la escena en lugar de buscar la “perfección” bajo el control y las relaciones de poder que se dan en la práctica de lx directorx teatral.

La sirena, con voz dulce y armónica, de gran belleza física, que interpela a la seducción de los sentidos, nos devela todo su potencial erótico, y tal cual como señala Bogart, esa sensualidad es de vital importancia en el proceso de dirección teatral.

Anne Bogart en su libro *La preparación del director*, siete ensayos sobre teatro y arte (2001) nos habla de erotismo, de sensualidad, de atracción, de interés y de placer como pilares fundamentales del proceso creativo y entre las dinámicas y relaciones que se dan en el hecho teatral. El público, lx actriz/actor y lx directorx de-



ben necesariamente desarrollar e ir en búsqueda de la sexualidad entre ellxs para que el teatro les atravesase por completo y les deje inmóviles, incapaces de salir por su propia voluntad.

Lo que me interesa es el viaje hacia el objeto de atracción. Existimos en relación con el otro. Anhelamos que la relación sea capaz de cambiar nuestra visión de las cosas. La atracción es una invitación a un viaje evanescente, a una nueva experiencia vital o percepción de la realidad.

(Bogart, 2001, pág. 74)

El proceso creativo de calidad vital es como el encuentro entre la humanidad y las sirenas, hay un llamado a la aventura, una presencia magnética, es un resonar físico de ese encuentro que no permite otra posibilidad de sentirse atraídx por eso extraño que está sucediendo ante nuestros ojos.

el erotismo es excitación, excitación sensorial, motivado por estímulos sensuales humanos.

(Bogart, 2001, pág. 78)

La sirena como lx directxr deben ser conscientes de la necesidad de la tensión erótica en el quehacer teatral, el teatro nos atrapa y nos inunda cuando la tensión erótica está viva entre las partes. Ir al ensayo es como ir al encuentro sexual, ir a la función es como consumir el acto sexual, debe ser una relación íntima y a la vez distante diferente al registro de lo cotidiano.

En este sentido el trabajo de lx directorx es siempre estar conectadx con el escenario, con lo que está sucediendo en el proceso, física, imaginaria y emocionalmente. La observación y el interés



que este le ofrece a lx actriz/actor debe ser de gran calidad, debe estar siempre vivo, erótico, lx directorx como en el acto del cortejo debe ofrecerle lx actriz/actor y a la obra atención de calidad para que el proceso sea fructífero.

El ensayo es un lugar de éxtasis potencial, dice Bogart, como cuando se hace el amor en el ensayo el mundo exterior desaparece.

Es un proceso de despertar, de sensaciones realzadas, de terminaciones nerviosas llenas de vida y de repentinos pináculos. es un evento extremo separado de nuestras vidas diarias y un lugar donde encontrarse con otros

(Bogart, 2001, pág. 86)

Escuchamos al canto de las sirenas como un despertar a no seguir la hoja de ruta, a una posibilidad de construir colectivamente nuevas formas de recorrido, desde lo propio que cada participante de la producción pueda ofrecer. Desde un lugar de rebeldía y erotismo a las estructuras y formas impuestas por el mercado. Guiados por un ser menos ortodoxo y perfeccionista para dar lugar a un guía más salvaje, sensual y menos capitalista.

Bogart nos guía a pensar a la dirección no como un lugar absoluto sino como una práctica que está determinada por otros factores. Que poco tienen que ver con ideas preconcebidas, o con el control y cierre de los recursos y motores con los cuales lx directorx produce su práctica. Promoviendo relaciones colaborativas basadas en la discusión constructiva más que en la jerarquía. (Bogart, 2001).

Al mismo tiempo, la dirección escénica requiere abrazar el miedo y la incertidumbre como parte del proceso creativo, (Bogart



2001), confiar en la intuición de las sirenas, para gestionar con espontaneidad cada ensayo, desarrollar el valor y la confianza necesarios para enfrentar con equilibrio las dificultades que inevitablemente surgirán durante los periodos de desequilibrio propiciados por la puesta en escena teatral.

Tal vez si Ulises no hubiera tapado sus oídos con cera, ni atado a sus tripulantes, y si Orfeo hubiera registrado las partituras que compusieron en conjunto con las sirenas, por el afán de no permanecer en lugares desconocidos y de otredad, hoy las historias de dominación y triunfo de la raza humana estarían empapadas de recorridos conjuntos - rebeldes, entendiendo que cada quien está ahí por algo y que desde lo propio y único hay mucho más que ofrecer que desde un lugar colonial de dominación entre criaturas a veces de la misma raza y otras desde la diferencia.

Transferir hoy la figura de lx Directorx - Capitanx a lx Directorx-Sirena es para nosotrxs necesario y urgente, no solo para disminuir la presión y la exigencia de quien tome este rol, sino también para dialogar de maneras más dulces, inexploradas, seductoras, armónicas, y de par a par con quienes se embarcan en la aventura de producir teatro.

A su vez, nos saca de una mirada de éxito productivista a las aspiraciones de la academia, del "buen teatro", del capitalismo y nos coloca en zonas a explorar, necesariamente superadoras de las que venimos reproduciendo. Es sumamente necesario y urgente valorar la experiencia sobre el producto, concebir a la dirección como proceso y no como resultado acabado.

No pensamos que serán caminos fáciles, menos angustiosos, rocosos y accidentados, pero tal vez sean más amables y de aceptación a todxs nosotrxs criaturas que habitamos el mundo. Más permeable a que el hecho teatral único e irrepetible aparezca.



Bibliografía.

- Bogart, A. (2001). *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*. Alba Editorial.
- Carreira, A. (2022). *Dirección en fuga*. En W. L. Torres Neto (Ed.), *Introducción a la dirección teatral* (s/p). Brasil. (Artículo de libro, sin página específica indicada)
- Derrida, J. (1998). *La escritura y la diferencia*. Anthropos Editorial.
- Pavis, P. (2015). *Para repensar el trabajo del actor. Estudios de Presencia*. Brazilian Journal on Presence Studies.
- Sánchez, J. A. (2011). *¿Quién tiene miedo a la representación?* Archivo Artea.
- Sánchez, J. A. (2012). *El teatro en el campo extendido*. Editorial Ariadna.
- Weisz, G. (2017). *Réquiem para un director. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(98). Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Cartografías Graduadas; *Derivas Creativas*

Martina Cabrera¹
Ann Carrera²

Resumen

Cartografías graduadas; Derivas creativas propone un espacio para mapear y poner en diálogo las trayectorias de lxs graduadxs de la Facultad de Arte de la UNICEN. Entendidas no como líneas rectas sino como recorridos irregulares, híbridos y en tensión, estas derivas articulan investigación, práctica artística, docencia, producción y modos de trabajo atravesados por la digitalización, la precariedad y las transformaciones culturales del país. El dossier busca visibilizar cómo nuestrxs egresadxs sostienen sus oficios entre lo estético y lo político, lo académico y lo intuitivo, lo presencial y lo virtual. A través de entrevistas y registros diversos, la sección convoca a reconstruir comunidad, fortalecer redes y pensar colectivamente qué significa hoy ser artista, docente o investigadorx en un contexto cambiante. Más que un registro, este espacio se concibe como un dispositivo vivo que enlaza experiencias, preguntas y estrategias que hacen posible habitar el campo artístico contemporáneo.

Palabras Clave: Trayectorias profesionales - Cartografía artística - Graduadxs - Investigación/ creación - Prácticas escénicas y audiovisuales - Precariedad y profesionalización - Universidad pública.

¹ Profesora de Teatro. Facultad de Arte UNICEN. Correo-e: martinacabrera@virtual.arte.unicen.edu.ar

² Profesor de Teatro. Facultad de Arte UNICEN; IMTA (Avellaneda); EMAD (CABA). Correo-e: acarrera@virtual.arte.unicen.edu.ar

Abstract

Cartografías graduadas; Derivas creativas proposes a space to map and bring into dialogue the trajectories of graduates from the School of Arts at UNICEN. Conceived not as linear paths but as irregular, hybrid, and tension-filled journeys, these creative drifts weave together research, artistic practice, teaching, production, and modes of work shaped by digitalization, precarity, and the country's shifting cultural landscape. The dossier aims to make visible how our graduates sustain their artistic practices between the aesthetic and the political, the academic and the intuitive, and the virtual and the face-to-face. Through interviews and diverse forms of documentation, this section seeks to rebuild community, strengthen networks, and collectively rethink what it means today to be an artist, teacher, or researcher in a changing context. More than a record, this space is conceived as a living device that links experiences, questions, and strategies that make it possible to inhabit the contemporary artistic field.

Keywords: Professional trajectories - Artistic cartography - Graduates - Research/creation - Performing and audiovisual practices - Precarity and professionalization - Public university.

Con la certeza y la voluntad de saber - sabernos diseminadxs a lo ancho y a lo largo de nuestro país, de los vecinos y otros continentes; abrimos un espacio para rastrear, dibujar y renegociar las trayectorias vivas y múltiples de aquellxs que pasaron por las aulas de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Pretendemos reunir Graduadxs del Profesorado y la Licenciatura en Teatro³ y de la carrera de Realización Integral en Artes

³ Para conocer el plan de estudios de la carrera de Profesorado en Teatro ingresar al siguiente link: <http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2019/09/1955.96-1-16-01640-96-expediente-plan-de-estudios-teatro.pdf> Para conocer el plan de estudios de la carrera de Licenciatura en



Audiovisuales (RIAA)⁴ en un mapeo que no pretende solo quedarse en la bitácora, sino que patea la línea entre la investigación, la docencia, el teatro, la producción audiovisual, y todo lo que queda atrapado en el escurridizo borde de lo artístico hoy, para generar un espacio que nos permita habitar estas reflexiones sustentadxs en los diversos formatos de registro que pueden contenernos a la vez.

Nos encontramos y reunimos en un momento donde la incertidumbre no es sombra sino textura; donde la historia del país, que en los 90 reformó la educación poniendo en el centro —o por lo menos en el margen— la formación artística, se cruza con un presente atravesado por el zapping digital, el scroll infinito, lo más cruel e invasivo del neoliberalismo y un grotesco argentino que se reinventa para no hundirse.

Este dossier arranca con la premisa de contemplar el recorrido de nuestrxs graduadxs en tanto derivas creativas que no son lineales ni pulidas, sino que navegan en el contraste: la tensión entre lo académico y lo espontáneo ¿Cómo se articula la investigación en artes dentro de las prácticas científicas académicas, ya ancladas y formalizadas en contraste con la era digital y el mundo virtual? ¿Dónde encuentran lugar las prácticas diversas, los perfiles múltiples, a los 37 años de nuestra institución, en contextos donde la profesionalización no espanta ni da certezas sino más bien es campo de batalla?

Se percibe así cierto paralelismo entre tiempos convulsos que parecen repetirse bajo distintas máscaras pero que pueden reflejarse a la vez por ejemplo en lo trash como una misma estética.

Teatro ingresar al siguiente link: <http://www.artes.unicen.edu.ar/carreras/grado/licenciado-en-teatro/plan-de-estudio/>

⁴ Para conocer el plan de estudios de la carrera de RIAA ingresar al siguiente link: <http://www.artes.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2019/09/PLAN-DE-ESTUDIOS-RIAA-2012.pdf>



La reforma educativa de 1993 como la ley Nacional del Teatro N 24800 de 1997 y la Ley de cine N 24377 de 1994 abrieron puertas y cerraron otras, profesionalizando el arte y al mismo tiempo relegando a los márgenes formales. Hoy volvemos a esas preguntas con nuevas variables: digitalización, mercados globalizados, políticas educativas y culturales que se debaten entre crisis y reinvención.

Cartografías⁵ graduadas; Derivas⁶ creativas no es solo un título, es una invitación a reconocer y mapear los recorridos de lxs

⁵ Según Felipe Andrés Matti, la cartografía no se limita a la representación tradicional de paisajes o territorios, sino que la define como un mapa de intensidad que describe los caminos y trayectos del sujeto dentro de un flujo intenso y constante. Este enfoque de cartografía artística considera la obra de arte como un mapa que no representa espacios geográficos fijos, sino procesos dinámicos de desterritorialización, desplazamientos y devenires del sujeto. La cartografía se convierte en un acto que revela las haecceidades (lo que hace única a una cosa) y los umbrales de paso de los flujos que atraviesan los cuerpos y territorios. Así, el arte-cartografía es una representación que funciona en un espacio hodológico (espacio vivido y recorrido), donde cada línea del mapa es un viaje en un espacio intensivo, alejándose de la noción clásica de mapa estático a uno vivencial y afectivo. Esta visión está influida por conceptos filosóficos de Deleuze y Guattari, específicamente el Cuerpo sin Órganos y la multiplicidad.

⁶ La deriva en términos creativos se vincula principalmente con la experiencia artística y la exploración subjetiva del entorno, especialmente en las prácticas del arte contemporáneo. La deriva es entendida como un acto de paseo o vagar sin rumbo fijo, una navegación sensible y consciente que implica observar, escuchar y registrar el entorno con una mirada artística. Este concepto, originado en la Internacional Situacionista por Guy Debord (1958), se utiliza para generar experiencias nuevas y aprendizajes significativos, donde el movimiento y desplazamiento se convierten en métodos creativos para explorar el espacio, cuestionar límites y fronteras, y abrir posibilidades para nuevas formas de expresión artística. La deriva en el arte es, por tanto, una estrategia que mezcla exploración física y emocional para resignificar territorios, conceptos y experiencias sociales, transformándose en una herramienta de creación interdisciplinaria y crítica social.



graduadxs que sostienen cultura, pensamiento, producción, investigación y enseñanza con sus prácticas. Es un llamado para visibilizar estos procesos de resistencia y desafío, de éxito o no tanto que atraviesa su vocación artística, y a la vez las dificultades intactas para proyectar y mantenerse en un país que se reinventa en crisis que se instalan en un modo loop, una tras otra, impulsándonos a reinventarnos y poniéndonos en jaque a nosotrxs mismxs década tras década, a cada graduadx de ambas carreras de nuestra Facultad.

Esta sección parte de un supuesto que compartimos desde nuestra identidad institucional: las trayectorias de nuestrxs graduadxs no son lineales, ni limpias, ni rectas. Son derivas creativas.

En esas derivas conviven: lo académico y lo espontáneo, la investigación formal y el ensayo intuitivo, la teoría que se escribe y la práctica que desobedece, el mundo virtual y la presencialidad del convivio, la profesionalización y la precariedad laboral.

Este espacio no se queda en la nostalgia sino que se propone a construir redes de apoyo, generaciones que dialogan, y estrategias compartidas para fortalecer un hábitat artístico vivo, diverso y complejo que sea reflejo de una misma comunidad.

Queremos que esta sección sea puente y sea escalera que permita conectar estudiantes avanzadxs y graduadxs con variadas experiencias, generando cruces creativos y críticos para vincular las prácticas y el pensamiento en movimiento, para que la voz de cada unx encuentre eco en otrxs. Un espacio donde el “principiante” puede definirse a sí mismx y desplegar sus búsquedas con la antesala comprometida de quien ya transitó parte del camino. Así, mediante estos cruces poder habitar nuevas reflexiones en esos procesos alquímicos donde la investigación ar-



tística se fusiona en la práctica, y la práctica hace combustión con la escritura, el ensayo, el video, los registros y la acción.

Promovemos esta sección para dar soporte a quienes inician pesquisas al borde del arte y el conocimiento. Pero también extendemos la mirada al acompañamiento entre pares, alentando relaciones horizontales que potencien proyectos desde la experiencia compartida.

Un mapeo activo que busca conectar a graduadex dispersxs, invitándolxs a contar dónde están, qué hacen, qué les sucedió y qué imaginan para adelante. Una herramienta para recomponer y fortalecer el tejido colectivo de nuestra Facultad entre y con sus egresadxs, sus estudiantes y el resto de integrantes que son parte.

Por último, invitamos hacia los siguientes números invertir roles y pasar la posta: estudiantes avanzadx aportando saberes tecnológicos y de comunicación, mientras quienes llevan años sosteniendo prácticas artísticas ofrecen claves para resistir y crecer. La multiplicidad de perfiles y lenguajes, la simultaneidad de saberes y desencuentros, son la materia prima de esta sección que quiere ser más que un registro.

“Cartografías graduadas; Derivas creativas” invita a reflexionar juntxs sobre qué significa hoy ser artistas, productorex, investigadorxs, y docentes en contextos de cambio profundo. Este espacio busca ser más que una publicación: es una comunidad en movimiento, un cuerpo vivo que palpita entre lo contradictorio, lo estético y lo político, justo ahí donde el arte se hace fuerza y sentido.

Las entrevistas que darán vida a la sección “Cartografías graduadas; Derivas creativas” buscan recorrer sendas, huellas y tensiones que atraviesan a quienes transitamos la Facultad de Arte de Tandil. ¿Cómo fue el viaje académico? ¿Qué experiencias mar-



caron ese paso formativo? Queremos que cada historia revele las influencias profundas y también las motivaciones que se desplegaron en esos años; pero no solo eso, también cómo esa formación sigue moldeando la mirada artística y la praxis profesional, y qué aprendizajes se incorporaron afuera, en el territorio menos formal y más imprevisible de la vida cotidiana.

Al ahondar en la identidad de cada artista invitadx, preguntamos por el cómo te definís, no solo en lo estético sino frente a las demandas del mundo real del trabajo artístico, donde la informalidad y la autogestión son moneda corriente. ¿Qué obstáculos se enfrentan para que el arte se reconozca en términos laborales? ¿Qué estabilidad es posible y qué estrategias se despliegan para sostener proyectos? La conexión entre lo que se aprendió y lo que exige el mercado artístico está en escena, al igual que la construcción de públicos y espacios que resistan y dialoguen con la oferta independiente.

Estas entrevistas buscan mirar retrospectivamente y hacia adelante: ¿cómo cambió la percepción del arte y la profesión? ¿Qué aprendizajes personales emergen del recorrido? Y fundamentalmente, ¿qué mensajes harían falta para quien está a punto de graduarse, para quienes comienzan a ingresar a este mundo profesional plural y complejo? Así también, se preguntará sobre proyectos futuros y cómo imaginan alcanzarlos, junto con la urgencia de pensar en cambios o políticas que mejoren la condición social y laboral de lxs trabajadorxs culturales en Argentina.

Este conjunto de preguntas no sólo estructura la conversación sino que abre grietas para pensar en la multiplicidad de derivas creativas y vitales que atraviesan a nuestra comunidad, en diálogo permanente con el contexto económico, social y cultural que las atraviesa.



Bibliografía

- Contreras Osio, R. (2018). Abordajes creativos en el arte contemporáneo. La gran deriva humana. *Revista 925 Artes y Diseño*. Recuperado de <https://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2018/11/14/abordajes-creativos-en-el-arte-contemporaneo-la-gran-deriva-humana/>
- Matti, F. A. (2023). *El arte-cartografía: la obra de arte como mapa de intensidad* [Documento en línea]. Universidad Católica Argentina. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/16587>



Deriva creativa;

Marco Lanzoni¹, microuniverso verde en la era del *Freelance*.

Martina Cabrera²

Resumen

El artículo busca indagar en la trayectoria creativa y profesional de Marco Lanzoni, graduado en Realización Audiovisual por Facultad de Arte (UNICEN), dentro del dossier *Cartografía Graduadas; Derivas creativas*. A través de una entrevista realizada en 2025, se dejan entrever tensiones entre formación académica, identidad artística y condiciones laborales en el contexto contemporáneo del trabajo audiovisual en Argentina. El análisis da cuenta de cómo la comunidad, la formación pública y las redes colaborativas resultan ser posibles estrategias de resistencia frente a la precarización y las transformaciones digitales del sector. La reflexión final es una posible lectura generacional sobre el rol del artista *freelancer* en la

¹ Marco Lanzoni (Bolívar, 1992) es realizador audiovisual formado en la Facultad de Arte de la UNICEN. Participó en diversas series y largometrajes como asistente, ayudante de dirección y continuista. Su cortometraje *Ravilob* obtuvo el premio a Mejor Corto Documental de la Provincia de Buenos Aires (2022) y forma parte de Bafilma y el Cine Móvil. Sus trabajos incluyen cortometrajes, videoclips, piezas animadas y proyectos institucionales y publicitarios de alcance nacional e internacional. Actualmente se desempeña como editor y realizador, incorporando la animación digital y el *stop motion* en contenidos para shows, publicidades y sus propias plataformas, donde sus producciones superan las 100 millones de visualizaciones.

² Profesora de Teatro. Facultad de Arte UNICEN. martina.cabrera94@gmail.com
martinacabrera@virtual.artes.unicen.edu.ar



era de los algoritmos y la necesidad de fortalecer formas cooperativas para sostener la creación artística en el contexto global en 2025.

Palabras clave: identidad artística, cooperativas, trabajo *freelance*, era digital.

Abstract

The article aims to explore the creative and professional trajectory of Marco Lanzoni, who graduated in Audiovisual Production from the Faculty of Arts (UNICEN), within the dossier *Cartography of Graduates: Creative Drifts*. Through an interview conducted in 2025, tensions between academic training, artistic identity, and working conditions in the contemporary context of audiovisual work in Argentina are revealed. The analysis shows how community, public education, and collaborative networks can be possible strategies of resistance against precariousness and the digital transformations of the sector. The final reflection offers a possible generational reading of the role of the freelance artist in the era of algorithms and the need to strengthen cooperative forms to support artistic creation in the global context in 2025.

Keywords: artistic identity, cooperatives, freelance work, digital era.

Este artículo explora la trayectoria y vida de Marco Lanzoni, graduado de Realización Audiovisual de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Enmarcado en el dossier "Cartografía Graduadas; Derivas creativas", este estudio busca mapear las trayectorias creativas y profesionales de los graduados que navegan tensiones entre la formación académica y la espontaneidad artística en un contexto sociocultural complejo. La entrevista con Marco permite abordar la construcción de la identidad artística, los desafíos laborales y las transfor



maciones digitales que influyen en la práctica creativa hoy, sumando a la comprensión de la profesionalización y resistencia del que hacer artístico en la contemporaneidad Argentina marcada por una sucesión de crisis económicas y culturales por parte de la digitalización de la realidad.

Como desarrollo metodológico se realizó una entrevista semiestructurada en octubre de 2025 a Marco Lanzoni, quien representa un perfil interdisciplinario con experiencia en producción audiovisual y plataformas digitales. La selección del entrevistado respondió a su formación en la Facultad de Arte de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires y trayectoria artística profesional. La entrevista contempló áreas como traspaso por la facultad, identidad artística, condiciones laborales, creación de públicos y perspectivas futuras. El análisis se efectuó mediante lectura temática para identificar ejes claves y tensiones presentes en su relato, comparándolos con discusiones actuales sobre la profesionalización artística y el contexto cultural argentino.

Resultados a priori observados;

Marco narra su paso por la Facultad como una etapa de formación marcada por una fuerte impronta grupal e intercultural, con la influencia de diversas corrientes teóricas, docentes, y producciones, focalizando sobre la experiencia del programa de intercambio INCINE entre Ecuador y Argentina, que dinamizó el esquema social y creativo hacia el final de su recorrido académico.

En función de su motivación artística, se presentan como un fenómeno cambiante y multifacético, que evoluciona y se adapta al presente. Marco a su vez define su identidad artística como una



construcción político-social inseparable del compromiso comunitario y la formación pública.

Su relato enfatiza en la precariedad económica como uno de los mayores desafíos en su recorrido, donde la edición para terceros y el trabajo autogestivo son prácticas comunes ante la falta de legislación/regulación sobre el trabajo audiovisual y las plataformas digitales. Evidencia redes de comunicación y trabajo informales entre *freelancers* que responden a las demandas del mercado audiovisual altamente dinámico y a la necesidad de poder generar formas de organización como cooperativas³ - productoras audiovisuales independientes.

En cuanto la creación de públicos en su caso particular aparece como un proceso anti-algorítmico y diverso, más que estructurado. Marco también vislumbra un futuro orientado hacia la colaboración, el fortalecimiento de redes y la organización colectiva para enfrentar desafíos tecnológicos y estructurales.

³ En Argentina, la legislación principal que regula las cooperativas, incluyendo las cooperativas artísticas, es la Ley Nacional de Cooperativas Nº 20.337, sancionada en 1973. Esta ley establece el marco general legal para la conformación, funcionamiento y fiscalización de cooperativas en todo el país, abarcando aspectos de asociación voluntaria, control democrático (un voto por asociado), y la participación económica limitada a los socios sin fines de lucro políticos o religiosos (Ley 20.337, 1973). Además, existen manuales y guías específicas, como la Guía para las cooperativas de las industrias culturales, desarrollada por el Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES), que abordan aspectos legales y operativos para cooperativas culturales y artísticas en particular, facilitando el proceso de constitución y promoción de estas organizaciones (Ministerio de Cultura de Argentina, 2023).



Líneas de discusión;

El testimonio aportado enuncia que, en un contexto marcado por la profesionalización del arte y la precariedad laboral, la facultad funciona como un espacio de resistencia identitaria y formación crítica. Sin embargo, la realidad postgraduación exige adaptarse a un mercado globalizado, con profundas transformaciones digitales y una dinámica social inestable. Se podrá hallar en esta primera cartografía graduada, lo que a priori creemos la esencia de la experiencia contemporánea del artista graduado de la Facultad de Arte.

La entrevista marca la urgencia de consolidar espacios colaborativos formales que brinden soporte y marcos regulatorios que protejan el trabajo artístico. Se reconoce la importancia de la pluralidad y la multiplicidad de discursos en los ámbitos grupales, la construcción colectiva y el acompañamiento mutuo se convierten en estrategias esenciales para fortalecer el hábitat artístico, promoviendo la diversidad cultural y la disidencia como condiciones para la creatividad y la innovación.

El rol generacional de mediación que asume Marco destaca la importancia de conectar el conocimiento académico con las nuevas tecnologías y discursos emergentes, en una comunidad que valora la heterogeneidad y la interacción intercultural. Este enfoque orienta a la construcción conjunta, facilitando espacios donde la diferencia y la pluralidad sean consideradas como recursos fundamentales para sostener la escena artística frente a condiciones estructurales adversas.



Entrevista cronologicamente narrada:

Desde la cámara del google meet se deja ver un departamento en la ciudad de Buenos Aires cooptado por un sinfín de plantas de interior; Monstera, Palos de agua, Gomeros, Potus, Cretonas, etc. Y la alerta de que en cualquier momento el tren vecino podría interrumpir nuestra conversación.

Marco Lanzoni ingresó a la Facultad de Arte en 2015, luego de haber incursionado en la Abogacía y de proyectarse desde niño como escritor. Originario de la ciudad de Bolívar, en Buenos Aires, y de una familia orientada a las artes, especialmente al teatro, nos relata su recorrido y reflexiona sobre su paso por la universidad pública y sus primeros desafíos laborales.

Según Marco, la grupalidad es una impronta fundamental en la formación artística y señala cómo la llegada de estudiantes de intercambio mediante el programa INCINE, entre Ecuador y Argentina, transformó el escenario social y creativo de la Facultad, rompiendo la atomización previa que se había generado a lo largo de los primeros años de formación y abriendo nuevas formas de trabajar.

Resonando con las nociones de Deleuze y Guattari (1980) sobre el proceso artístico, especialmente en su enfoque de multiplicidad, rizoma y máquina deseante, que describen una realidad y subjetividad en constante cambio, esta experiencia en la Facultad refleja esa lógica rizomática. La convivencia con estudiantes de trayectorias diversas generó un entramado dinámico y abierto, donde las conexiones no respetan estructuras jerárquicas sino relaciones fluidas y multiplicadas. Marco también describe la Facultad como un hogar por su tamaño y cercanía, muy significativo tras su experiencia previa en la extensión áulica de abogacía de la Universidad





Nacional de La Plata en el Centro Regional Universitario de Bolívar⁴, casi como un contrapunto.

La motivación artística es nombrada como fluctuante y usa la siguiente imagen; “es como cuando uno se encuentra con algo que estaba buscando y después se transforma, busca algo nuevo a eso que previamente buscaba”(M. Lanzoni, comunicación personal, 10 de octubre de 2025). El camino es la motivación misma.

Destaca como la formación incita a entender el "detrás de escena" y las razones teóricas que motivan su hacer artístico. “La forma de ver películas es distinta. La forma de ver cualquier tipo de contenido audiovisual, ni siquiera... la facultad te mete en la cabeza... pensar cuál es la motivación, cuáles son las razones teóricas por lo cual... otra persona está haciendo lo que está haciendo” (M. Lanzoni, comunicación personal, 10 de octubre de 2025).

Además, resaltó la importancia de los principios académicos, que permanecen vigentes en su práctica profesional: “Todo eso está construido por principios básicos que uno ve en la facultad. La postura de la posición de las luces, de la cámara, sigue siendo la misma”(M. Lanzoni, comunicación personal, 10 de octubre de 2025).

⁴ El Centro Regional Universitario de Bolívar (CRUB) es una sede de educación superior ubicada en la ciudad de San Carlos de Bolívar, provincia de Buenos Aires, Argentina. Desde sus orígenes en 1991 funcionó en instalaciones de la Sociedad Italiana y, desde 2017, cuenta con edificio propio de 1.800 m² con aulas, biblioteca, laboratorio y salón de usos múltiples, concebido como “un espacio de oportunidades para los jóvenes de la localidad y la región” (Ministerio de Educación de la Nación Argentina, 2017). El CRUB ofrece carreras universitarias de grado y pregrado, y al 2023 contaba con más de 600 estudiantes activos y más de 300 egresados desde 2003, consolidándose como un polo educativo regional (FM 10 Bolívar, 2023).



Parte de la trayectoria laboral de Marco Lanzoni en el ámbito audiovisual fue como continuista⁵. Desde una mirada crítica constructiva, señala la falta de una base teórica sólida en la formación universitaria para este rol, aspecto que considera que podría haberse abordado con mayor profundidad en la Facultad.

Marco relata cómo, de manera autodidacta, a través de entrevistas, reflexiones publicadas y la búsqueda bibliográfica de diversos soportes, fue desarrollando su conocimiento y práctica en el continuismo. Describe a su vez como este rol, muestra otra forma de analizar, interpretar y desmontar el guion, aportando una visión particular y fundamental para las producciones audiovisuales.

En cuanto a la identidad⁶ como artista si bien no fue delimitada a priori de realizar la entrevista, la entendemos como la forma en que nos nombramos y nos percibimos, entre géneros y texturas diversas. Marco explica que para él su identidad como artista está en constante construcción, se compone desde su pensamiento políti

⁵Materiales recopilados por Marco para el rol de continuista: [Material para Continuista - Documentos de Google](#)

⁶ En el contexto cultural argentino, la identidad artística es entendida como un proceso dinámico, político y socialmente construido, lejos de definiciones fijas y esencialistas. Néstor García Canclini destaca que la identidad es producto de condiciones socio históricas complejas, señalando la coexistencia de múltiples fuerzas culturales que transforman constantemente las formas de producción simbólica (García Canclini, 1995). En consonancia, Graciela Speranza plantea que la identidad artística emerge en diálogo con la historia, las prácticas comunitarias y las tensiones propias de sociedades diversas (Speranza, 2010). Asimismo, Tato Pavlovsky enfatiza la impronta colectiva y política en la formación del artista, subrayando que lo social está intrínsecamente ligado a la identidad creativa (Pavlovsky, 2002). Estos aportes resaltan que la identidad del artista es una construcción en permanente devenir, situada entre lo político, lo social y lo cultural, marcó desde el cual debe entenderse la experiencia formativa y creativa en la Facultad de Arte.



co y su particular manera de mirar el mundo. Como él mismo señala: “Lo inseparable de que todo arte es político.” Además, enfatiza que la comunidad y la formación pública han sido cruciales para moldear su forma de narrar, un compromiso que trae desde su infancia teatral. A la vez, se cuestiona si esta identidad es fija o mutable, en continuidad con sus reflexiones sobre la construcción artística.

En términos de comunidad creativa, Marco valora el trabajo en conjunto: “La comunidad y la formación pública fueron cruciales para mi forma de narrar, un compromiso que traigo desde mi infancia teatral”, y subraya la importancia del apoyo mutuo: “La mayoría de los graduadxs en nuestro campo trabaja en algún tipo de edición y la forma que todos hacemos a la hora de presentar un presupuesto... es preguntarnos entre nosotros, como hay un apoyo y una necesidad de información que quizás necesita una estructura mayor” (M. Lanzoni, comunicación personal, 10 de octubre de 2025).

Frente a los desafíos, se señalan principalmente dificultades económicas, reflejo que creemos vislumbrar en la mayoría de lxs graduadxs del campo audiovisual y teatral. Marco reconoce los desafíos económicos del campo: “Comerse el sapo y trabajar por dos mangos”, fue su forma de describir esas primeras experiencias en las que tuvo que dedicar mucho esfuerzo sin una remuneración adecuada. La realidad del mercado y las plataformas digitales complejizan esa situación: “La falta de legislación para plataformas digitales dificulta monetizar el propio éxito” (M. Lanzoni, comunicación personal, 10 de octubre de 2025). Subraya además, la tensión entre el tiempo para subsistir y el tiempo para crear, anhelando menos tiempo dedicado a la subsistencia económica para dedicar



se a lo apasionante y propio de cada uno. En cuanto al trabajo artístico, la mayoría de los graduados realiza tareas autogestivas⁷, formando redes colectivas informales entre *freelancers* para compartir información sobre trabajo y derechos. La presión de la era digital y la actualización constante impone un mercado más exigente, lo que obliga a construir relaciones interpersonales y plantea la posibilidad de cooperativas o productoras formales. “Nuestra carrera terminó siendo una gran salida laboral sin querer pretenderlo”, comenta Marco, resaltando el cambio radical en menos de una década.

Sobre la creación de públicos y su estrategia personal Marco señala que su práctica parte de un instinto natural y que valora profundamente la diversidad de públicos e intereses como esencia de su comunidad. Define su dinámica como “anti algorítmica,” ya que no se basa en la repetición mecánica de nichos o estrategias que funcionaron una vez para luego replicarlas siempre de la misma forma. Aunque reconoce que existen métodos más efectivos según ese modelo, su recorrido personal es otro. Además, Marco reconoce que el arte y su práctica mutan con el tiempo; siendo un cinéfilo, comenzó queriendo hacer películas, pero hoy explora

⁷ La precarización en el arte independiente y autogestivo en Argentina está marcada por condiciones materiales limitadas y dinámicas internas que jerarquizan la producción artística. Karina Mauro (2018) señala que es fundamental distinguir entre la precariedad económica y la pobreza simbólica, esta última entendida como la desvalorización del trabajo artístico que opera a nivel estructural y excluye a los creativos de la legitimación social y económica plena. El trabajo autogestivo se ve atravesado por una lógica de autoexplotación en el contexto neoliberal, donde las múltiples tareas que asume el artista-gestor implican un desgaste que se invisibiliza bajo la narrativa del “hacer lo que me gusta.” Además, Mauro describe cómo los espacios autogestionados generan capital simbólico que es apropiado de igualitariamente, consolidando jerarquías internas que refuerzan la precariedad y limitan la circulación equitativa de recursos y reconocimiento.



múltiples formatos, aceptándose múltiple y abierto a diversas expresiones.

Para el futuro, Marco aspira a retomar el trabajo en grupo y la colaboración, especialmente la producción junto a amigxs. Cree en la importancia de aprovechar cada oportunidad para crear, sin esperar réditos inmediatos, y subraya que “la inspiración te encuentra haciendo.”

Además, enfoca la atención en la necesidad de organizarse colectivamente, romper el tabú de “no se puede hablar de plata,” y denuncia cómo las políticas culturales actuales en Argentina han desarticulado un momento prometedor para el cine nacional, generando un “mal timing” que afectó espacios clave para la promoción artística a nivel internacional.

Marco reflexiona sobre las nuevas tecnologías, el límite entre realidad y ficción, y el rol del artista en construir discursos positivos ante la inevitable influencia de los algoritmos. En este sentido, asume una responsabilidad generacional: “Como *millennials*, tenemos la responsabilidad de ser nexos en la construcción de micro-universos culturales en la era digital.” (M. Lanzoni, comunicación personal, 10 de octubre de 2025)

Así, el relato de Marco se configura como una crónica vital que atraviesa formación, consolidación, dificultades y esperanza, evidenciando la compleja realidad de lxs graduadxs de la Facultad de Arte y su lugar en el presente cambiante del campo artístico argentino.





Obra Audiovisual:



RAVILOB - Un documental sobre Bolívar de Marco Lanzoni

Disponible en YouTube⁸



Animando objetos: Pañuelitos Blancos de Marco Lanzoni .

Disponible en Instagram⁹

⁸ https://www.youtube.com/watch?si=1gvicCa_oilU_wNV&v=0LfGjwEEcmc&feature=youtu.be

⁹ <https://www.instagram.com/p/DOHOu1hEmGe/>



Animando objetos: gatitos de papel de Marco Lanzoni .

Disponible en Instagram¹⁰

Bibliografía.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia (B. Massumi, Trad.). Les Éditions de Minuit. (Original publicado en 1980)
- García Canclini, N. (1995). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad (1a ed.). Grijalbo.
- Speranza, G. (2010). El arte latinoamericano hoy: representaciones y políticas culturales. Siglo XXI Editores.
- Pavlovsky, T. (2002). La situación teatral y el teatro de la situación. Ediciones Grupo Editor Latinoamericano.
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo: capital simbólico y jerarquías en circuitos autogestivos. Revista Latinoamericana de Sociología del Arte, 10(3), 89-105.

¹⁰ <https://www.instagram.com/p/DFRPwM7uv2i/>

Habitar la deriva: escenas y oficios en los pliegues de la trayectoria de Esteban De Sandi.

Ann Carrera¹

Resumen

El artículo traza la trayectoria de Esteban De Sandi —graduado de la Facultad de Arte de la UNICEN y trabajador del Teatro Nacional Cervantes— como una forma singular de habitar la práctica escénica. A partir de su entrevista, el texto propone una lectura de la formación universitaria, el oficio teatral y las instituciones como territorios que configuran modos situados de creación, transmisión y trabajo. La experiencia de Esteban permite observar cómo se entrelazan procesos independientes e institucionales, cómo operan las genealogías de maestros y cómo cada espacio de ensayo, producción y convivencia modela una ética del tiempo, de la escucha y de la construcción colectiva. Su recorrido vuelve visible una cartografía contemporánea del quehacer teatral, marcada por la deriva, la profesionalización, la precariedad y la continuidad de un oficio que se aprende haciendo y habitando la escena.

Palabras clave: Habitar la escena, Trayectorias profesionales, Prácticas escénicas, Formación universitaria, Trabajo teatral.

Abstract

The article traces the trajectory of Esteban De Sandi—a graduate of the Faculty of Art at UNICEN and a worker at the Teatro Nacional Cervantes—as a singular way of inhabiting theatrical practice. Drawing from his interview, the text proposes a reading of university training, the theatrical

¹ Profesor de Teatro. Facultad de Arte UNICEN - IMTA (Avellaneda) - EMAD (CABA). acarrera@virtual.artes.unicen.edu.ar



craft, and institutions as territories that shape situated modes of creation, transmission, and work. Esteban's experience allows us to observe how independent and institutional processes intertwine, how genealogies of teachers operate, and how each space of rehearsal, production, and coexistence shapes an ethics of time, listening, and collective construction. His path makes visible a contemporary cartography of theatrical practice, marked by drift, professionalization, precariousness, and the continuity of a craft learned through doing and through inhabiting the scene.

Keywords: Inhabiting the scene, Professional trajectories, Theatrical practices, University training, Theatrical work.

Hay algo en las trayectorias que siempre se parece a un modo de habitar. No solo al habitar de Heidegger —ese que piensa la morada como un campo de sentido antes que un simple refugio— (Heidegger, 1951/1971), sino también al habitar propio de quienes transitamos las artes escénicas como si cada sala, cada ensayo, cada institución y cada territorio fueran estaciones de una deriva que no se clausura. En ese sentido, la noción heideggeriana no funciona aquí como mera cita académica, sino como una forma de nombrar cómo, en el hacer teatral, habitar implica abrir mundo: configurar relaciones, modos de estar con otros, éticas del tiempo y de la escucha, maneras de sostener un oficio que es al mismo tiempo búsqueda, comunidad y territorio.

La entrevista a Esteban De Sandi, graduado de la Facultad de Arte de la UNICEN, permite justamente leer ese habitar como un movimiento múltiple: entre la formación y el oficio, entre el teatro independiente y la maquinaria pública estatal, entre la fragilidad del proyecto personal y la estabilidad de un cargo de planta. Su recorrido vuelve visible cómo se entrelazan los espacios donde se



aprende, donde se trabaja y donde se crea, y cómo cada uno de ellos demanda una manera singular de habitar la escena.

En el marco de la sección Cartografías Graduadas, que releva modos de circulación profesional de quienes se formaron en esta casa de estudios, la experiencia de Esteban ofrece un recorte especialmente fértil porque conecta tres vectores:

La formación académica como andamiaje crítico.

La experiencia institucional sólida del Teatro Nacional Cervantes.

La práctica artística como exploración situada en el cuerpo y en la escena.

Al escuchar a Esteban es evidente que su recorrido no se define por una sola coordenada. Él mismo lo sintetiza en la entrevista cuando afirma que en Tandil recibió “una formación que no sólo me dio herramientas, sino una manera de pensar la escena y los procesos”. Ese “pensar la escena” no remite a un marco teórico abstracto, sino a un modo de entender el trabajo teatral como convivencia, práctica y conocimiento sensible —muy en la línea podría pensarse con lo que Dubatti ha desarrollado como experiencia teatral y como convivio (Dubatti, 2007).

1. Formación y andamiajes críticos: un cuerpo que aprende a leer la escena.

La formación que Esteban describe no está aislada de la experiencia. Su paso por la Facultad de Arte incluye no solo materias, sino participación en proyectos de investigación, ayudantías docentes integrando equipos de cátedra y experiencias de dirección temprana en la Comedia Municipal de Ayacucho y en el grupo de



teatro independiente “La Pianeta”. Ese tránsito indica una dimensión clave: la universidad no solo enseña, también habilita modos de hacer. En ese sentido, el devenir docente-investigador-actor-director-militante no aparece como acumulación de roles, sino como expansión.

Cuando recuerda sus años en la UNICEN, lo que destaca no son “contenidos” sino una manera de estar en los procesos. Algo que podría formularse así: la formación no lo moldeó, sino que lo expuso a lenguajes, modos de producción y sistemas de trabajo que, posteriormente, pudo modular en otros ámbitos. Esa exposición dialoga con lo que Han (2015) advierte sobre la necesidad de recuperar un tiempo de la elaboración, un contrapunto al régimen de rendimiento. Lejos de la productividad acelerada, el trayecto de Esteban se inscribe en procesos largos, ligados al ensayo, al estar-con-otrxs, a la observación y a la escucha.

Si en mis artículos anteriores publicados en este mismo anuario, he trabajado la idea de “habitar el proceso” —como en El ensayo: fronteras espaciales y vinculares del convivio— aquí aparece un eco claro: Esteban habla del ensayo como espacio de aprendizaje, como laboratorio donde “la tarea es más observar que imponer”. Su frase no es menor: la ética del observador, más cercana a la práctica de Bartís o Audivert que a una dirección verticalista, señala un giro contemporáneo en la pedagogía de la escena.

Bartís (2003), en Cancha con niebla, insiste en la opacidad constitutiva del teatro y en la necesidad de no despejarla del todo. Algo de eso opera también en la voz de Esteban: una dirección que acompaña el surgimiento de materiales sin forzar su cristalización inmediata. La posibilidad de permitirle al teatro que suceda allí donde algo desobediente se filtra. Esteban parece trabajar desde esa franja: la dirección como mediación y no como control.



II. Habitar el Cervantes: institución, oficio y convivio laboral. Formación continua, entre maestros, generaciones y lenguajes.

Si una parte de su trayectoria se configura desde la libertad del circuito independiente, otra se estabiliza en la estructura monumental del Teatro Nacional Cervantes, donde trabaja como asistente de dirección desde 2018. El ingreso a planta permanente es, en sí mismo, un acontecimiento. En un campo atravesado por la precariedad y las lógicas de autoexplotación, la permanencia en un teatro público abre otra tonalidad temporal.

Allí, el trabajo se vuelve cotidiano, sostenido, casi ritual. Cuando Esteban relata que el Cervantes implica “otros tiempos, otras responsabilidades, otra forma de presencia”, está señalando una dimensión institucional que no siempre se reconoce: el teatro público como espacio de oficio, donde los ritmos no responden sólo al deseo sino también a la función estatal.

Heidegger podría ayudarnos a pensar esto: si para él habitar es “construir aquello que da cobijo”, el Cervantes no solo contiene un hacer escénico, sino que estructura las condiciones de posibilidad de ese hacer. El edificio, la planta técnica, los cuerpos estables, el calendario de producción: todo compone un mundo. Y Esteban habita ese mundo desde una doble conciencia —la del creador y la del trabajador cultural y estatal.

Aquí el cruce con Dubatti vuelve a ser pertinente: el convivio institucional no es idéntico al convivio independiente, pero ambos conforman territorios de la experiencia. Esteban se mueve entre ellos; no los piensa como opuestos, sino como capas de un mismo oficio. Y en esa convivencia múltiple aparece una tensión fecunda: cómo mantener la potencia poética sin perder la responsabilidad del funcionamiento técnico.

Otro eje fuerte en la entrevista es su paso por distintos maestros: Federico León, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, y en el



campo de la dramaturgia Kartún, Barchilón, Vilo, Tantanián. No son nombres arbitrarios: son genealogías.

Si lo contemplamos desde la mirada de Kartún, por ejemplo, podríamos pensar el teatro como un oficio que se transmite artesanalmente. Su frase “la dramaturgia es un trabajo de mesa, pero también un trabajo de oído” (Kartún, 2017) resuena en la manera en que Esteban describe su modo de asistir direcciones. Él insiste en la escucha: escuchar el material, escuchar a los actores, escuchar al director o directora. Esa escucha es, precisamente, una forma de habitar la escena.

Audivert, por su parte, piensa el actor como “sujeto en trance”, ligado a un umbral entre lo cierto y lo incierto. Esteban parece recoger algo de esa vibración en la forma en que narra su experiencia en procesos donde lo inesperado aparece como motor.

Lo mismo ocurre con Bartís y su insistencia en la niebla. Cancha con niebla propone que la dirección se haga cargo de su propio límite. Esa ética está presente cuando Esteban relata procesos donde la tarea es acompañar, no fijar; sostener un clima, no cerrar sentidos prematuramente.

III. Habitar como noción metodológica y política. Pedagogía, transmisión y modos de hacer.

A lo largo de la entrevista, aun sin nombrarlo explícitamente, Esteban habla de habitar. Habitar el ensayo, habitar cada rol, habitar el Cervantes, habitar el propio cuerpo que aprende. Ese habitar se vuelve una clave para leer toda la trayectoria. Y aquí Heidegger vuelve a ser un interlocutor contundente: “Construir es propiamente habitar” (Heidegger, 1951). La escena, entonces, no es solo producción; es construcción de un modo de estar en el mundo.



En paralelo, Byung-Chul Han (2015) advierte que en la sociedad del rendimiento ya no se habita: se circula, se acelera, se multiplica. Frente a ese régimen, el trabajo artístico (y especialmente el teatral) todavía ofrece espacios de resistencia. Ensayar, trabajar escenas, acompañar procesos, implica otra temporalidad: un tiempo lento, compartido, que no se mide en productividad sino en resonancia.

Esteban, sin teorizarlo, encarna ese contrapunto. Su modo de narrar los procesos está atravesado por una ética del tiempo: “cada obra tiene su ritmo”, “cada equipo trabaja distinto”, “uno aprende de estar ahí”, afirma a lo largo de la entrevista. No son frases sueltas: componen una filosofía práctica del oficio.

En varios momentos Esteban vuelve sobre su rol docente: la importancia de haber sido ayudante de cátedra, la experiencia en grupos comunitarios, la coordinación de la Comedia Municipal de Ayacucho. Lo pedagógico no aparece separado de lo artístico, sino integrado. Hay una transmisión que no es vertical, sino convivencial.

Aquí, mi propia línea de investigación dialoga de manera directa: si en *Ensayos para habitarse* propongo que toda práctica escénica es también una práctica pedagógica, porque el cuerpo en escena aprende a la vez que hace, entonces la trayectoria de Esteban confirma esa intuición. Él aprende mientras dirige, aprende mientras asiste, aprende mientras enseña. La relación maestro–discípulo no desaparece, pero se vuelve rizomática.

Ure, en *Sacate la careta* (2012), insiste en que la pedagogía teatral debe ser política, en el sentido de despertar la sensibilidad crítica y no reproducir modelos. Algo de esa idea vibra en la forma en que Esteban concibe su rol docente: no formar intérpretes “eficientes”, sino acompañar el descubrimiento de lenguajes propios.





Pensar la trayectoria como cartografía implica entender que los territorios importan. Ayacucho, Tandil, CABA no son meros lugares. Son escenas. Cada una produce condiciones distintas de existencia teatral. Esteban se formó en un territorio donde la Facultad de Arte tiene una presencia enorme en la vida cultural. La circulación hacia Buenos Aires es un pasaje frecuente para graduadxs, pero no por ello sencillo.

Cuando él afirma que llegar a CABA fue “como aprender otro idioma dentro del mismo teatro”, aparece una idea fuerte: la producción porteña tiene lenguajes, sistemas de trabajo y circuitos que requieren un nuevo aprendizaje. Esa adaptación, lejos de borrar lo anterior, lo resignifica. La formación adquirida se vuelve brújula.

Y al mismo tiempo, el retorno conceptual a Tandil (que hace en la entrevista) muestra la persistencia de una identidad formativa. No como nostalgia, sino como matriz.

IV. Conclusión: cartografías que laten

La entrevista con Esteban no es un documento neutro. Es una escena. Una escena en la que se entrecruzan instituciones (UNICEN, La Comedia Municipal de Ayacucho, El Teatro Nacional Cervantes), maestros, territorios, obras, procesos, políticas culturales y modos de habitar la práctica escénica.

Si algo deja claro su recorrido es que la estabilidad institucional no cancela la búsqueda poética, y que la formación universitaria sigue siendo un espacio decisivo para producir artistas con mirada crítica y sensibilidad ética. También deja claro que la práctica teatral —como decía Dubatti— es siempre una práctica convivencial. Y en ese convivio, Esteban habita: habita la deriva, habita los equi-



pos, habita la incertidumbre, habita las instituciones, habita la escena.

Ese habitar —que es movimiento, decisión, riesgo, paciencia y escucha— constituye el mapa vivo de una trayectoria que, lejos de cerrarse, sigue trazándose.

Bibliografía.

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Atuel.
- Carrera, A. (2019). *El ensayo teatral: fronteras espaciales y vinculares del convivio*. La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte, (29).
<https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/767>
- Carrera, A. (2022). *Ensayos para habitarse (apuntes para una conferencia performática: El director amplificado)*. La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte, (32).
<https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/1181>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Han, B.-C. (2015). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.
- Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar, pensar*. En M. Heidegger, *Conferencias y artículos* (E. Barjau, Trad., pp. 127–142). Ediciones del Serbal. (Trabajo original publicado en 1951)
- Kartún, M. (2017). *Dramaturgia: Apuntes y reflexiones*. Atuel.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta*. Colihue.
- Speranza, G. (2010). *El arte latinoamericano hoy: representaciones y políticas culturales*. Siglo XXI Editores.





- Pavlovsky, T. (2002). *La situación teatral y el teatro de la situación*. Ediciones Grupo Editor Latinoamericano.
- Mauro, K. (2018). *Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo: capital simbólico y jerarquías en circuitos autogestivos*. Revista Latinoamericana de Sociología del Arte, 10(3), 89-105.

TEATRO

¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo?

de Gabriela Pérez Cubas¹

*La vida solo puede ser entendida mirando hacia atrás.
Pero hay que vivirla mirando hacia adelante.*

S. Kierkegaard

En escena, la actriz hace listas.

El trolebús,
los patines,
el triciclo,
el monopatín.

¹ Gabriela Pérez Cubas es actriz, licenciada en Teatro, magister en Artes Escénicas, profesora adjunta en la carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, a cargo de las cátedras Expresión Corporal II y Didáctica de la Actuación. Allí mismo, dirige el Grupo de Investigación en Técnicas Corporales para la Escena. Su desempeño como actriz, investigadora y docente se centra en el estudio del cuerpo como sujeto y objeto del arte teatral. Ha realizado postgrados sobre el entrenamiento del actor en el Instituto Superior de Artes (La Habana – Cuba) y en la Universidad Nacional de Heredia (Heredia – Costa Rica). Ha participado en numerosas puestas en escena como actriz y directora. Sostiene, junto a otros colegas, un grupo de teatro independiente en la ciudad de Tandil. Ha publicado sus trabajos en diversos congresos y en distintas revistas especializadas del país y del exterior. gperezcubas@gmail.com



el carrito con rulemanes,
el carro tirado a caballo,
la bici del afilador,
la bici con rueditas,
las bicicletas con asiento banana.

La Niña.

Mi hermano tiene una bicicleta con asiento banana, azul, con trocitos plateados que destellan al sol. El respaldo alto, de caño cromado, como el manubrio que te deja los brazos en forma de U. Él inventa un detector de pozos, es un frasco con piedritas que tintinean cuando la bici se mueve. Ata el invento a la horquilla y me invita a probarlo.

Sacudón/pozo, pozo/sacudón. Mi hermano insiste en pasar por los terrenos más complicados.

Yo. - En la vereda de vainillas funciona el invento, despacito, pero funciona... ¡anda por ahí...! ¿Por qué no esquivas la vereda de la panadería? ¡Se levantó toda con el tilo ese!

Él. - ¡Es para ver cómo funciona el detector Gabriela! ¡No seas tan llorona!

Llorona me dice...

Yo. - ¡No doy más! ¡Yo me bajo!

Exclamo al final, al borde de la desesperación, sin saber aún que esa es mi primera deserción.



Todo empieza con un fuerte malestar, es físico y no, un cólico existencial, un impulso que no se puede ahogar, crece en intensidad hasta convertirse en un huracán que sacude todo. Cuerpo y existencia. Arrasa el huracán, no para.

El tren,
el colectivo,
el avión,
el barco.

Viajamos con mamá en el “Vapor de la Carrera”. El “Vapor” hace el trayecto que une Montevideo con Buenos Aires. Conozco a Buenos Aires a través de un ojo de buey. Es grande Buenos Aires. Me llena el ojo de buey. Humo y edificios a lo lejos. Inmensa la oficina de migraciones. Tengo el sello de extranjera.

Las primeras alternativas se buscan en los medios de transporte. Llegado el caso, migrar, volverse extranjero, es una opción drástica pero efectiva para calmarse un poco. En este lugar del mundo sabemos mucho de migraciones. De llegadas y de partidas. Los que vinieron. Los que se fueron. Ancestros y descendientes en un viaje a todas partes. ¿Un viaje circular? El riesgo está en seguir mirando el lugar de partida y no el de llegada. Al final, todos los lugares son uno en una misma.

Caminar,
trotar,
las carreras,
correr.

Hasta quedar sin aliento. Hasta necesitar *ventolín*. Hasta las ganas de vomitar.



Manos y rodillas raspadas, correr, tropezar, volar desde la hamaca, aterrizar. Agua y jabón -dice mamá - es lo mismo que alcohol y el agua blanquecina se mete en la carne viva. Eso duele más.

El agua es un claro ejemplo de lo que digo. Ella circula, cambia de estados y sin embargo siempre es agua. Camino por la rambla siguiendo el sol hasta verlo entrar en el mar. Me siento con las piernas colgando hacia el agua. Cuento para adentro ... 1, 2, 3... hasta 189 hoy y el sol se pone... Miro... pienso... La cantidad de cosas que piensa una cuando no piensa en nada... Nosotros, el planeta es setenta por ciento agua. ¿Por qué le decimos planeta tierra ? Si el agua se sacude y cambia ¿porque no lo hacemos nosotros?

El Río de La Plata es marrón todo el tiempo, puede ser negro al llegar a Buenos Aires, oler a petróleo.

Yo. - ¿Qué es ese olor mamá?

Ella. - Petróleo

Yo. - ¿Y qué es? (No explica lo de los fósiles y todo eso)

Ella. - Es de dónde se saca la nafta.

Yo. - ¿Te pensás que no sé que la nafta sale de los autos? El encendedor de papá tiene olor a nafta, fuerte, rico el olor. Yo lo prendo, cuando vos no me ves.

Este río es más raro, es casi el mismo en las dos orillas, pero acá crece cuando llueve, se desborda. Camino, con el agua hasta las rodillas y los pantalones arremangados. Flotan las cosas perdidas.

Ella. - ¡No toques nada que son porquerías!

Y aunque los habitantes de cada orilla nos parecemos, tengo que aprender a hablar.

Acá se les dice zapatillas a los champions.

Facturas a los bizcochos.

Sándwich a los refuerzos.

Guardapolvo a la túnica.

Son pibes los chiquilines

Y colectivo el ómnibus.

Se llama pava a la caldera..

Y es gaseosa el refresco. Existe la seven up.

El helado es helado.

Pororó se le dice al pochoclo!

En el asado se come choto,

Carlos Gardel nació en Tacuarembó,

La Cumparsita es uruguaya,

el dulce de leche es CONAPROLE.

Tierra de inventores el Uruguay. Como mi hermano, que también inventa una caja tragadora de objetos. Es una caja con agua y tierra. Es barro. Barro chirle. Todo objeto que se introduce en la caja, en cuestión de minutos desaparece. Las cosas más pesadas, una pila, una tuerca grande, desaparecen más rápido, un soldadito de plástico demora, bastante. Ahí, medio que me avivo, pero igual admiro al inventor. Me toma cerca de veinte años darme cuenta que mi hermano no inventa nada. Ya para entonces él estudia

arquitectura. Y yo teatro. Él desarrolla el impulso de construir cosas. Y yo el de creerme todo. Crédula, bien crédula, arrastrando



mis ilusiones como a un collar de melones cuando escucho al filósofo que dice:

“¡Desertar, desertar!, cuando el mundo se vuelve un lugar hostil y las cosas - tal como las conocemos- se vacían de sentido, la alternativa es desertar para encontrar nuevas formas de habitarlo!”

¿Y para dónde voy? (Las fugas son siempre hacia adelante). ¿Y que me llevo? (Lo que sos) Yo soy lo que recuerdo.

La abuela Tita se pinta los labios rojo carmín. Se pone su mejor ropa.

Pollera de lana hecha con modista,
pullover tejido a mano,
tapado de paño con botones nacarados, para el invierno.
Vestido fresco y floreado para el verano.

Caminamos de la mano con la abuela cuatro cuadras hasta llegar a la avenida, ahí están el club y la iglesia. Los sábados de invierno, vamos a la iglesia. Nos sentamos en el último banco a ver pasar a las novias. Asistimos del primer al último casamiento, la abuela por lo bajo comenta:

la calidad del vestido;
lo que se pusieron los parientes;
el apuro de algunos por casarse (Dios me perdone, dice la abuela cuando comenta eso).

Los parientes de la novia, de éste lado... Los del novio del otro. El pasillo los divide, como una grieta entre parientes políticos. Se nota quién paga la fiesta, siempre hay más parientes de ese lado.

La abuela observa admirada todo el ritual, yo la observo a ella. La
puerta se abre y aparece la novia,

el vestido blanco,
los ramos de flores,
el hombre de traje que la lleva del brazo.

La abuela saluda emocionada a todos los que le pasan por delante.
Varias veces en la noche se canta el Ave María,

suenan un órgano,
nos damos la paz,
me dan besos,
nos arrodillamos en el escaloncito que tiene el banco de enfrente
(reclinatorio, dice la abuela)
y aprendo a persignarme.

La mismas cuatro cuerdas de la mano de la abuela, pero esta vez
es verano. Vamos al club. Vemos a las murgas en el tablado, que
es un escenario que se levanta con tablones para la ocasión. Si lo
de las novias me impresiona, lo de las murgas me sacude. Son
hermosas. Se pintan, usan trajes de colores... sombreros. Acá
también hay ritual sagrado. Cuando empieza a cantar, la murga es
como un ventarrón que te agarra de frente, te despeina y te lleva a
un lugar distinto, del que no quiero salir.

(se oye la introducción de *La despedida de El Gran Tuleque*)

Entonces, la ansiedad por saber que me llevo. Y la marea de
recuerdos que va organizándose sola. Ni buenos, ni malos, me
llevo los recuerdos que enseñan sentido.

Camiones y colectivos van repletos de gente por la avenida. Llevan bombos, llevan banderas.

La gente festeja, se ilusiona, cree. Tienen cornetas de plástico de sonido estridente. Argentina acaba de ganar el mundial. ¡Kempes el matador! Sostengo con emoción una banderita argentina.

“25 millones de argentinos, jugaremos el mundial,
Mundial la justa deportiva sin igual,
mundial un grito de entusiasmo universal.
Vibrar, soñar, luchar, triunfar,
luciendo siempre sobre la ambición y la ansiedad, temple y
dignidad”.

Llevo ilusiones y engaños, magos y mercachifles, joyas y oropeles,
alegría y tristeza, vida y muerte.

Tres cosas tres. El escándalo.

1- Alexis es mi mejor amiga. Vive cruzando la avenida. Una tarde ella sale de su casa en bicicleta para visitarme. Un taxi no la ve y la atropella, Alexis se da tremendo porrazo contra el asfalto. La visito y veo su cara llena de pequeñas piedras incrustadas.

2 – En la esquina de casa, hay una barraca que vende garrafas de gas. Es de tarde, en verano, cuando desde mi balcón veo una enorme llamarada. Algo falla en la barraca y todo explota. Un hombre se quema ahí.

3- Le llevo lechuga a mi tortuga. Con la lechuga en la mano busco a Manuelita en la terraza. Ahí está, quieta, con los ojos para afuera, aplastada. Nadie se atribuye el atentado pero mi mamá la levanta,

la envuelve en papel de diario y la entierra en una maceta. “Ahora ella ahora se va a transformar en planta”. ¿En qué tipo de planta? ¿Cómo se come la planta a una tortuga? ¿Porqué encima de aplastarla la llenamos de tierra? Pavada de semilla va a tener. ¿Y que va a dar, tortuguitas? Muerta la tortuga.

Mi hermano y yo empezamos con que no nos queremos morir. Lo decimos de noche, antes de dormir. Arrancamos bajito y vamos aumentando el volumen.

Se levanta mamá, nos prende la luz.

Se levanta Papá, sale a la terraza a fumar y se tira pedos.

Mamá va de un cuarto al otro, intentando consuelos. Nos trae vasos y vasos con agua. Nosotros gritamos.

Mamá grita para que papá la venga a ayudar.

Entra papá blandiendo una chancleta:

¿Qué pasa acá? ¡Se duermen y se dejan de joder!

Silencio

(Esta escena se repetirá infinidad de veces. Acá nadie se quiere morir)

A las cinco de la tarde

La tele en casa empieza a las cinco de la tarde. *Los tres chiflados*, *El Gordo* y *El Flaco*, dibujitos. A la hora de la cena, el noticiero.

Cenamos. Oímos un comunicado de las fuerzas armadas.

Cenamos. Oímos un comunicado de las fuerzas armadas.

Cenamos. Oímos un comunicado de las fuerzas armadas.

En la pantalla exhiben fotos y datos de personas que están requeridas por las fuerzas armadas. Aparecen, de a uno, mis tíos. Menos Omar, que no lo encontramos nunca. Ni la tía Mirta, que

está en el lugar donde le dejan lavar la ropa. Sector E, celda cuatro.

- “Ni una palabra de esto en la escuela”, dice mi padre.

Diáspora. Deserción forzada, Desparramo de familia por el mundo.

En el cine veo *Dumbo*, su Mamá está presa por defenderlo de las burlas de los demás. El dueño del circo la golpea, la encadena y la encierra en un carromato lejos de todos. *Dumbo* se hace amigo de un ratón, que lo lleva hasta donde está su mamá. Al verlo, ella saca su trompa entre las rejas del carromato, lo acuna y le canta: “Hijo del corazón... deja ya de llorar, junto a ti yo voy a estar y nunca más te han de hacer mal...”

Yo creo que Walt Disney perdió a su mamá de chiquito. Su papá se casó con una madrastra que lo maltrataba y por eso inventó mundos de ilusión, para desertar. En esos mundos, él quería ser princesa, pero los tiempos no lo ayudaban, entonces se congeló esperando que la cosa cambie. Ahora podrías, Walt, salir del *closet*, del *freezer*, podrías salir.

La Joven

No hay mucho clandestino por hacer, porque todo es clandestino. Entonces me porto bien. Lo único loco, lo prohibido, es hacerse la rata ... y que no te descubran. Los cancheros se hacen la rata sin ser descubiertos.

La casa de Fernando es el búnker elegido para la primera rateada, sus padres no están a esa hora. Fernando tiene un departamento para él solo y un disco: “Una noche en la ópera” de *Queen*.

Rapsodia Bohemia tiene, es todo: rock, música clásica, ópera ... la misma mezcla loca de las murgas.

- Me voy, que ya es la hora.

Y en la puerta Fernando me zampa un beso con olor a cherry lyptus que siento como una medusa en la boca. Tan boleada quedo que me bajo los siete pisos por la escalera.

En la vereda me espera Blanca, mi amiga, le cuento.

- Eso es un chupón.

Me dice Blanca que ya tiene experiencia. Raro el chupón. Esa noche me cuesta dormir.

Ensayo con Blanca los chupones en los azulejos. Al beso hay que agregarle la lengua. Difícil cerrar la boca y sacar la lengua. Hay que ensayar.

Para ensayar besos están los asaltos.

Voy al asalto en la casa de Pablo, evento en el que haré oficial mi noviazgo con Fernando. Al beso le sigue el noviazgo. Beso en público confirma noviazgo.

Llego, con un plato con pascualina que me da mamá,
el flequillo estirado durante seis horas como un Ángel de Charlie,
brillo labial de frutilla en la boca
y mi primer corpiño estrenado para la ocasión.

Lo primero que veo es a Fernando de la mano con Blanca. ¡Mi amiga! Estar de la mano en público confirma noviazgo, beso robado no. ¡Turro Fernando! Encima Blanca sabe dar chupón. Me paraliza, un sudor frío me recorre la espalda que ya está siendo perforada por los ganchitos del corpiño. Me quedo quieta en un rincón sin saber qué hacer, viendo como mi flequillo se esponja como un erizo. El flequillo dura y sirve para la primera impresión, entrar y que todos te vean, el corpiño que se note también. Pero el flequillo se eleva al mismo tiempo que mi ánimo se derrumba. (Gabriela no es fea, le dice mi abuela a sus vecinas, pasa que tiene el pelo crespo).

Se me acerca Pablo, me despega el plato de las manos y me saluda sonriente. Quiero que la tierra se abra y me trague entera, con corpiño y todo. Pero es tarde, ya me vieron. Pasan los rápidos, siguen los lentos, como puedo me las rebusco para salir del entumecimiento y ponerme a bailar. Llega mamá, salvadora, a buscarme. Al despedirme, Pablo me devuelve el plato de pascualina, intacto, me saluda y me entrega una cartita. Sigue sonriendo delante de mi mamá... como un tomate la cara... mamá se hace la que no ve que me da la carta y me apura. Pablo me invita al cine.

Las funciones de la matinée colocan a los besos en una instancia superior. Ya no es el beso robado, es un beso pensado, deseado, un beso inevitable. La película no importa ... la oscuridad...

Vamos los mismos del asalto, también están Fernando y Blanca que se exhiben im-pu-nes, como si la traición más infame no pesara sobre ellos. Todos en una misma fila todos y en la pantalla *Tiburón, Delfín y Mojarrita* son testigos de mi primer beso con Pablo.

Estoy de novia.

La morocha de *ABBA* y *Raffaella Carrá* bailan conmigo en mi cuarto. Sin golpear aparece mi hermano:

Él. - ¿Qué haces Gabriela?

Yo. - Nada.

Lo que me ha costado desertar del mundo infantil para entrar en el de los adultos! Otra que los porrazos de la plaza... Al crecer hay que hacer encajar el cuerpo mutante en las normas adultas y encima siendo mujer. ¿A Dios o al destino debo agradecer la presencia de un hermano mayor en mi vida? Ese ministro kafkiano capaz de convertirte en insecto solo con una mirada, un animal oloroso y peludo dispuesto a hacerte sufrir en tu casa lo que él ya padece en la escuela.

Canto Aurora a las siete y media de la mañana en el patio de la escuela, dura de frío y sueño. En fila, firme como soldado, piel de gallina en las piernas, los brazos pegados al cuerpo. Vista al frente

y de reojo a la maestra, rogando que no te fulmine con la mirada. Con las manos atrás ella camina entre las filas y con la pera hace señas de silencio, distancia de un brazo.

El guardapolvo todo abrochado.

Las medias subidas,

el elástico aprieta y pica atrás de las rodillas.

Los puños limpios.

El pelo atado, en una trenza tirante para que no entren los piojos y para no cerrar los ojos nunca más.

El maestro Juan Carlos, en séptimo, sabe que las hormonas nos mandan. Abrazo a la entrada y amenaza de coscorrón ante el

riesgo de desbande grupal (iniciado siempre por los varones). El maestro nos enseña a escribir cartas, escribo:

“París, junio de 1990

Querido maestro:

Espero que al recibo de esta carta se encuentre usted bien y en compañía de su familia. Me hallo en este país terminando mi curso de artes dramáticas. Pronto regresaré a la Argentina en una obra en la cual tendré uno de los principales papeles.

Después de tantos años no me olvido nunca de mi aula y de mis amigos.

¿A qué no sabe lo que me pasó? Me encontré con Andrea Vilchez estaba de paso por esta ciudad. Es muy delgada y bastante alta, tiene una silueta esbelta y pronto se casará. Su cabello es rizado, tiene una amplia sonrisa y una gran dentadura, su piel sigue siendo tostada y sus ojos simpáticos. Pronto se radicará en Dinamarca.

De mi le puedo contar que luego de presentar la obra en Argentina me radicaré en E.E.U.U.

Espero encontrarme con Andrea Arroyo.

Bueno ya debo terminar esta carta, para mi muy breve, prometo escribirle muy pronto y mandarle más noticias de este hermoso lugar, muchos saludos su alumna que siempre lo recuerda.

Gabriela”



Aterrizaje forzoso en la secundaria, cuatrocientas mujeres y ningún varón.

Miento, un varón.

Colegio Comercial de Señoritas N° 17 Dr. Pascual Guaglianonne.

Cuatrocientas mujeres y una foto del Dr. Pascual.

Y un busto de Sarmiento.

Cuatrocientas mujeres en flor y dos hombres, uno en papel, otro en yeso.

A la salida nos esperan los varones del industrial y el delineador derritiéndose en el bolsillo hasta poder pintarme. En estampida hacia la puerta, nos detiene Benito, la directora de la institución:

-“No vayan a salir corriendo a meterse debajo de los sobacos de los varones que las esperan en la puerta para caminar así”.

¿Así cómo, La Benito?. ¿Así abrazados será?

Silencio.

Guerra.

Un presidente borracho juega a los soldados con los pibes en el sur,

Pinky y Cacho Fontana hacen una colecta en la tele: chocolates, medias y guantes para ganarle a los ingleses,

el borracho, los diarios y la tele nos dicen que vamos ganando. A los pibes ni el chocolate les llega.

Terror y desconfianza,

por los juegos,

Por las transas, por las canas

Por las panzas, por las ansias

Por las rancias cunas de poder



Locuras de poder...

¡Vení que te abrazo La Benito! Desertemos abrazadas, sobaco con sobaco. Todos abajo de los sobacos de todos. ¡Los sobacos son trinchera, La Benito!

Esa certeza la cargo.

La profesora de literatura nos lleva a ver “El lazarillo de Tormes” a un teatro pequeño. Actúa Gustavo Garzón, un solo actor inventa un mundo. Me avergüenza cuando viene a saludarnos, está transpirado y los ojos le brillan, como si llegase corriendo de otro lado.

Este actor está desertando sin moverse del lugar. Ahora lo sé. Y actuando invita a la gente a desertar con él. (Claro, pero si pone eso en el programa no entra nadie). Son cosas que no se dicen. Pero están.

La chica de *Flashdance* sabe de eso. Ella baila y baila hasta lograr que los jurados del instituto de danza bailen con ella.

¡Quiero eso! Clases de danza jazz en un garaje del barrio.

Badanas,
polainas de lana,
calzas de lycra,
todo comprado en Once.

Malla no. La malla más adelante.

Repetimos las mismas coreografías hasta en los sueños, igual que la chica de *Flashdance*. Muestra de fin de año en el Cine Teatro Fénix Flores, un olor el teatro... oscuro, húmedo, fantasmal. Mismo

atuendo. Malla aún no. Malla de baño de mamá, con lentejuelas cosidas y los breteles acortados para que no se me caigan.

La platea repleta de familiares que esperan ver salir a sus bailarinas. Desfile de grupos de la zona. Le toca el turno a mi grupo. Respiración profunda y a escena: salto al frente desde la cadera con los brazos en alto/ tres pasos derecha, derecha, izquierda/ giro completo mirando a un punto fijo para no marearme... Pierdo de vista el borde del escenario y me desparramo en la platea. Desde ahí, salto como resorte de vuelta al escenario y al grupo.

“Te compraste el teatro” - Me dice la profe tratando de consolarme, “ ¿La pasaste bien?” No. Pero me vi a mi misma desde afuera, casi que volando de vuelta al escenario. Y no supe ni como.

No vuelvo más a las clases de danza jazz. Tampoco vuelvo a mí misma cómo me reconozco hasta entonces. Desembarco en la

juventud y en la ciudad, como después de una lluvia, aparecen personas que dicen y hacen las cosas de otra manera: son los artistas. No es que no estuvieran antes, es que no se los veía, ahora florecen, la democracia los riega. Sus obras son como preguntas que lanzan al mundo, invitaciones a desertar, aunque sea por un rato. Y como son un montón, hacen ruido. ¿Para despertar al resto será?

Sopla ruido de artistas y con ese empuje subo la escalera de la vieja casa de la calle Independencia. Casa húmeda, oscura, fantasmal, como el Cine Teatro Fénix. Allí, la gente sentada en gradas escucha al maestro de teatro.



Él nos abre preguntas, como provocaciones para desertar de los sentidos cotidianos. Ahí resuenan las murgas, los juegos de la infancia, las invenciones ilusas. Y mientras el maestro habla las cosas cobran otros sentidos, otros mundos posibles se edifican. Y en esos mundos una siente que puede pisar tierra firme, creada a partir de sus propias respuestas.

Y soy yo, y somos nosotros, con nuestras certezas siempre cambiantes, pero propias, que nos sirven para conjurar aunque sea de a ratos la locura y la muerte. Ese es mi territorio.

Tengo todo lo que necesito para desertar, mi tierra y mi memoria.

Todo no, me falta algo...

Un escenario, aquí y ahora

Querido maestro:

Tarde llega la carta porque no sé a donde enviarla, usted desertó hace un tiempo de la vida - deserción no deseada, pero insoslayable - y su profeso materialismo dialéctico me impide recurrir a cualquier forma de espiritismo. Me hallo en este momento actuando, no estoy en París como le dije al otro maestro, mi *tournee* ha sido más bien latinoamericana, aunque no descarto ese viaje en algún momento. Después de tantos años no lo olvido, ni tampoco a sus clases.

¿A qué no sabe lo que me pasó? Lo que aprendí con usted me sirvió para armar mi propio territorio, caminar siendo coherente entre lo que siento, pienso, digo y hago, como nos repetía siempre apasionado.



A veces se hace difícil, se generan tensiones entre la realidad y los mundos propios, pero siempre se corroboran sus postulados: la acción humana, con todo el ser implicado en ella, construye el mundo.

Acciono en la deserción ahora, maestro, no es una irresponsabilidad ni un olvido, es un deseo profundo de cambiar las cosas. Le escribo esta carta para incluirla entre lo que me llevo. Pisando la tierra que usted me enseñó a construir.

Nos estamos viendo, maestro, en cualquiera de los universos paralelos que podamos habitar.

Reciba mi profundo abrazo.

Gabriela

Epílogo

Repaso de los acontecimientos que llevan al desenlace.

Los novios saludan en el atrio,
las murgas cantan su retirada,
las novelas policiales muestran a los protagonistas tranquilos con el caso resuelto.

En mi epílogo no resuelvo nada. Y menos me quedo tranquila, si estoy desertando... Pero me llevo lo mío, mi poco de tierra, algún lugar habrá. ¿Cuánto puedo ocupar? ¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo? Este es el volumen y el peso de mi traslado, incluye el lastre de cosas que no quiero, pero me siguen, como resabios. Regustos, dice mi tía con sus palabras de literatura en sepia. Es



una deserción en soledad y a la vez concurrida, por lo mío y lo de otros. La carta al maestro de séptimo es el un oráculo, la carta al maestro de teatro confirma esa predicción. Tocata y fuga para sostener el mundo que aprendí a amar... El teatro... Valija de doble fondo, bolsillo de payaso, manga de mago: sacas y sacas y siempre hay más.

De eso no puedo desertar. Y no quiero.

Retirada, como el último cuplé de las murgas. ¿Quién se anima a hacer lo propio?



Reseña de la obra teatral ***¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo?*** **De Gabriela Pérez Cubas.**

Miguel Ángel Santagada¹

Reseña, crítica.

“¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo?” nos interroga con la fuerza de las vivencias inolvidables de la infancia por sentidos trascendentes que pudimos o no pudimos vislumbrar con el paso de nuestros años. Así, invita a contemplar nuestras propias experiencias en el relato tan singular de una chica que hoy es mujer, que llegó alguna vez a Buenos Aires desde Montevideo, y que a lo largo de los años descubrió con asombro su ingenuidad, la arbitrariedad de los dialectos rioplatenses, junto con el amor, la pasión y el arte teatral.

Los espectadores debemos a estos hallazgos el goce de la solvencia expresiva de una corporalidad y una maestría vocal que destacan en una escenografía minimalista. El relato y la actuación transitan por el espacio escénico donde se ubican, según una regularidad a intuir por el juego de las sorpresas en el que de vez en cuando puede naufragar la incertidumbre, envases de cristal transparentes y frágiles apenas protegidos por rollos de papel desplegados como al azar.

Un espectáculo que abre de un modo singular el horizonte de la intimidad con la vigorosa incandescencia de lo elementalmente

¹ TECC – Facultad de Arte – UNICEN. miguelsantagada@gmail.com



humano, que si brilla aún entre las tenebrosas iniquidades del presente es, afortunadamente, por lo que debemos al arte independiente y al compromiso creativo de nuestros artistas.

Ficha técnica y artística.

Unipersonal: “¿Cuánta tierra ocupa un cuerpo?”

Actuada, dirigida y escrita por Gabriela Pérez Cubas.

Asistencia de Dirección: Fátima Llano.

Asistencia Técnica: Gustavo Primucci.

Asistencia Dramatúrgica: Pepo Sanzano

Música: Guillermo Dillon.

UNA DEUDA DEL BIEN

Reseña del libro *El Teatro y la Historia* volumen 2. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires y Consejo Provincial de Teatro Independiente CPTI (Eds.). Año 2025; 342 pp.

Los textos teatrales que conforman este segundo volumen de *El Teatro y la Historia* refieren al período que en Argentina se extendió desde 1816 a 1831, es decir entre la Declaración de la Independencia y el inicio del gobierno de Juan Manuel de Rosas. En este marco temporal se produjeron intensos enfrentamientos políticos, temas que fueron tomados en cada uno de los textos teatrales que componen este volumen.

El libro tiene un prólogo de Marcelo Valko y una Introducción de Agustina Gómez Hoffman y Oriana Labourdette. Está conformado por trece textos de autores y autoras procedentes de distintos puntos de la provincia de Buenos Aires, ya que el proyecto generador –*El Teatro y la Historia*, concebido por Lito Cruz– estuvo inicialmente circunscripto a la ciudad de La Plata en el año 2007 y luego pasó a ser de carácter provincial. Los textos que lo integran son *Mar de fondo* de Patricia Ríos (La Plata), *Palomas del General* de Gabriela Lorusso (Mercedes), *La razón de las bestias* del grupo Teatrantes (Mar del Plata), *Espejo de San Martín* de Miguel Ángel Mendiando (Bahía Blanca), *De sobornar al olvido* de Enrique Papatino (Buenos Aires), *La pasión según Dorrego* de Augusto Denis (Buenos Aires), *Caballadas* de Juan Santilli (Necochea), *La fragua* de Cristian Palacios (Buenos Aires), *Llámeme traidor* de Gabriel Fernández Chapo (Buenos Aires), *La faena* de Marcelo Marán (Mar del Plata), *En el fondo del mar* de Fabio Pra-



do González (La Plata), *Está en los ojos* de Mariela Anastasio (La Plata) y *Guerra y Paz* de Jorge Huertas (Buenos Aires).

Los textos del volumen se ubican dentro de las nuevas dramaturgias de posdictadura y por su carácter y variedad de abordajes nos muestran la experimentación creativa enfrentada a modelos teatrales establecidos. Los sucesos históricos, motor y desencadenante del hecho teatral para preservar la memoria fueron propuestos por Marcelo Valko, psicólogo y docente dedicado a la investigación antropológica. Los autores y autoras sumaron a estas propuestas temáticas sus propias investigaciones, que les permitieron establecer el recorte y trabajar el detalle que construye el verosímil. Alejado de academicismos, manuales o miradas hegemónicas desde el poder, el hecho teatral en su complejidad es un vehículo potente para el conocimiento de nuestro pasado y la resignificación del presente con la mirada puesta en lo que vendrá.

El ciclo teatral que conformaron estos y otros textos del mencionado proyecto fue de un formato especial e incluyó no sólo funciones en salas teatrales sino también en espacios de reclusión y escuelas, en el mismísimo Ministerio de Defensa —a cargo de Nilda Garré en esa época— y versiones en radioteatro. Se preparaba de este modo la llegada del Bicentenario de la Revolución de Mayo con el apoyo a los creadores teatrales desde las instituciones del estado. Como participante tanto de la versión municipal como de la provincial del proyecto *El Teatro y la Historia*, recuerdo con nostalgia y orgullo este encuentro de creadores teatrales, particularmente de esas reuniones en el Teatro Argentino de La Plata que menciona Marcelo Valko en su prólogo: en contexto institucional, esa mesa larga donde los dramaturgos y dramaturgas escuchábamos los temas propuestos por Marcelo y el entusiasmo por “señar” el que fuera de nuestro mayor interés.



Espero que disfruten de este libro que es reflejo de las épocas donde se podía correr el límite de lo posible, función ineludible de la política: al decir de Gabo Ferro en *Una deuda del bien* "...la felicidad es tan grande, que de cerca no se ve..." Es mi deseo que esos tiempos de respeto, comunión y proyectos estatales vuelvan lo antes posible y que hoy seamos usina de nuevas ideas que nos rescaten de este presente negacionista, de odio, discriminación y egoísmo.

Roxana Aramburú



AA.VV. 2025. *Guía AyT. Arte y Técnica de bolsillo. Interdisciplina en la escena tandilense*. TECC – Arte Publicaciones - 300 Páginas.

Guía AyT. Arte y Técnica de bolsillo. Interdisciplina en la escena tandilense (2025) es el resultado del Proyecto de investigación “integralidad e interdisciplina. Lo audiovisual en la escena contemporánea local y regional. Relevamiento, análisis y generación de contenidos artísticos-pedagógicos”, dirigido por Luz Hojsgaard y Marianela Gervanosi y financiado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (SECAT) de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) durante el año 2024.

Desde su título y formato la publicación evoca la *Guía T*, herramienta fundamental para quienes nos enfrentábamos por primera vez con la inmensidad de Capital Federal durante los años 1990 y primeros 2000. Reversionada en territorio tandilense, *Guía AyT. Arte y Técnica de bolsillo*, se erige como insumo fundamental, primer acercamiento, a la reflexión crítica sobre la articulación entre artes escénicas y audiovisuales durante el período 2013-2023.

Las diversas secciones del libro organizan la información recopilada durante el año de trabajo. La primera y segunda parte, “datos relevados” y “espectáculos relevados, 2013-2023”, comparten los alcances y objetivos del proyecto y ofrecen un relevamiento de los espacios y espectáculos realizados en la ciudad de Tandil que apostaron a la incorporación de recursos audiovisuales en sus producciones. Como su nombre lo indica, la tercera parte ofrece un “análisis descriptivo de las prácticas artísticas”. La lectura de esta sección revela la diversidad y complejidad de prácticas y experiencias, y los múltiples modos en que las distintas tecnologías audiovisua



les fueron puesta en escena. “Entrevistas” y “líneas de reflexión finales e introductorias”, las dos últimas partes de esta publicación, recuperan la voz de sus realizadorxs y ofrecen algunas reflexiones y líneas de análisis posibles para pensar y abordar estas producciones en sus diversas dimensiones.

La *Guía T* nos enseñó que sus hojas uniformes organizadas en cuadrículas rígidas no eran más que la representación fría y calculada de espacios y territorios que valía la pena recorrer y habitar – la “ciudad-panorama” de la que habla Michel De Certeau. Del mismo modo, *Guía AyT. Arte y Técnica de bolsillo*, es una invitación a adentrarse y explorar prácticas y experiencias que interrogan los límites disciplinarios y problematizan lo contemporáneo. Es también una invitación a rastrear los devenires de sus realizadorxs y disfrutar de sus nuevos proyectos.

Gabriela Piñero¹

Formato

Papel (15 x 11 cm.) y digital.

Disponible para lectura, consulta y descarga en:

<https://www.artes.unicen.edu.ar/artepublicaciones/>

¹ TECC – Facultad de Arte – UNICEN. pinero.gabriela@gmail.com

Ficha técnica del libro:

ISBN PUBLICACIÓN DIGITAL: 978-950-658-653-9

ISBN PUBLICACIÓN IMPRESA EN PAPEL: 978-950-658-651-5

Compiladores/Autores: Lucrecia Etchecoin, Marianela Gervasoni, Daniel Giacomelli, Luz Hojsgaard, Pilar Jaureguiberry, Yanina Jensen, Matías Petrini, Lucía Ruíz, Julieta Tejada, Agustina Villanes.

Corrección editorial: Daniel Giacomelli, Aníbal Minnucci, Claudia C. Speranza.

Diseño de tapa: Lucrecia Etchecoin, Yanina Jensen, Matías Petrini.

Diseño y diagramación: Yanina Jensen, Matías Petrini.

Coordinación editorial: Aníbal Minnucci, Claudia C. Speranza.

Publicado por **Arte Publicaciones** e impreso en abril de 2025.



Pompeyo Audivert en Tandil. Agitando el deseo de manifestar nuestro impulso creador

Verónica Ana Eva Rodríguez¹

Resumen

En la siguiente reseña se recuperan y comentan las reflexiones desarrolladas por el actor, director y maestro de teatro Pompeyo Audivert en el conversatorio “Teatro de la Fuerza Ausente. Reflexiones del impulso creador”. Encuentro que se desarrolló en la Facultad de Arte de la UNICEN con motivo de la visita del artista a la ciudad de Tandil para la presentación de su emblemática obra “Habitación Macbeth”

Palabras clave: Teatro, Actuación, Máquinas Teatrales, Creación

Abstract

In this review we recover and comment on the reflections developed by actor, director and drama teacher Pompeyo Audivert during the round table talk Teatro de la Fuerza Ausente. Reflexiones del Impulso Creador (Theatre of the Absent Force. Reflections on the Creative Impulse). This meeting took place at the Art School of UNICEN on the occasion of the artist's visit to the city of Tandil for the presentation of his emblematic play Habitación Macbeth (MacBeth Room).

Keywords: Theatre, Acting, Theatrical Machines, Creation.

¹ Licenciada en Teatro. Docente Ayudante Diplomado. Teatrista Independiente en la Cooperativa de Trabajo Artístico Recooparte. Colaboradora del Núcleo de Investigación TECC de la Facultad de Arte de la UNICEN. vaerodriguez@arte.unicen.edu.ar



El jueves 4 de septiembre de 2025 se presentó en Tandil la obra de Teatro “Habitación Macbeth” (versión para un actor) de Pompeyo Audivert, sobre Macbeth de W. Shakespeare. La función aconteció en el Teatro del Fuerte a las 21hs, con una sala colmada de espectadores.

La actuación y dirección estuvo a cargo del reconocido actor y maestro de teatro Pompeyo Audivert y la música original es de Claudio Peña. En su quinta temporada y con más de 400 funciones y unos 130.000 espectadores, “Habitación Macbeth” arribó a Tandil bajo la producción general del actor Gaspar Nolter y el dramaturgo Lautaro Vilo.

Con motivo de la visita de Audivert a nuestra ciudad, la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro a través de la Maestría en Teatro y de la Secretaría de Investigación y Posgrado, organizó con el apoyo de la Secretaría de Ciencia y Técnica el conversatorio: “Teatro de la Fuerza Ausente. Reflexiones del impulso creador”, una actividad abierta a la comunidad.

El conversatorio se desarrolló el miércoles 3 de septiembre a las 20hs. en la Facultad de Arte, allí nos reunimos teatristas, estudiantes, docentes, investigadoras, investigadores entre otros curiosos, interesados en escuchar al maestro. Da inicio al encuentro el Director de la Maestría, Sebastián Huber, dando la bienvenida y dejando planteadas las líneas temáticas del encuentro.

La presencia de Pompeyo Audivert tiene magnetismo. Los tiempos en los que evoca y comparte sus ideas, responden a profundas reflexiones sobre su hacer, su trayectoria y su búsqueda en el mítico Estudio “El Cuervo”, fundado en 1990, laboratorio teatral en el cual ha investigado la técnica y poética que propone.

Para iniciar, presenta algunas cuestiones que cree son pertinentes de ser pensadas y puestas a la luz en un ambiente de actores y actrices. Son sus reflexiones en torno al impulso creador. ¿Qué es



lo que nos lleva al teatro? Se pregunta Audivert. ¿Cuál es la naturaleza de ese impulso que nos lleva a lo teatral como espectadores y artistas?

Ante la crisis del mundo y la crisis del teatro, Audivert considera primordial reflexionar sobre este impulso “que tiene origen en una cuestión de fondo de la identidad que pugna por ser representada”. Sin embargo, dilucida que no se trata de una identidad yoica, sino de una identidad de estructura, de otra naturaleza que nosotros somos en términos individuales y colectivos. Se trata de una pulsión de otredad, pulsión de ser otros, propia del teatro, estructura de la identidad que quiere re-aparecer y ser manifestada. Para Audivert, se trata de una cuestión que es a su vez sagrada y profana.

El maestro continúa planteando la importancia de analizar ese impulso y caracterizarlo como sagrado, metafísico y poético. En su libro *El piedrazo en el espejo* (Audivert, 2019) presenta la operación poética teatral como un salto metafísico. Dice Natalia Torrado (2019):

“el teatro del piedrazo en el espejo es un teatro de producción poética [...] fundamentalmente en su forma de concebir y poner en juego el cuerpo, y las potencialidades de ese cuerpo en el tiempo y en el espacio de la escena [...] comprendemos la metafísica como consustancial a la experiencia sensible, en desobediencia a su disciplinamiento social, emancipada de las limitaciones constitutivas de todo sistema de referencia y restituida al plano de la creación”
(p. 38)

Esta potencialidad del cuerpo, esa experiencia profunda, esas fuerzas que pugnan dentro de actores y actrices por ser manifestadas, muchas veces no encuentran su cauce, según el autor. No emergen. Y eso se debe a que el teatro espejo y sus orgánicas his-



tóricas generan un dique de contención que no permiten que ese impulso siga su curso. Entonces nos propone reflexionar sobre el tipo de teatro que hacemos y asumir el fenómeno teatral no como un lugar para manifestar la voluntad ególatra de exponerse, sino como una experiencia para aclarar ese deseo originario que nos acercó al teatro y devolverle un lugar de manifestación más genuino y movilizador.

Audivert continua sus reflexiones refiriéndose a ese teatro que espejea la realidad y que de algún modo la homenaja o se muestra “de acuerdo con ella” y afirma que la función del teatro, por el contrario, debiera más que espejear la realidad:

“erigirse en una suerte de piedrazo en el espejo, en una suerte de fractura de esa imagen estable que el espejo nos devuelve y que de algún modo replica la propia ficción de la identidad y la propia ficción de la realidad histórica. Me parece que ese campo ficcional histórico y ese campo ficcional identitario son justamente la lápida que clausura esa identidad de estructura [...] que es la que quiere manifestarse” (Facultad de Arte, 2025, 10m45s)

A continuación, desarrolla cómo fue elaborando las técnicas teatrales que permiten manifestar ese pulso de forma más acabada en la escena. Así, comienza a desvelar el procedimiento de la máquina teatral “un mecanismo técnico teatral, unas reglas de juego que los actores asumen como asunto dramático y como forma de producción de la escena [...] es también una política artística” (Audivert, 2019, p.53).

El maestro deja entrever al actor: su voz, su corporeidad, sus ojos comienzan a manifestar ese impulso creador, y nos ofrecer



desde una potente gestualidad una mayor comprensión de esas facultades técnicas que son la vía por la cual avanza el impulso: formas sobre acentuadas, compositivas, que van de la desmesura a la detención, una máscara que respira.

El conversatorio tiene un momento cumbre, de gran intensidad cuando el actor generosamente comienza a ofrecer ejemplos, responde preguntas de los y las participantes. Sugestivamente genera climas escénicos, fuertemente teatrales, revive monólogos de Hamlet y suscita la emoción de todos los que allí estamos.

El encuentro se transforma en un excelso prólogo de la obra, de la función teatral. Había sido espectadora de tal acontecimiento, sin embargo, sentí la misma perplejidad una vez más. Sentada en la butaca del Teatro del Fuerte, atestiguando el milagro de la máquina teatral. Macbeth de W. Shakespeare es una de esas obras que según Audivert contiene una sospecha sobre la realidad y resuena con los asuntos de la máquina teatral.

De “Habitación Macbeth” brotan significaciones que en esta actualidad motivan interpretaciones, sensibilidades y reflexiones nuevas. Ahora, como espectadores, activamos esa poética misteriosa, la presencia del actor se acrecienta, el cuerpo en todas sus potencialidades rompe el espejo, ya no es el maestro que despliega sus saberes contruidos e investigados, sino la encarnadura de esa máquina que respira, enmascarada y comparte sin mezquindades todas sus facetas, todas sus posibilidades. Las composiciones son de carácter poético y fuertemente movilizadoras. Nos encontramos todos y todas en un nuevo ritual, un teatro que agita el deseo de hacer teatro.



Se aplaude de pie, se aplaude con las manos acaloradas, coloradas, aumentadas, los ojos abiertos, emocionados, algunas bocas también se dejan caer. Si hay algo que queda claro es que Pompeyo Audivert no solo compartió sus reflexiones sobre el impulso creador, sino que agitó el deseo artístico de todos y todas los que tuvimos la dicha de compartir su estadía en Tandil. Actrices, actores, directoras, directores, estudiantes avanzados, estudiantes que inician entusiastas, fuimos abrazados por su apasionada búsqueda y su potente modo de pensar el teatro.

Bibliografía

AUDIVERT, P. (2019) *El piedrazo en el espejo*. Teatro de la fuerza ausente. Editorial Libretto

FACULTAD DE ARTE - UNICEN. Transmitido en vivo el 3 de septiembre de 2025. Conversatorio "Teatro de la fuerza ausente. Reflexiones del impulso creador" con Pompeyo Audivert.
<https://www.youtube.com/watch?v=wCgvxptbcbc>