

“Fugarse de lo que encierra”: desplazamientos del pacto convivial en *Insulto* (2023), de Eugenia Hadandoniou

GERMÁN BRIGNONE
Universidad Nacional de Córdoba
german.brignone@unc.edu.ar

Recibido: 6 de abril de 2026 – Aceptado: 11 de mayo de 2026.
DOI:

Resumen: Desde comienzos del siglo XXI se manifiestan diversos debates y redefiniciones sobre lo real en todos los ámbitos de la cultura. En este contexto, en la ciudad de Córdoba se suceden un número significativo de espectáculos que reformulan y actualizan ese interés por la vinculación de lo real con el teatro. Dichos espectáculos presentan una serie de dispositivos y/o búsquedas que se condicen con las “nuevas teatralidades” (Dubatti, 2021) características de los teatros argentinos de posdictadura. En este trabajo nos detenemos en el espectáculo titulado *Insulto. Des(bio)logía s/n o Las hijas del culo* (2023). Observamos los usos estratégicos de lo real que son experimentados en la obra con el fin de provocar, en paralelo con el desplazamiento de la representación a la presentación, un espacio liminal en el tránsito hacia el desplazamiento del pacto convivial tradicional dramático establecido con los espectadores.

Palabras clave: Teatro; Real; Desplazamiento; Pacto convivial; Córdoba.

**“Escaping from what encloses”:
displacements of the convivial pact in *Insulto* (2023), by Eugenia Hadandoniou**

Abstract: Since the beginning of the 21st century, various debates and redefinitions regarding reality have emerged in all spheres of culture. In this context, a significant number of performances have emerged in the city of Córdoba that reformulate and update this interest in linking reality with theater. These performances present a series of devices and/or explorations that are consistent with the “new theatricalities” (Dubatti, 2021) characteristic of post-dictatorship Argentine theaters. In this article, we focus on the performance entitled *Insulto. Des(bio)logía s/n or Las hijas del culo* (2023). We observe the strategic uses of reality experimented with in the play, aiming to provoke, in parallel with the shift from representation to presentation, a liminal space in the transition toward the displacement of the traditional dramatic convivial pact established with the audience.

Keywords: Theater; Reality; Displacement; Convivial Pact; Córdoba.

Lo real y el teatro en el siglo XXI

Desde los primeros años del siglo XXI observamos en todos los ámbitos de la cultura profundas indagaciones, discusiones, debates y redefiniciones que se manifiestan en torno a los límites de lo real (Sánchez, 2013: 15). Esto no está desligado de una serie de exámenes de la sociedad en todos sus niveles, acosada por el bombardeo de las realidades alternativas que se sustentan en las plataformas virtuales de Internet (Danan, 2021: 22). Desde los “Reality shows” televisivos a los *biopics* seriales; desde el éxito comercial de la no-ficción literaria y la progresiva importancia adquirida por el género documental en el cine hasta los ecos presentes del revolucionario “giro performativo” en las artes (Fischer Lichte, 2011: 46), por mencionar algunos ejemplos, estos múltiples y heterogéneos mecanismos de apropiación de lo real manifiestan, a su vez, la tensión misma con la idea o el concepto de lo real y/o de la realidad en sí, exponiendo desde su discusión a su puesta en reflexión como uno de los signos inequívocos de nuestro tiempo.¹

El teatro, que nunca fue ajeno a la problematización de lo real, acompasa en la actualidad esas búsquedas e interrogantes en formas que intentan diferenciarse de las propuestas de épocas anteriores. De acuerdo con Cornago (en Catani, 2007: 238), lo que reactualiza y agudiza esta relación entre la realidad y el teatro pasa por los cambios de los conceptos que la conforman (teatro y realidad) respecto de las generaciones pasadas, una problemática que excede el plano artístico y lo pone en diálogo con los discursos de todas las esferas de la sociedad, así como con las particularidades de su territorio. De este modo, si bien los cruces con lo real ya vienen afectando al teatro desde la segunda mitad del siglo pasado, con el consabido desplazamiento “de la representación a la presentación” que proponía Lehmann para definir una de las características de lo posdramático (en Trastoy, 2012: 233), en la actualidad, el panorama teatral es testigo de una “amenaza” sobre la ficción dramática generada por la proliferación de “un yo biográfico en formas teatrales que podríamos llamar performativas” (Danan, 2021: 19). Estas prácticas, que podrían reunirse bajo la etiqueta de las “nuevas teatralidades” (Dubatti, 2021)² ostentan una diversidad que impide circunscribirlas a una corriente con objetivos y procedimientos claramente delineados. No obstante, se observan algunos rasgos comunes, como un nuevo tratamiento del material documental sobre la escena, la inclinación hacia lo biográfico y/o autobiográfico, la generación de propuestas específicas para cada lugar y el enfoque hacia la experiencia de lo cotidiano (Brownell, 2018: 46). Estas características devienen en una disolución de la noción tradicional de personaje que da como resultado una serie de prácticas con un fuerte acento en su dimensión procesual y material, alejadas de la idea del teatro vinculado a un mundo ficticio cerrado (Brownell, 2013: 75). En algunos casos, la relación de estas nociones con lo documental-testimonial y lo (auto)biográfico lleva a la experimentación con “intérpretes no profesionales” (Acosta-Brownell en Tellas, 2017: 22), o a la concepción de persona como archivo, cuestión que coincide con la ampliación de la idea de documento que se da a partir de la segunda mitad del siglo XX.³

¹ “Frente a la disociación de lo real —reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado— y la realidad —concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes—, en la década del noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad, y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta” (Sánchez, 2012: 22-23).

² “La posdramática, las poéticas de lo real, el teatro de la transteatralización, el teatro de estados, la escena neotecnológica, teatro performativo, nuevo teatro documental, biodrama y teatro (auto)biográfico y autoficción, teatro aplicado, “theatre brut”, teatro étnico” (Dubatti, 2021: 171).

³ “Históricamente, los documentos han sido preferentemente de tipo textual. Los registros escritos han sido desde la antigüedad los documentos más familiares: libros, manuscritos, diarios, revistas y miles de papeles de carácter público o privado. (...) En el siglo XIX (...) la tecnología de la Revolución industrial generó múltiples formas informativas. Si los bibliógrafos fueron conscientes de los límites estrechos de la información fijada sólo en impresos,

Para el estudio de estos espectáculos tomamos como punto de partida la teoría de la “liminalidad teatral” (Diéguez Caballero, 2014; Dubatti, 2021), entendiendo las prácticas teatrales en el presente como un espacio heterogéneo que ya “no se hace sólo con modelos teatrales, se inspira en el cine, la literatura, la televisión, la plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, los manuales de buenas costumbres, los museos, la historieta, la fotografía” (Dubatti, 2021: 171). La liminalidad apunta a concebir al espectáculo, desde el cuerpo del actor, como un espacio del “entre”, fronterizo, liminal (Diéguez Caballero, 2014: 16-7), que imbrica tanto al teatro (entendido en el sentido tradicional de “drama”) con otras artes, como también en donde se plantea un cruce entre arte y vida:

Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación; constructo poético/construcción poética); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio; etc. En su plano más abarcador, dramático/no dramático (Dubatti, 2021: 16).

En este sentido, los usos de lo real, en tanto irrupciones de cuerpos- documentos sobre la escena, estarían orientados a la búsqueda de un desplazamiento del pacto convivial tradicional: un intento de anulación (o de la ilusión de una anulación) del desdoblamiento propio de la *poïesis* dramática a partir de un cuerpo que se *presenta* con su identidad “verdadera” y lo comprueba mediante documentos. De modo que la propuesta del “pacto ambiguo” planteado por M. Alberca (2007) para la autoficción literaria puede trasladarse a todos los teatros de lo real, en tanto utilizan estrategias para desplazar al espectador hacia un “posicionamiento híbrido” que rompe con la dualidad propia del drama

[...] al no poder distinguir si lo observado tiene referencialidad en el mundo real o ha sido creado para su representación escénica, rompiendo con el principio rector del pacto escénico, la denegación teatral en su concepción tradicional (M. de la Torre Espinosa, 2014: 57).

Irrupciones de lo real en la territorialidad de la ciudad de Córdoba

Insertos en este contexto, un número significativo de espectáculos teatrales observados desde los primeros años del siglo XXI hasta la actualidad en la ciudad de Córdoba reformulan y actualizan ese interés por la vinculación del teatro con lo real a partir de la búsqueda de una liminalidad entre disciplinas, lenguajes y/o praxis artísticas, la metareflexión sobre la propia praxis o autorreferencialidad y una redefinición de la teatralidad que otorga protagonismo a la interacción entre arte y vida.

Desde el año 2019 hasta el presente notamos en la ciudad un incremento notable de este tipo de propuestas; teniendo en cuenta el hiato del confinamiento, en este período que abarca tres años y medio de actividad neta,⁴ el número de estos espectáculos “se ha redoblado” (Brignone, 2023a)

sus sucesores documentalistas entendían como documento cualquier modo de información registrada y apta para la recuperación. (...) De inmediato, la amplitud del concepto pasó a limitarse contextualmente en dependencia de una observación voluntaria y metódica (...) De esta forma se consideró como portadores de información documental incluso a los seres vivos, con la condición de que fuesen objetos de descripción y de estudio. Pasó así a entenderse como documento toda indicación concreta o simbólica, preservada o grabada, para reconstruir o probar un fenómeno, ya sea físico o mental” (Moreiro González, 2006: 46-47).

⁴ La actividad teatral de la ciudad fue suspendida durante todo el 2020 y la primera mitad del 2021.

comparado con el período completo de la década inmediatamente anterior (2009-2018), en la cual contabilizamos “no más de cuatro o cinco espectáculos con estas características producidos en Córdoba” (Brignone, 2023a). Asimismo, los cursos, talleres y demás instancias pedagógicas que anuncian estas búsquedas (muchos de ellos realizados por los mismos teatristas responsables de los espectáculos) dan señales de proyectar un crecimiento a futuro de este tipo de experiencias.⁵

El grupo conformado por estas obras constituye un corpus de estudio en donde las poéticas se influyen, se mezclan, se interpelan y se complementan de modo diferente en cada caso. Por eso, si bien algunos de los rótulos utilizados en el ámbito de nuestra ciudad para definir estos espectáculos remiten a procedimientos propios de “autores faro”, referentes o “maestros” (Marín, 2019: 356) que han investigado y propagado dichos conceptos (por ejemplo, Vivi Tellas en el caso del biodrama y Sergio Blanco en el de la autoficción dramática), también sabemos que, como en todo territorio, en Córdoba cada teatrista “va armando su propio altar de santos” (Marín, 2019: 370) y cada micropoética funda “territorios de subjetividad alternativa a los grandes discursos de representación” (Dubatti, 2021: 172).⁶ De este modo, los usos y/o apropiaciones de lo real en la escena cordobesa actual presentan una heterogeneidad de formas, orientaciones, estéticas y sentidos que hace dificultoso una generalización a partir de categorías dadas de antemano; más provechoso resulta el estudio particular de cada experiencia atendiendo a las particularidades tanto de su proceso de producción como de los usos estratégicos de lo real con el espectador, lo que podría otorgar elementos provechosos para una puesta en diálogo con otras (micro)poéticas de este tipo, tanto cordobesas como del teatro universal.

De los espacios a los cuerpos: estrategias liminales en *Insulto des (bio)logia s/n o las hijas del culo*

A mediados del año 2022, a partir de su participación conjunta en *Entrepiernas*⁷, las actrices/performers Dana Colazo, Belén Castillo, Lucía Tapia y Valeria Allende convocaron Eugenia

⁵ Como ejemplos de investigaciones que vinculan la praxis con la producción de conocimiento desde la escena, podemos mencionar los Trabajos Finales de la carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, una de las principales usinas de teatristas de la ciudad, como la tesina de M. Belén Gómez Gill, Paula Lapunzina y Ana Suárez, titulada “La construcción de verosimilitud del personaje en el teatro biográfico” (2021), o la de M. Herbas Loureiro “Procedimientos poéticos de una dramaturgia trans” (2021), así como los trabajos de Araceli Genovesio y Camilo Araya Araya, “Componer desde nuestras miserias: las posibilidades de creación escénica del biodrama y la autoficción” (2022) y de Pol Abregú “Tratar de irse: la autoficción en su dimensión performativa” (2022). Dentro de la actividad docente en el ámbito de las artes escénicas, podemos sumar a la lista el seminario “Pulverizar la biografía”, impartido por María Palacios junto a Carla Pessolano de la UNA (CABA) en el 2021, el “taller de actuación a partir de lo auto-biográfico” titulado “No soy yo” ofrecido desde marzo de 2023 por Ornella Falkiewicz, el taller de bio-escritura “Yo soy ese jardín”, llevando a cabo desde abril del mismo año por E. Hadandoniou, mismo mes en que Joaquín Notar Francesco comenzaba su “taller integral para artistas sobre poéticas del yo” titulado “Buscando la singularidad”.

⁶ “Llamamos micropoética a la poética de un ente particular, de un “individuo” (Strawson, 1989) poético. Se trata de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no puede reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad” (Dubatti, 2021: 172).

⁷ Definido como una “Experiencia Escénica Socio-Sexual. El Club del chape y su infinita variedad de besos, Destrozando el binomio de La Realidad y la Ficción” (en <https://www.instagram.com/entrepiernas69/?hl=es>), *Entrepiernas* es un espectáculo de performance erótico pensado como “una experiencia teatral de diseño abierto, que migra de lo tradicional, se corre del escenario y de la concepción de público como espectador pasivo. Les asistentes son arte y parte de todo lo que acontece, modifica y transcurre” (Cuaglia, 2021).

Hadandoniou para que las dirija, teniendo en cuenta sus antecedentes en trabajos que podríamos definir como biodramáticos, o realizados a partir de las biografías de los/as actores/actrices.⁸ De ese proceso de ensayos, a contrapelo desde su gestación (un grupo de actrices reclutando a un/a director/a invierte radicalmente la lógica general de la mayoría de las dinámicas teatrales), mediante un trabajo realizado como “creación en conjunto a partir de la improvisación y la entrevista” (Hadandoniou, en Brignone, 2023b) surgirá el espectáculo *Insulto des (bio) logia s/n o las hijas del culo*, estrenado en el mes de julio del 2023 en Casa La Bastarda.⁹

El primer elemento que vincula o imbrica la ficción con lo real está dado por el mismo espacio: Casa La Bastarda no es un teatro; podemos concebirlo como un Centro Cultural que, a su vez, es la casa donde habita el actor y productor Martín Gaetán, y muchas de las habitaciones (baño, cocina) continúan durante las obras o acciones con su (doble) función, a la vez que las otras son alteradas o adaptadas según el evento. Este espacio hace que el espectador de *Insulto*... se encuentre en un “entre” desde la llegada al lugar y la espera previa: en la calle, no hay luces, ni señales, ni carteles que anuncien el sitio, la Casa se pierde entre las otras del barrio, y la mayoría de los espectadores deducen la ubicación del lugar por la acumulación de gente que espera en la vereda.

En el interior de la casa se recorrerán varios espacios, que marcan tres momentos o “secuencias” en que dividimos la obra. En la primera de estas secuencias, apenas ingresan, los espectadores son ubicados en un palier que funciona a la manera de una antesala o “sala de espera”, para formar grupos y ser invitados por Valeria a ingresar a una habitación contigua. En la misma, se puede observar Dana recostada sobre un altar a la manera de una “diosa de la fertilidad”, rodeada de velas, flores y objetos que crean un ambiente sensual o erótico, y son invitados por Valeria a “... escribir un deseo, prender una vela, poner una flor...” (Hadandoniou, 2023) e incluso a ofrendar dinero para que se cumplan los deseos escritos.

Una vez que todos los grupos han visitado consecutivamente la habitación con el altar de Dana son invitados al living, espacio amplio y central de la casa y del espectáculo, en donde serán ubicados en unas pequeñas gradas que intervienen un rincón de la habitación. Allí se desarrolla la segunda secuencia del espectáculo, que podríamos concebir como el núcleo central de la obra. En este momento, las actrices-intérpretes se presentan con sus nombres “reales” y cuentan momentos de sus vidas, construyendo relatos como *verdades* que se revelan al espectador:

⁸ Nacida en la provincia de San Luis en 1980, la actriz, productora, dramaturga y directora Eugenia Hadandoniou se radicó a principios de siglo en Córdoba, donde desde el año 2005 forma parte como actriz del elenco estable de la Comedia Infante Juvenil. Desde el 2008 a la actualidad ha escrito y dirigido obras propias, y ha sido convocada por distintos grupos y artistas para producir y dirigir teatro. Entre sus espectáculos más reconocidos, podemos mencionar *Así, al final del día* (2008), el musical *Ocho espasmos* (2010), *Adiós* (2016) espectáculo de danza, circo y teatro; *Inside Me* una obra en vínculo con el universo de Tennessee Williams, que fue ganadora del Premio Teatros en 2016, *Ser o no ser Hamlet* (2014), distinguida el Festival de Estrenos 2015 con los premios a mejor dramaturgia, mejor dirección, mejor obra, mejor vestuario, mejor sonido y mejor actor o *Apnea* (2024). Entre los trabajos de su producción que consideramos cercanos a lo biodramático, ya hemos mencionado en artículos anteriores (2023a) la importancia de los espectáculos *Año seco. Bio-logía 1 o las mujeres derramadas* (2012), *Alfa y Omega. Bio-Logía 2* (2014) y *El limonero. Bio-Logía 3 o De las ausencias* (2015) como antecedentes ineludibles, cuestión que, a su vez, la ubica tanto como una de las “pioneras en este tipo de trabajos” (Brignone, 2023a) como también una referente en la ciudad. Asimismo, en paralelo a su labor como dramaturga y/o directora, dicta talleres de escritura muchas veces vinculados a lo autobiográfico, como el mencionado en la nota 5.

⁹ Con dramaturgia y realización de arte de Federico Tapia, diseño de vestuario de Lucía Tapia, y la asistencia de arte de Marcos Cáceres y Charo Sciú.

Se acomodan, se arreglan, saludan al público como princesas en un carruaje de carnaval suena “mi pasado”, van prendiendo las luces, invitando a acomodarse, dándole la bienvenida a la gente. Cada quien, cuando se presenta, toma un micrófono (Hadandoniou, 2023).

Las historias que testimonian las posicionan en un lugar de rebeldía, de marginalidad e incluso de alienación respecto de los cánones o modelos sociales “tradicionales”; Dana se construye como una “...chica trans y la primera y única de mi pueblo...” (Hadandoniou, 2023); Valeria es una mujer de talla baja que se presenta como artista plástica y “Antiespecista” y asume que “...desde mi altura, aproveché otra mirada en los ojos espectadores de la gente; me ayudan a experimentar y encontrar sensaciones que luego se unen con mis pinceles, con mis colores, con mis sueños...” (Hadandoniou, 2023); Lucía hace referencias a su homosexualidad (“...y ese fue mi primer beso con una chica (*empieza a sonar Sailor Moon*)...” (Hadandoniou, 2023) y Belén es una mujer divorciada que se asumirá con un cuerpo no hegemónico. Este no-lugar dentro de los modelos que construye la sociedad y las miradas que, consecuentemente, construyen la realidad en que viven, muestra su lado más hostil en la reminiscencia que le da el nombre a la obra, cuando los *insultos* que las cuatro recuerdan haber recibido son dichos por ellas mismas, por sus propias voces, y haciendo parte a los espectadores en forma explícita:

(Con fecha desde más lejana a la actualidad) Las actrices van mostrando diversas fotos desde la infancia hasta la adolescencia al público mientras dicen estas palabras, y con esas fotos arman un altar que comenzó con la foto de Dana).

BELEN: (saca una foto de su vestido): Gorda de mierda.

VALE: Enana, chupámela.

LUCÍA: Negra reputonasa.

DANA: Rasputín (Hadandoniou, 2023).

Los testimonios de las intérpretes fueron recabados mediante “entrevistas cuyas preguntas servían de disparadores” (Brignone, 2023b). Este ejercicio se trasluce claramente en la obra con una pregunta que hace la función de provocación de la exposición del deseo propio, y que en el texto original se encuentra, asimismo, resaltada: “¿Si pudieras cambiar algo de tu vida qué cambiarías?” (Hadandoniou, 2023). A su vez, estos testimonios se van expandiendo necesariamente a una revisión de sus pasados, de sus vidas, en un recuento aleatorio de instancias claves o definitorias tanto como de otras aparentemente banales, pero siempre significativas para la conformación de su personaje social actual:

LUCÍA: Cuando nací, la torcedura de mi oreja hizo pensar a mi mama que ella era Juliet Parrish de invasión V, y yo un lagarto. La ficción siempre me acompañó. A los seis años conocí el amor y la reencarnación por medio de Rei Hino, alias Sailor Mars (*suena la canción de apertura de “Sailor Moon”*). Con el pasar de los años me convertí en una atesoradora de objetos. Y tengo sueños que no me cuento ni a mí misma (Hadandoniou, 2023).

Las historias de las tres intérpretes son acompañadas por diferentes objetos (fotos, ropa) que conjugan la “procedencia del aura del material” con “aquello que surge del cruce temporal, pues el aura emanante del objeto no se realiza sin la memoria situada del cuerpo que acompaña su testimonio” (Larios, 2022: 89). A su vez, frente a la mirada de los espectadores, estos objetos cumplen la función de “pruebas” respecto de la *veracidad* de dichos testimonios: “van mostrando fotos de estos ejemplos. Hacen las caras de las fotos, las demás ven si son iguales o no, esto lo van pidiendo también al público” (Hadandoniou, 2023). Algunas veces, los mismos cuerpos de las intérpretes, sus cicatrices, sus rasgos o sus particularidades, conllevan una función documental; se asumen como marcas testimoniales de la “memoria del cuerpo” que tiene la capacidad de revelar una “etapa de consolidación de la identidad” (Savignone, 2023: 36) en el devenir del relato:

DANA: Yo quisiera... ¡ya está! Sí, ya sé lo que es. No me hubiese puesto silicona líquida, el aceite de avión; nos operábamos entre nosotras, me lo puse cuando tenía 17 años. No sumó; ¡Restó! No es como una prótesis que, si el día de mañana me pasa algo, me la sacan... y también como que eso me hizo el pecho de paloma que tengo ahora cuando me puse las prótesis, mi amor. Mirá: no tengo medio (Hadandoniou, 2023).

En esta cita se observa cómo la mención y ostensión de la pasada intervención en el cuerpo de Dana se utilizan como prueba irrefutable de la verdad del relato: las marcas reales que la construyen frente a la mirada de todos como un cuerpo trans-género corroboran (junto a otros documentos que se irán sumando) la veracidad de la narración. En el caso particular de Dana, esa construcción frente a la mirada de los otros está de por sí atravesada por un aura de teatralidad,¹⁰ que nos empuja a interrogarnos sobre las imbricaciones radicales y elementales entre el teatro y la vida. Asimismo, pese a la presentación de documentos y de los cuerpos de las intérpretes como pruebas reales de la veracidad de sus relatos, el espectáculo apunta hacia la indagación sobre los “bordes” de la ficción, la búsqueda de lo liminal, lo fronterizo, lo ambiguo, descrito por su directora cuando sostiene que “creo que en todas mis obras, así como en toda mi vida, siempre estuvo dando vueltas la pregunta sobre cuándo actuamos y cuándo dejamos de hacerlo” (Brignone, 2023b). Esta cuestión puede observarse en una conciencia manifiesta de que la misma puesta en relato, la repetición cada función de la(s) misma(s) frase(s), la exposición de esa misma construcción narrativa frente a espectadores, entre otros elementos, terminan por “ficcionalizar” la narración, por más *verdaderos* que sean sus datos. A partir de esta conciencia, las narrativas que transitan por el espectáculo se vuelven porosas a todo tipo de elementos ficcionales que se entrelazan con las historias de vida de las intérpretes, como la mención de una convivencia juntas en la casa:

VALE: (*Vuelve*) vieron qué linda casa, estamos hace poco acá, es nuestro templo. Siempre hay alguien, así que si alguna vez están cerca pueden venir a tomar un té. Nos vinimos acá juntas para refugiarnos en nuestros propios altares. No es fácil conseguir casa en Córdoba. Y menos con patio. Una casa que te aloje bien, que te reciba, una casa en la periferia. Esta parte de acá es la parte nueva (Hadandoniou, 2023).

Esa inserción se da con la misma intensidad que la irrupción y el cruce de lo real en la tercera secuencia en que dividimos el espectáculo. La misma conlleva un nuevo cambio de espacio; sucederá en una habitación contigua descrita en el texto como “el salón de atrás” (Hadandoniou, 2023). El motivo de este cambio de espacio constituye, a su vez, el motivo argumental de la obra: cumplirle el sueño más añorado a Dana festejándole su fiesta de 15 años:

BELÉN: ¿Qué deseo tuviste siempre y nunca se te cumplió?

DANA: Como estamos con las preguntas profundas esta noche.

BELÉN: Me levanté así.

DANA: Siempre hubiera querido un cumpleaños de quince a lo grande, con el vestido y todo.

BELÉN: Esta noche tus sueños se hacen realidad.

(Belén canta “Quinceañera”; se abren las puertas del salón, viene el vestido como flotando de las manos de Lucía, detrás Valeria con un regalo, Dana no lo puede creer) (Hadandoniou, 2023).

La “fingida” sorpresa del festejo (imposible pensarlo como verdadero y/o espontáneo si se repite en cada función) que construye la experiencia en este último momento del espectáculo constituye

¹⁰ “La teatralidad es una condición de posibilidad de lo humano que consiste en la capacidad humana de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Esa red o redes de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) generan acción social en todos los planos de la vida comunitaria y sostienen el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales” (Dubatti, 2021: 53).

entonces el vuelco ficcional con el que las historias de las intérpretes cobran sentido: la ficción se ostenta como un modo de cumplir los sueños o de alcanzar la felicidad. En este momento, que construye un mundo abiertamente ficcional, el público tiene su participación más activa. Así, una vez abiertas las puertas del salón, los espectadores son guiados por Belén para sentarse en las mesas de la fiesta y participar como verdaderos invitados, comer y beber y fotografiarse con la “cumpleañera” y hasta bailar el vals y “actuar” de sus parientes (tíos hermanos, primos), convirtiendo a este momento de la obra en una especie de espectáculo “inmersivo” (Torres González y otros, 2025). Esa inmersión del espectador en el mundo de la ficción puede verse también como una oposición complementaria que contrasta con los tránsitos de las intérpretes por otros espacios “reales” en la secuencia anterior, como el momento en que Dana sale de la casa *de facto* (es decir, abandona el edificio en donde se lleva a cabo el espectáculo) y cruza la calle para hacer compras “verdaderas” en un almacén, lo cual alcanzan a ver algunos integrantes de las gradas. En ambos casos, se observa una voluntad sobre provocar y cruzar los límites impuestos; el desplazamiento y la imbricación de la realidad con la ficción (y viceversa) resalta lo verdadero de esos cuerpos que se presentan como “reales” (junto con los documentos) pero también acompasa y fundamenta narrativamente a la ficción como una forma de re-inventar y re-construir la realidad que nos rodea. La fiesta de 15 de Dana implica la aceptación de la misma como mujer, en uno de los antiguos ritos de paso femeninos más característicos, aún presente en nuestra sociedad actual. En esta fiesta de aceptación e igualdad, el público —la sociedad— es integrada y hecha parte del juego activamente, para lo cual se debe intentar salir o desencajarse de los moldes impuestos, en palabras de Hadandoniou “fugarse de lo que encierra” (Brignone, 2023b).

A modo de conclusión: cuerpos en los límites que cuestionan los límites

Hablar de liminalidad implica poner el foco en el límite, en la frontera o el margen como verdadero lugar del acontecimiento y la experiencia del teatro. Esta concepción ensancha lo que siempre se pensó como una línea divisoria y le otorga a ese “entre” su verdadero carácter amplio, ambiguo e integrador, que el teatro se encarga de mostrar más que cualquier otro arte, ya que es en sí mismo —en su esencia— un arte liminal. En *Insulto...* ese límite se plantea como una búsqueda constante y manifiesta de exploración en varios niveles que concilian diversas posibilidades de lectura.

Desde el título, con términos o construcciones como “(des) bio- logía S/N” o “las hijas del culo”, se manifiesta mediante el mismo lenguaje la búsqueda de alternativas e imágenes disonantes o disruptivas y expone la marginalidad que reúne a las intérpretes en su condición de discriminadas, de seres que no encajan con los ideales construidos por la sociedad actual.

Esta búsqueda de explorar los límites y transgredirlos desde los moldes sociales se expande a sus relatos-testimonios, pero termina afectando a todo el dispositivo del espectáculo, que intenta forzar los límites, situarse en el espacio del “entre”, en la imbricación de lo real y lo ficcional. La ficción escénica de los testimonios de las intérpretes se complementa con documentos que demuestran la veracidad de lo narrado, y hasta llegan a utilizar las marcas de sus propios cuerpos como pruebas de “verdades fácticas” (Tossi, 2015). Este desplazamiento del pacto convivial tradicional dramático hacia la experiencia de lo real destaca por su búsqueda de ambigüedad con el espectador, con estrategias que van desde el desplazamiento físico por diferentes espacios hasta diversas formas de “inmersión” y/o participación activa. La obra busca desde el inicio sumir al

público en una experiencia particular, desplazándolo de los lugares comunes y/o mecanismos recurrentes o convencionales de la expectación teatral, incluso antes de comenzado el espectáculo propiamente dicho (si es que puede establecerse un principio con precisión taxativa) y jugando hasta el final a cuestionar los límites entre arte y vida.

Fugarse de lo que encierra es aquí una metáfora que implica escapar de los límites que terminan en sometimiento a partir de las diferencias, un juego en el cual el teatro permite crear e investigar la experiencia de una verdad alternativa y feliz en la reunión frente a la opresión de lo real. Pero también es una invitación a todos los que participan de la experiencia a repensar cuál es su propio lugar en el mundo a partir de la construcción realizada por la mirada de las cosas. Es el teatro observándose, observándonos y observando la teatralidad del mundo como una opción para (re)construir el mundo.

Referencias bibliográficas

- ALBERCA, Manuel, 2007, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BRIGNONE, Germán, 2023^a, “Poéticas del *entre*. Formas, sentidos y búsquedas liminales en la escena cordobesa del siglo XXI”, ponencia leída en las IX Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral realizadas por la AINCRIT (Asociación Argentina de Estudios y Crítica Teatral), Buenos Aires, mayo de 2023.
- , 2023b, “Sobre el proceso creativo de *Insulto*... y su relación con lo documental-testimonial”, entrevista realizada a la directora Eugenia Hadandoniou.
- BROWNELL, Pamela, 2013, “Múltiples concepciones de lo real en el teatro biográfico”, III Congreso Internacional de Teatro y V Congreso Nacional de Teatro - IUNA (CD). Disponible en: https://www.academia.edu/39894478/Multiples_concepciones_de_lo_real_en_el_teatro_biogr%C3%A1fico.
- , 2018, “Acerca de lo político y lo histórico en el teatro documental contemporáneo: algunas experiencias de Argentina y Chile”, en *Latin American Theatre Review*, volume 52, number 1, pp. 43-64.
- CATANI, Beatriz, 2007, *Acercamientos a lo real. Textos y Escenarios*, edición y coordinación de Óscar Cornago, Buenos Aires, Artes del Sur.
- DANAN, Joseph, 2021, ¿Es necesaria la ficción? *Politicidad del teatro performativo*, Buenos Aires, Artes del Sur.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana, 2014, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, México, Paso de Gato.
- DOMÍNGUEZ CUAGLIA, Inés, 2021, “La celebración de las cuerpas: una invitación a desobedecer”, en *La Tinta*, 19/11/2021. Disponible en <https://latinta.com.ar/2021/11/19/celebracion-cuerpas-desobedecer/>.
- DUBATTI, Jorge, 2021, *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*, Barcelona, Gedisa.
- FISCHER LICHTE, Erika, 2011, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- HADANDONIOU, Eugenia, 2023, *Insulto. Des(bio)logía s/n o Las hijas del culo*, texto original facilitado por la autora.
- LARIOS, Shaday, 2022, *Teatro de Objetos Documentales (TOD)*, Segovia, La uña RoTa.
- MARÍN, Fwala-Lo, 2019, “La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba”,

- Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, no 20, pp. 354-380. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/129050>.
- MOREIRO GONZÁLEZ, José Antonio, 2006, *Conceptos Introductorios Al Estudio de la Información Documental*, Salvador / Lima, Editora da Universidade Federal da Bahia / Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SÁNCHEZ, José, 2013, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México, Paso de Gato.
- SAVIGNONE, Marcelo, 2023, *A poner el cuerpo. Un diálogo entre el teatro, la filosofía y la vida*, Buenos Aires, Atuel.
- TELLAS, Vivi, 2017, *Biodrama Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Colección Papeles Teatrales.
- TORRES GONZÁLEZ, Claudia y otros, 2025, “El Teatro Inmersivo: Una Revolución en las Artes Escénicas”, *International Journal of Progressive Sciences and Technologies (IJPSAT)*, vol. 49, no. 1, pp. 600-601.
- TOSSI, Mauricio, 2015, “Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura”, *Pasavento III (1)*, pp. 91-108.
- TRASTOY, Beatriz, 2012, *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*, Buenos Aires, Libretto.