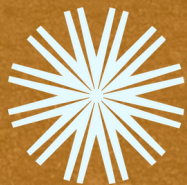


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 8. NÚMERO 15. 2026/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

La tinta fresca del ensayo: escrituras vivas y restos procesuales del ciclo Carne Fresca

*Essay's Fresh Ink: Living Writings and
Procedural Remains of the *Carne Fresca* Cycle*

Juan Manuel Urraco*

FACULTAD DE ARTE, UNICEN

 <https://orcid.org/0009-0009-7462-7192>

Ignacio Díaz Delfino**

FACULTAD DE ARTE, UNICEN

Resumen. En la producción contemporánea de artes escénicas, los procesos de creación teatral generan materiales escritos, bitácoras, diarios de dirección, cuadernos de ensayo que exceden la función de archivo y operan como dispositivos activos de construcción del conocimiento escénico. Este artículo analiza los diarios de viaje, cuadernos de trabajo y registros de ensayo producidos por estudiantes-directores del ciclo Carne Fresca (edición 2025, Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, UNICEN), proyecto formativo en el que los estudiantes ejercen la dirección teatral por primera vez estrenando sus óperas primas en formato de ciclo. A partir de los marcos conceptuales de Dubatti, Fischer-Lichte y Borgdorff, se aborda cómo escribir y escenificar son superficies complementarias donde se depositan decisiones, dudas y hallazgos. El análisis identifica estrategias comunes de dirección: imágenes motoras, construcción dramática, exploración sensorial y gestión afectiva del proceso, que emergen tanto en la sala de ensayo como en la escritura reflexiva. Inscrito en el marco de las *Dramaturgias de lo real* (Urraco, 2012), el trabajo concluye que los diarios de los directores noveles no solo documentan la práctica escénica, sino que la construyen, habilitando una reflexión sobre el oficio en su dimensión más íntima y dinámica.

* Doctor en Artes, docente e investigador universitario. Coordina el ciclo de nuevos directores teatrales Carne Fresca desde 2005. Correo electrónico: juanurracocrespo@gmail.com. CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Investigación-Metodología, Escritura, Redacción, Software, Supervisión, Validación y Visualización.

** Profesor de Teatro. Docente de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Coordinador del ciclo de nuevos directores teatrales Carne Fresca. Correo electrónico: ignaciodiazdelfino@gmail.com. CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Investigación-Metodología, Escritura y Redacción.



Palabras clave: dramaturgias de lo real, procesos creativos, diarios de dirección, ciclo Carne Fresca

Abstract. In contemporary performing arts production, theatrical creation processes generate written materials, logbooks, directing journals, rehearsal notebooks, that exceed the function of mere archives and operate as active devices for the construction of scenic knowledge. This article analyzes the travel journals, working notebooks, and rehearsal records produced by student-directors of the Carne Fresca cycle (2025 edition, Faculty of Arts, UNICEN), a formative project in which students direct for the first time, premiering their debut works in a cycle format. Drawing on the conceptual frameworks of Dubatti, Fischer-Lichte, and Borgdorff, the article addresses how writing and staging operate as complementary surfaces upon which decisions, doubts, and discoveries are deposited. The analysis identifies shared directorial strategies, motor images, dramaturgical construction, sensory exploration, and affective process management, that emerge both in the rehearsal room and in reflexive writing. Situated within the framework of *Dramaturgias de lo real* (Urraco, 2012), the study concludes that novice directors' journals do not merely document scenic practice but actively construct it, opening a reflection on the craft in its most intimate and dynamic dimension.

Keywords: Dramaturgies of the real, Creative processes. Directors' journals, Carne Fresca cycle

Introducción

En el caso del ciclo Carne Fresca, proyecto de producción y creación teatral universitaria de la Práctica Integrada III de la carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, que desde 2005 posibilita a los estudiantes ejercer por primera vez la dirección en el marco de un formato de ciclo teatral, esta articulación entre hacer y escribir adquiere un protagonismo singular. Los directores, la mayoría de ellos en su primera experiencia formal de dirección, elaboran cuadernos que combinan descripciones de ensayo, reflexiones sobre decisiones estéticas, notas organizativas, dibujos, desahogos emocionales y preguntas abiertas. Esta tinta fresca de los ensayos constituye un corpus que revela la complejidad del oficio en el marco de una formación universitaria y una primera experiencia integral de dirección, con sus tensiones y descubrimientos.

En este sentido, el valor de estas producciones no reside únicamente en el resultado escénico, sino también en los testimonios que los directores noveles construyen acerca de sus propios procesos de

trabajo. Dichos registros dan cuenta de las decisiones, dudas, desplazamientos y aprendizajes que atraviesan el campo de la dirección teatral en sus primeros pasos, funcionando como huellas de una práctica en formación. Así, la dirección se vuelve no solo un ejercicio de conducción artística, sino también un espacio de reflexión situada sobre el hacer, donde el pensamiento se produce en diálogo con la experiencia y queda documentado como parte constitutiva del acto creativo y pedagógico.

En el marco de las *Dramaturgias de lo real* (Urraco, 2012), este trabajo se detiene en estos registros no como meros archivos del proceso, sino como espacios donde la práctica escénica se abre a la experiencia, aloja restos, residuos y fragmentos de lo vivido, y ensaya modos de relación entre arte y realidad. La dirección se vuelve no solo un ejercicio de conducción artística, sino también un espacio de reflexión situada sobre el hacer, en el que el pensamiento no precede ni se separa de la práctica, sino que emerge en estrecho diálogo con la experiencia concreta del proceso creativo. En este marco, las decisiones estéticas, organizativas y vinculares que el estudiante-director ensaya y reformula se transforman en materia de análisis, permitiendo hacer visible un saber que se construye en la acción y desde la acción.

Desde esta perspectiva, la documentación de estos recorridos adquiere un valor central, ya que no solo da cuenta de lo realizado, sino que produce conocimiento sobre la práctica de la dirección teatral. De este modo, el acto creativo se amplía hacia una dimensión pedagógica y crítica, en tanto los procesos quedan inscritos como experiencias compartibles, transmisibles y revisables. Esta articulación entre hacer, pensar y documentar habilita a los directores noveles a reconocer su propia poética en formación, al tiempo que contribuye a la construcción de una memoria institucional y colectiva sobre los modos de aprender y ejercer la dirección en contextos de formación.

Dramaturgias del ensayo: diarios, cuadernos y crónicas en la historia de la dirección teatral

La práctica de registrar el proceso creativo a través de cuadernos, diarios de viaje, relatorías o crónicas posee una larga tradición en la historia de la dirección teatral y constituye uno de los materiales documentales más relevantes para comprender la evolución del oficio. Desde finales del siglo XIX, con la consolidación de la figura del director moderno, la escritura del proceso se volvió una herramienta fundamental para articular pensamiento técnico, reflexión estética y memoria de trabajo.

Uno de los antecedentes más influyentes se encuentra en los cuadernos y diarios de Konstantín Stanislavski, publicados parcialmente bajo el título *Mi vida en el arte* (1924) y luego en *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Si bien están centrados en la actuación, estos textos revelan un modo de pensar

la escena desde la escritura: Stanislavski registra dudas, hipótesis y análisis que permiten comprender cómo se construyeron sus métodos. Su hábito de anotar cada ensayo inauguró una tradición de cuadernos de dirección como espacios de autoobservación y sistematización del aprendizaje.

A principios del siglo XX, Edward Gordon Craig desarrolló una escritura teórico-artística que combinaba notas, bocetos y reflexiones conceptuales. En *On the Art of the Theatre* (1911), Craig mostró que el director debía concebir la escena como una obra total, y para ello recurrió a la escritura como instrumento de clarificación formal. Su cuaderno era un laboratorio visual y conceptual donde se elaboraban imágenes antes de llevarlas al escenario.

Por su parte Jerzy Grotowski y sus colaboradores produjeron cuadernos de investigación escénica donde consignaban ejercicios, hallazgos y reflexiones metodológicas. Aunque muchos permanecen inéditos, fragmentos recuperados en *Hacia un teatro pobre* (1968) evidencian la importancia de la escritura para articular procesos que no podían ser capturados plenamente por el discurso verbal. La bitácora de investigación se volvió así una herramienta clave en contextos de laboratorio teatral. En la segunda mitad del siglo XX, los diarios de dirección cobraron fuerza como dispositivos que acompañaban procesos colaborativos y poéticas emergentes.

En Latinoamérica, directores como Santiago García, Ricardo Bartís y Javier Daulte han señalado la importancia de los cuadernos como espacios donde “se cocina” la dramaturgia de dirección. Bartís, en entrevistas reunidas en *Cancha con niebla* (2007), afirma que el cuaderno es un campo de tensiones donde conviven intuiciones, imágenes y contradicciones, y que esa materialidad fragmentada es parte constitutiva del proceso creativo. Para Bartís, la dirección implica un “estar pensando” que se expande más allá del ensayo, y el cuaderno funciona como archivo vivo de imágenes, contradicciones y tensiones que acompañan la construcción del material escénico. Su concepción del director como “gestor del desorden” encuentra en la escritura un soporte privilegiado para procesar lo incierto.

Asimismo, el dramaturgo y pedagogo José Sanchis Sinisterra propone en *La escena sin límites* (2002) que el cuaderno funciona como un territorio de preescena, un espacio donde se elaboran hipótesis previas al ensayo, pero también un archivo donde se registran desvíos, fracasos y hallazgos. La escritura, para Sanchis Sinisterra, es una extensión de la práctica teatral: una herramienta que organiza el pensamiento, donde se articulan intuiciones, imágenes, criterios y dudas, que luego encuentran resonancia –o contradicción– en el trabajo con los equipos creativos. El cuaderno no es, entonces, una bitácora retrospectiva: es un dispositivo que modela la mirada del director y que, en ocasiones, reorienta el sentido del ensayo.

Esta función transformativa del registro encuentra eco en lo que Erika Fischer-Lichte (2011) denomina “autopoiesis escénica”: la creación teatral es un proceso en el cual la obra y los creadores se transforman mutuamente. Los diarios de ensayo permiten observar esa transformación en tiempo real.

Las entradas cotidianas revelan los desplazamientos perceptivos del director: el modo en que ajusta la composición tras ver una improvisación, cómo modifica el ritmo del ensayo cuando detecta bloqueo, o cómo una pregunta de un actor reconfigura el sentido de una escena.

En las últimas décadas, con el auge de la investigación-creación, los diarios y cuadernos de dirección comenzaron a ser reconocidos como materiales de investigación y no solo como documentación privada. Investigadores como Borgdorff (2012) destacan que estos registros contienen formas de conocimiento intrínsecas a la práctica artística, capturando dimensiones sensibles y cognitivas que no pueden separarse del hacer escénico. Borgdorff argumenta que el conocimiento artístico no se produce *sobre* la práctica ni *después* de la práctica, sino *desde dentro* de ella. La creación es, en sí misma, un modo de investigación; y aquello que se escribe durante el proceso es parte constitutiva del saber que se genera. En este enfoque, los registros escritos no se interpretan como documentación accesoria sino como componentes activos de la producción de conocimiento escénico.

En el ámbito de la investigación escénica, Jorge Dubatti aporta un marco conceptual decisivo al proponer la noción de dramaturgias de procesos y poéticas en acto. En textos como *Filosofía del teatro III* (2014) y en las publicaciones del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), Dubatti sostiene que los cuadernos y relatorías permiten acceder a el conjunto de pensamientos, decisiones, procedimientos y afectos que modelan la obra antes de su aparición pública. Según el autor, estos documentos constituyen una fuente indispensable para comprender la “cocina de la escena” y la formación de poéticas emergentes.

En este marco, los diarios de viaje, relatorías y cuadernos de trabajo de los directores de Carne Fresca se inscriben en una genealogía que reconoce la escritura como parte constitutiva del proceso creativo. Herederos de estas tradiciones, los estudiantes-directores utilizan la escritura para organizar su pensamiento, registrar escenas emergentes, narrar tensiones, formular preguntas y comprender su propio rol.

En el contexto de Carne Fresca, estos diarios no solo registran acciones, sino que inscriben la vivencia del ensayo: la incertidumbre ante una escena que no aparece, la emoción ante un hallazgo colectivo, la tensión entre expectativas y resultados, o el desconcierto ante la incomodidad del elenco frente a una consigna. Cada anotación es un fragmento que revela la dimensión afectiva del proceso creativo.

Los diarios de viaje, cuadernos de trabajo y crónicas producidos por los directores del ciclo Carne Fresca reconocen que la dirección teatral se construye tanto en la sala como en la página. Estos materiales no solo permiten observar la singularidad de cada proyecto, sino también comprender cómo los directores jóvenes elaboran pensamiento creativo, toman decisiones, organizan el proceso y

elaboran poéticas emergentes a través de la escritura. Estos documentos permiten, en el ámbito de la formación teatral universitaria, observar la construcción del oficio en su dimensión más íntima y dinámica: el momento en que la dirección se está gestando/formando dentro de los marcos de la experiencia del ciclo Carne Fresca.

El presente trabajo tomará como corpus tres diarios de viaje y archivos de tres procesos creativos correspondientes al ciclo Carne Fresca, edición 2025, entendidos como materiales vivos producidos en el transcurso mismo de los ensayos. Los diarios y archivos seleccionados permiten observar cómo, en el marco formativo de la Facultad de Arte de la UNICEN, la práctica de la dirección teatral se despliega como un entramado entre hacer y escribir, dejando restos procesuales que dan cuenta de búsquedas estéticas, dudas metodológicas y afectos implicados en una primera experiencia integral de creación escénica.

Caso 1: Guillermina Quintana - *Despierto* (2025)

Las fuentes documentan la preproducción y los ensayos de la obra de teatro *Despierto* dirigida por Guillermina Quintana. Las imágenes de los ensayos muestran a varios actores en diferentes escenarios, tanto al aire libre cargando un colchón como en interiores en un estudio de ensayo,

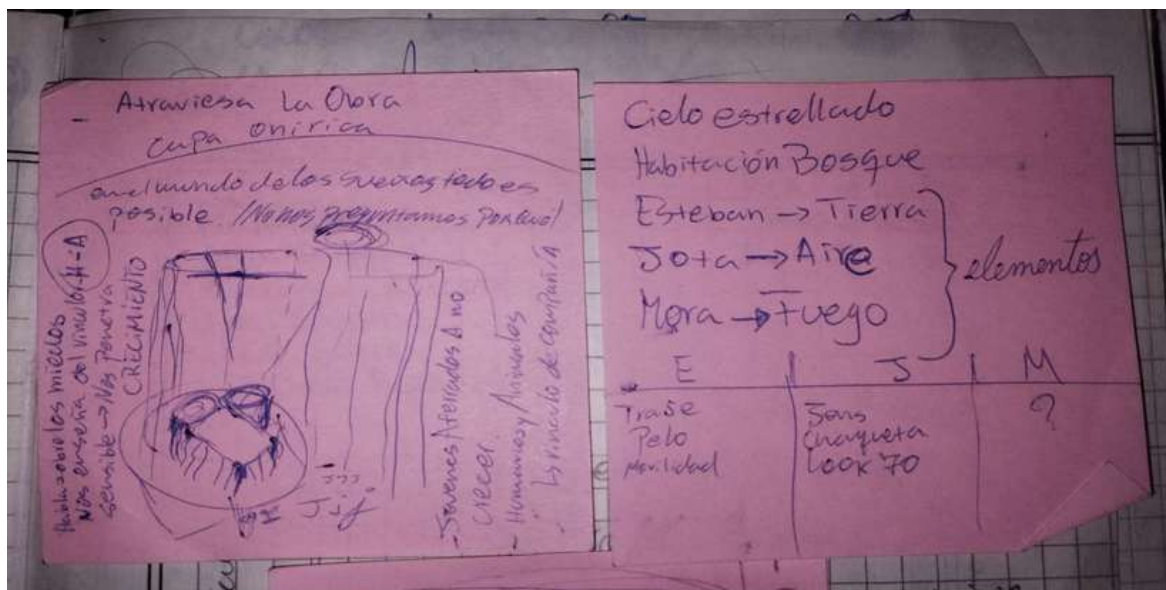
Figura 1



postales que cristalizan lo propio de un proceso de producción independiente, colectivo, afectivo y autogestivo.

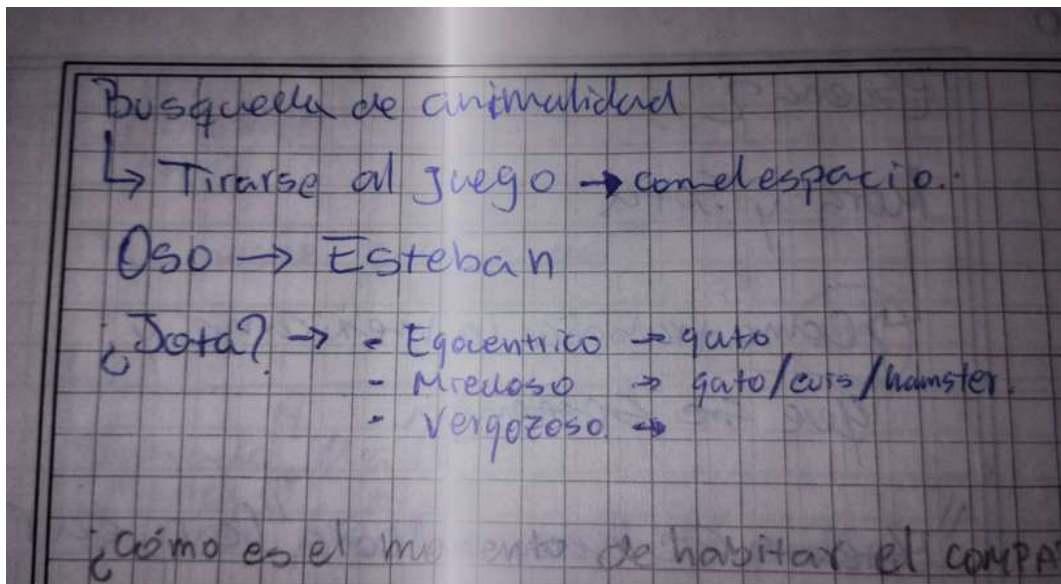
Las notas manuscritas detallan la planificación de escenas, incluyendo bocetos del escenario, horarios de ensayo, y el desarrollo de los personajes principales, Esteban, Jota y Mora, asignándoles elementos (tierra, aire, fuego) y rasgos de personalidad contrastantes (por ejemplo, Esteban es mal educado y sucio mientras Jota es educado y limpio).

Figura 2



El desarrollo de la pieza se articula a través de la construcción de personajes arquetípicos y antagonicos, Esteban (la bestia, la tierra) y Jota (lo humano, el aire), cuyas interacciones y conflictos son el motor principal de la investigación escénica. En este universo onírico, los personajes no nacieron de descripciones psicológicas complejas, sino de fuerzas primarias. Entregar a un actor un concepto elemental es ofrecerle un punto de partida para una exploración física, una invitación a descubrir un cuerpo y una forma de moverse en el mundo. Cada uno de estos elementos se tradujo en características físicas y de comportamiento concretas.

Figura 3



Una de las primeras metas fue definir la dinámica entre los opuestos: el “Contraste Jota y Esteban”. Esta oposición se plasmó visualmente en una tabla que sirvió como guía para la exploración física:

Figura 4

Dominios de poder.

↳ Repetición de Esteban - Ehesa

Indagar/Profundizar

OBJETIVO ENSAYO: Vincular Esteban Jota.

Contraste Jota y Esteban

Jota	Esteban
Educado	Maleducado
Come recto	Ruizoso
Se desplaza suave	Torpe
Preciso	Alborotado
Limpio	Sucio

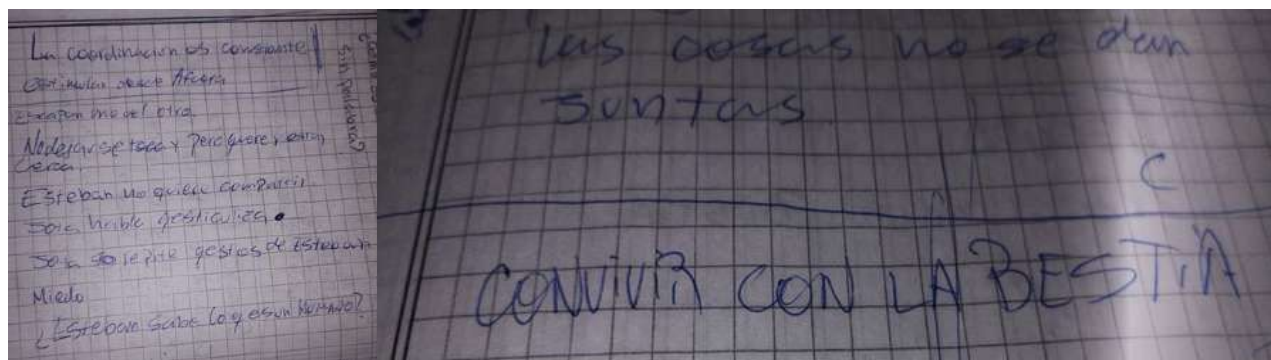
En los ensayos, el equipo no se limitó a actuar estas ideas, sino que las exploró físicamente. La imagen de un actor con un cubo en la cabeza no es un capricho, sino un ejercicio para deshumanizar el movimiento, para encontrar una presencia escénica que fuera más animal o elemental que cotidiana, investigando cómo estos conceptos abstractos podían tomar cuerpo.

Figura 5



Sobre esta base de distancia se añade una capa de deseo contradictorio, encapsulada en una instrucción increíblemente potente: “No dejarse tocar pero quiere estar cerca”. Esta frase es oro puro. No es una descripción psicológica, sino un objetivo lúdico. Le da a los actores una tarea física concreta que inevitablemente generará emoción genuina, en lugar de pedirles que simplemente sientan algo. Crea un juego constante de atracción y repulsión, una danza de acercamientos y huidas que llena la escena de una tensión palpable. Sumado a otras reglas como “Esteban no quiere compartir” y “Jota solo repite gestos de Esteban”, se teje una red de acciones y reacciones que da vida a un vínculo profundo y lleno de matices, donde la cercanía es tan anhelada como temida.

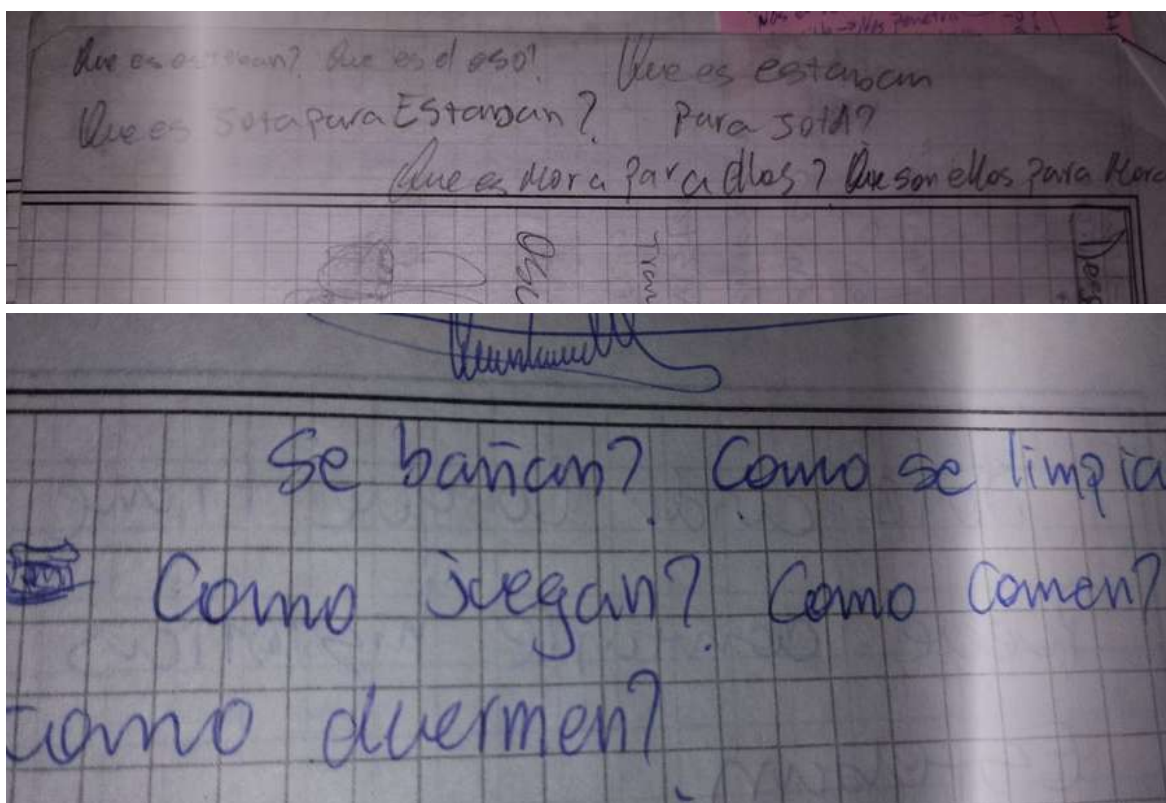
Figura 6



El conflicto central involucra temas de animalidad, crecimiento, miedo y el concepto de convivir con una bestia. El eje temático central de la obra es la tensión y coexistencia entre lo humano y lo animal, conceptualizado bajo la idea de “Convivir con la bestia” y materializado en una escenografía que fusiona una habitación con un bosque.

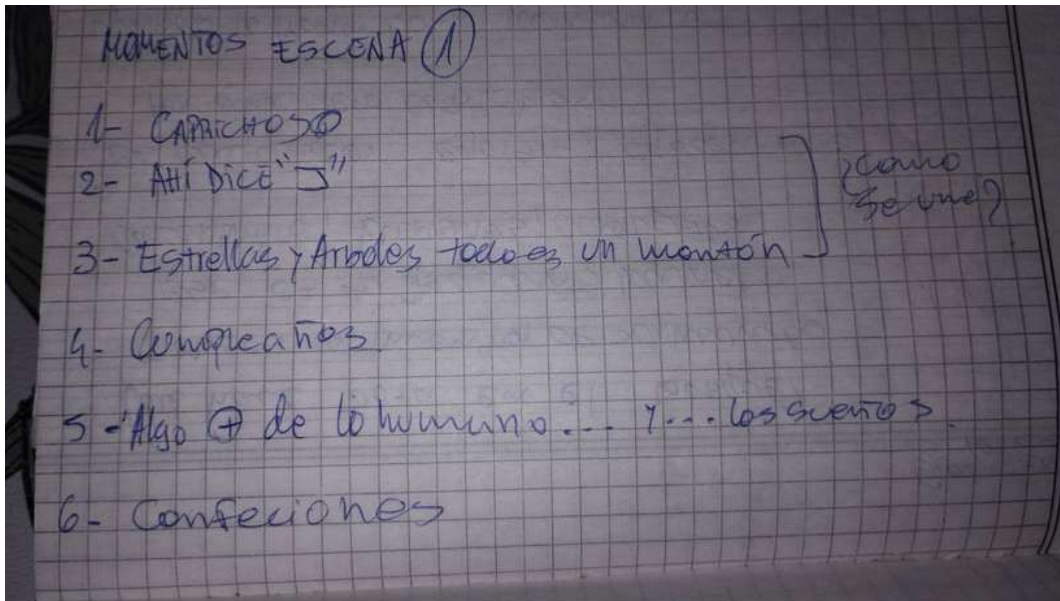
El proceso no es lineal. En lugar de escribir un guion de principio a fin, los archivos ponen de manifiesto cómo se van respondiendo las preguntas fundamentales que la propia creación va generando. “¿Qué es Esteban? ¿Qué es el oso? ¿Qué es Jota para Esteban? ¿Qué es Mora para ellos?”.

Figuras 7 y 8



Comprender que este método de empezar con preguntas de identidad es inmensamente valioso, asegura que la trama no se imponga artificialmente, sino que emerja orgánicamente de unos personajes y un universo que hemos llegado a entender en profundidad. La historia se convierte en la consecuencia inevitable de quiénes son estos seres. La estructura de la escena 1 es un intento directo de responder a estas preguntas en el escenario. Los descubrimientos del laboratorio de ensayos se organizan en una secuencia de “momentos” que construyen un arco narrativo claro y emocionante:

Figura 9



Hemos recorrido el camino desde una simple idea hasta la estructura de una escena. Este viaje nos ha llevado desde un objeto (una cama) a un concepto (la capa onírica), desde allí a los personajes (tierra, aire y fuego) y sus complejas relaciones, hasta finalmente organizar todo en una narrativa.

Figura 10



Caso 2: Luciana Simionato - Soñar despierto es la realidad (2025)

El cuaderno evidencia un enfoque metodológico y sistemático para la organización del trabajo. Cada ensayo, fechado y numerado (ensayo I a IX), se presenta con un plan detallado que divide el tiempo en fases y actividades específicas, cada una con una duración estimada. Pero más allá de la estructura, el cuaderno revela una búsqueda estética y temática centrada en la sensorialidad, la memoria y la construcción de imágenes poéticas que surgen en estrecha relación con su universo personal e íntimo.

Figura 11



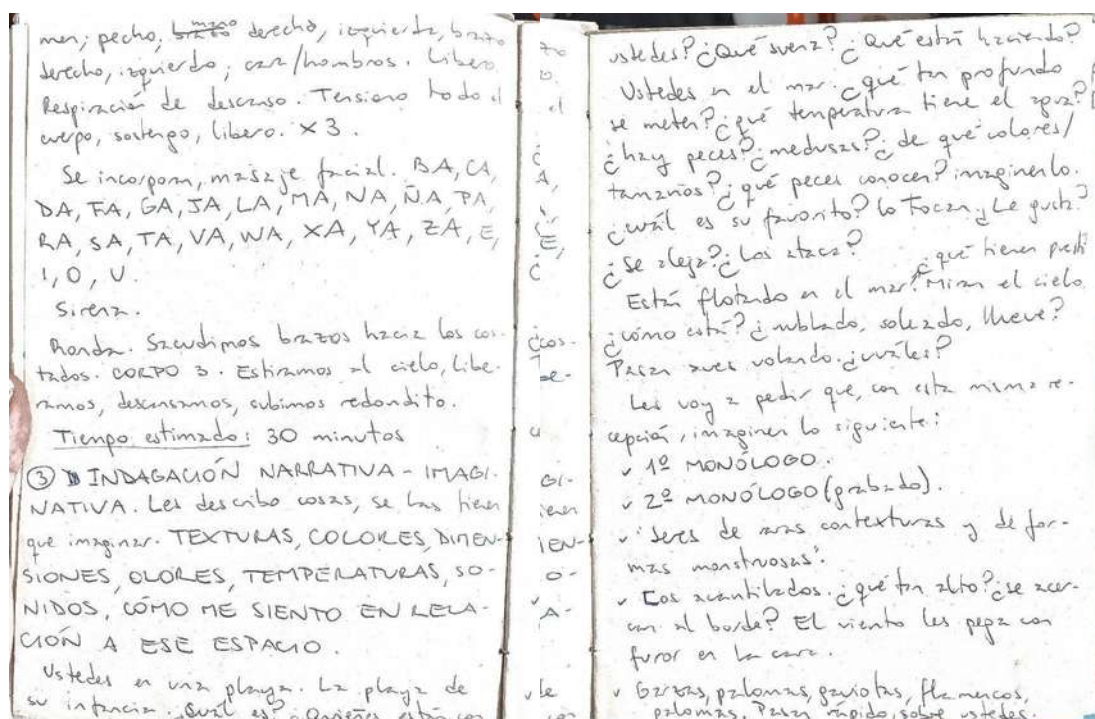
En su diario de viaje, se expone nítidamente cómo la directora busca activamente la conexión emocional con el material mediante la introducción de referencias personales y sensoriales específicas, utilizando la memoria como una herramienta para anclar la interpretación en la intimidad. Un ejemplo clave es la mención del patio de la infancia y la temperatura del agua. Estas referencias sensoriales específicas, posiblemente arraigadas en la propia experiencia o en una imagen vital muy definida, sirven como guías.

Figuras 12 y 13



Esta metodología se expande al utilizar la vida personal de los actores como fuente de trabajo, con el objetivo de “profundizar en el registro íntimo y el universo sensorial”. En el ensayo VI, se plantea una “INDAGACIÓN NARRATIVA-IMAGINATIVA” donde la directora guía a los participantes para que visualicen y describan la “playa de su infancia”, incluyendo detalles como texturas, colores, olores, temperaturas y sonidos. Al solicitarles que se pregunten “quiénes están con ustedes” y “cómo se sienten en ese espacio”, la directora logra que las líneas de trabajo propuestas y el universo ficcional de la obra se superpongan y se nutran del mundo interior y las vivencias personales de quienes la interpretan.

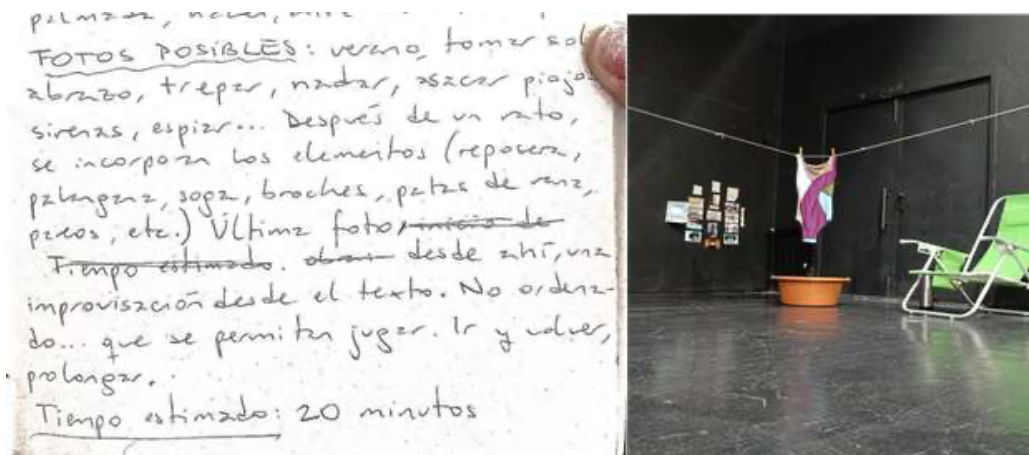
Figura 14



Se trabaja con elementos concretos como el agua en una palangana y se evocan sensaciones como la temperatura del agua. La indagación narrativa evoca “texturas, colores, dimensiones, olores, temperaturas, sonidos”. La directora trabaja a partir de la creación de fotos o imágenes escénicas potentes que encapsulan relaciones y situaciones.

JUAN MANUEL URRACO E IGNACIO DÍAZ DELFINO
LA TINTA FRESCA DEL ENSAYO: ESCRITURAS VIVAS Y RESTOS PROCESUALES DEL
CICLO CARNE FRESCA

Figuras 15 y 16



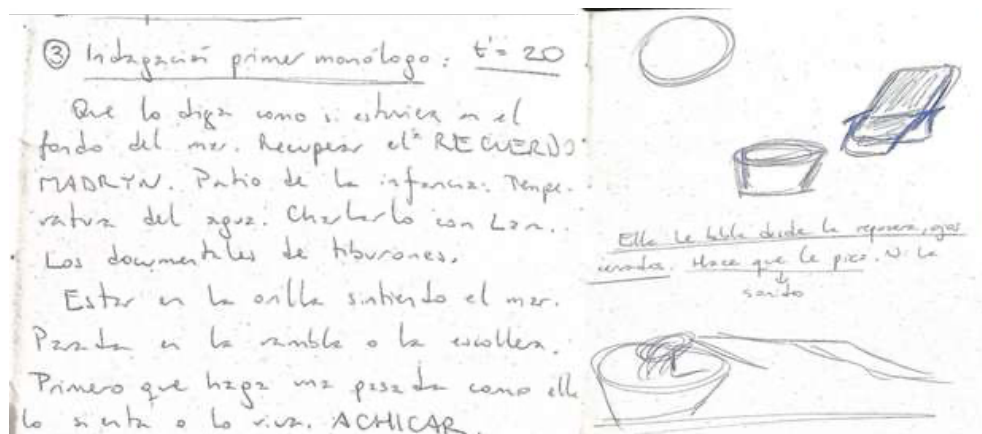
Objetos como la palangana, la reposera, los lentes o la “pistolita” de agua no son meros accesorios, sino elementos cargados de significado que se integran en la acción y la construcción de imágenes. El cuaderno incluye dibujos esquemáticos de figuras y objetos, lo que demuestra un pensamiento visual en la composición espacial y la relación entre los personajes.

Figura 17



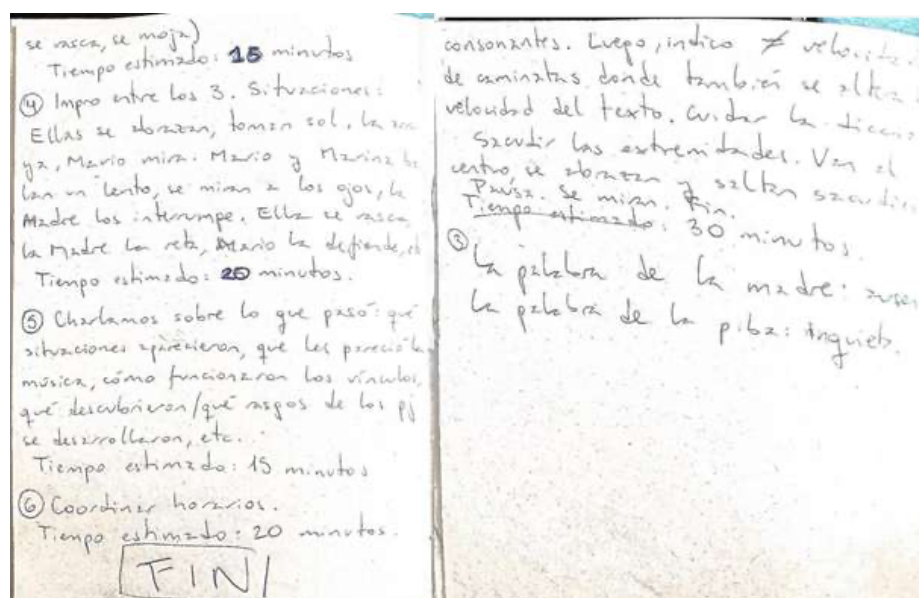
El trabajo con el texto es dinámico y exploratorio: se busca que el texto surja de una experiencia interna, como en la indicación para un monólogo: “Que lo diga como si estuviera en el fondo del mar. Recuperar el RECUERDO MADRYN. Patio de la infancia. Temperatura del agua. Charlarlo con Lon. Los documentales de tiburones. Estar en la orilla sintiendo el mar. Pasa la ramba o la escollera. Primero que haga una pesada como ella lo siente o lo vive. ACHICAR.

Figura 18



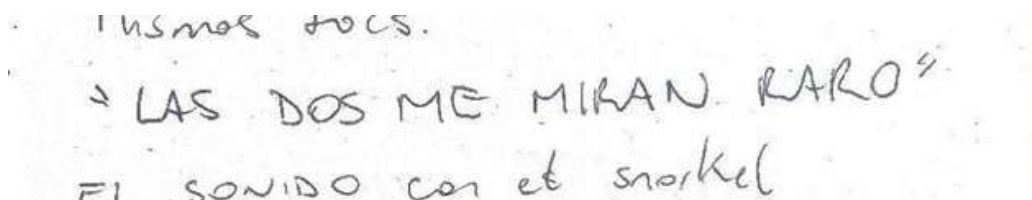
El cuaderno ofrece una visión interna de la construcción de los personajes (Mario, Ella/Lara/Paku, Madre/Luz, Donato) y las complejas relaciones que los unen. La directora plantea ejercicios específicos para investigar las relaciones. Por ejemplo, una improvisación en el ensayo I describe una interacción entre tres personajes: “Ellas se abrazan, toman sol, la nena goza, Mario mira. Mario y Marina bailan un lento, se miran a los ojos, la Madre los interrumpe”. “Ellas se abrazan, toman sol, la nena goza, Mario mira. Mario y Marina bailan un lento, se miran a los ojos, la Madre los interrumpe”.

Figura 19



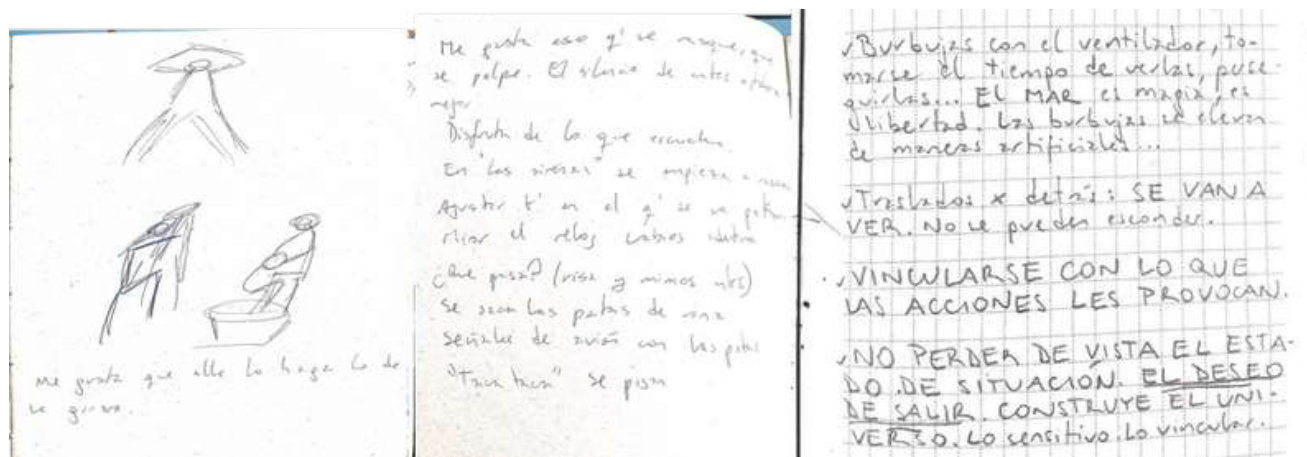
A lo largo de los ensayos, aparecen notas conceptuales que definen la esencia de los personajes o sus conflictos. Una nota sintética y poderosa establece un eje central del conflicto: “La palabra de la madre: ausencia. La palabra de la piba: inquietud”. La directora anota observaciones sobre las interacciones: “Me miran raro”, “No me gusta esa acción de ordenar. Ordenar tiene una intención de ‘vivir mejor’. Ella no es una madre común”.

Figura 20



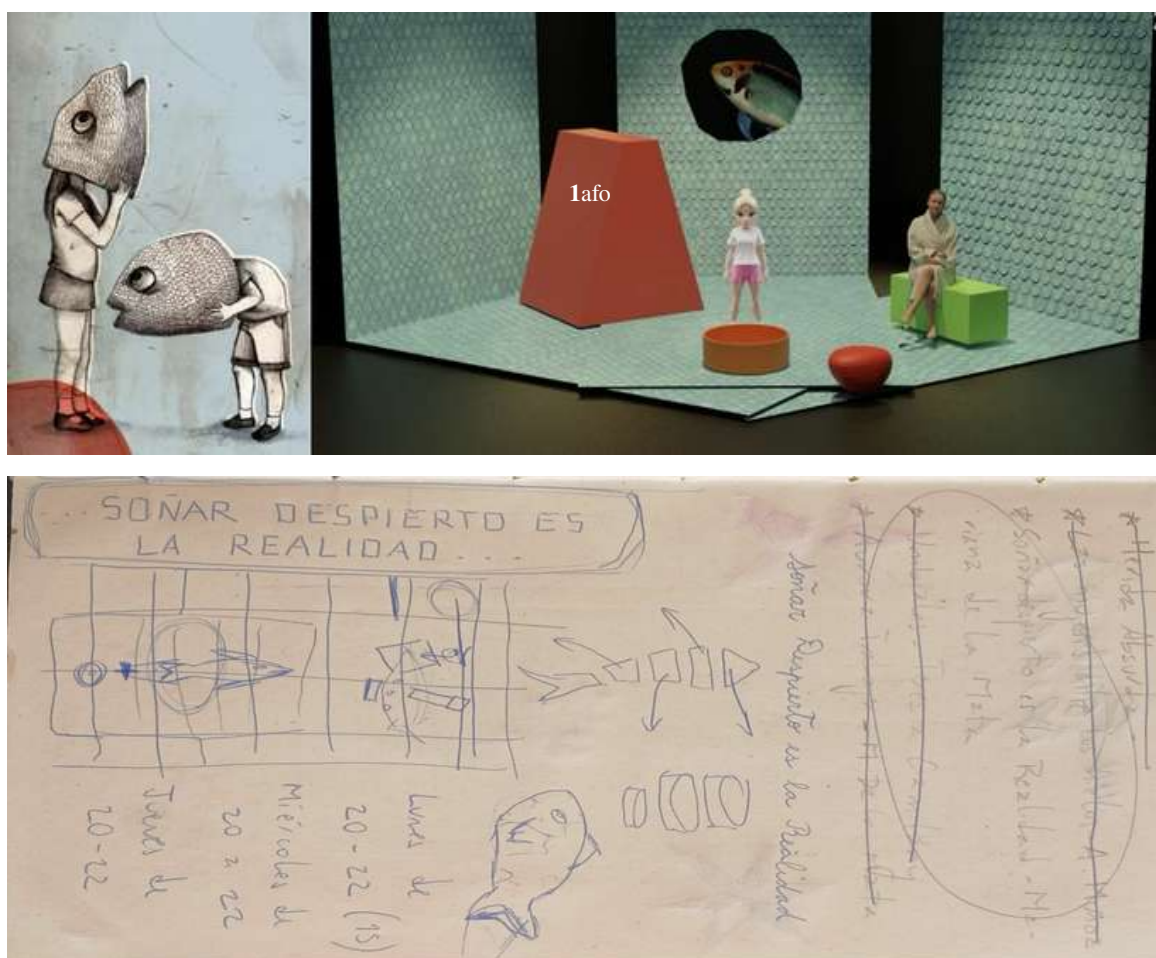
El cuaderno es, fundamentalmente, un espacio para el pensamiento de la directora. Las anotaciones capturan el proceso de toma de decisiones, las observaciones en el momento y la evolución de las ideas. Un listado de puntos a corregir o reforzar, como “Sacar las cosas de la palangana”, “Ruido de radio escena II” y directivas para los actores como “NO PERDER DE VISTA EL ESTADO DE SITUACIÓN. EL DESEO DE SALIR. CONSTRUYE EL UNIVERSO”.

Figura 21



El objetivo principal de los ensayos parece haber sido trascender la literalidad del texto para descubrir las motivaciones subyacentes, los conflictos internos y los arcos emocionales de cada personaje. A través de la improvisación, la exploración sensorial y la definición de objetivos claros, se ha logrado dar vida a un complejo entramado de relaciones. Para lograrlo, el diseño escénico y sonoro se ha concebido no como un mero telón de fondo, sino como un componente activo que construye la atmósfera y el mundo interior de los personajes.

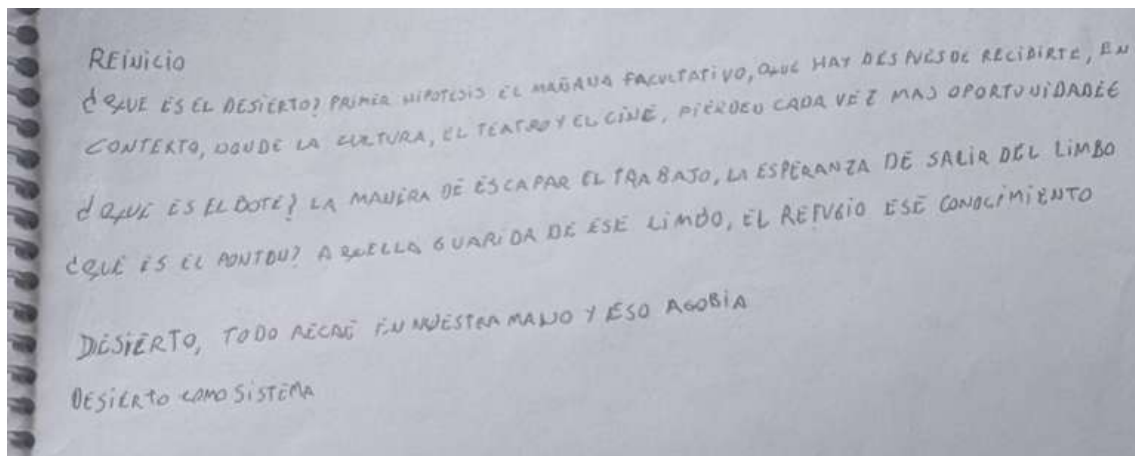
Figuras 22 y 23



Caso 3: Joaquín Cicopiedi - En seco (2025)

Todo proyecto escénico nace de una pregunta, de una intuición que exige ser explorada. La fase inicial de esta creación se centró de manera estratégica en definir un universo dramático claro y una propuesta estética que sirvieran como mapa de navegación para todo el proceso posterior. Las conversaciones y esquemas surgidos en las primeras instancias de coloquios no fueron meras abstracciones, sino la cimentación sobre la cual el director construiría la estructura física y emocional de la obra.

Figura 24



¿Qué es el desierto? ¿Qué es el bote? ¿Qué es el pontón?, son interrogantes que abren la puerta a metáforas, pero la primera de ellas tenía una raíz muy concreta. En el corazón de su búsqueda el director se encontraba con preguntas existenciales que impulsaron la dramaturgia. La dramaturgia se configura como un entramado de decisiones móviles que emerge orgánicamente, respondiendo a las preguntas fundamentales que la propia creación va generando.

Se interrogó sobre el significado de tres metáforas centrales que orientaron la búsqueda y proceso de creación. El desierto concebido no como un paisaje de arena, sino como un sistema, un contexto donde “la cultura, el teatro y el cine, pierden cada vez más oportunidades”. En este páramo, la responsabilidad creativa es absoluta: “todo recae en nuestra mano y eso agobia”. El bote representa la esperanza de escapar, la precaria promesa de salida de un limbo existencial. Es el vehículo de una travesía improbable, la única herramienta para navegar la inmensidad del desierto. El pontón funciona como refugio. No es un destino, sino un precario asentamiento dentro de la deriva. Es el espacio íntimo donde los personajes –y el director– se resguardan, se enfrentan y sobreviven. Estas metáforas definieron un estado de naufragio no en el mar, sino en un desierto de significado, donde los personajes flotan a la deriva en un bote de esperanzas frágiles.

Con este universo conceptual ya solidificado, se aprecia cierto abandono del papel y la palabra para confrontar estas ideas con la verdad de la escena y los cuerpos, el peso de los objetos y la dimensión del espacio escénico. De acuerdo con los archivos y diario de viaje, era ahora el momento de iniciar el viaje físico en la sala de ensayo. El cuaderno opera como un dispositivo que modela la mirada del director y que, en ocasiones, tiene la capacidad de reorientar el sentido del ensayo.

Figura 25



Según los propios registros, mientras trabajaban, el mundo exterior se filtraba en la sala de ensayo a través de las noticias. Empezaron a recortar palabras y frases de los periódicos que resonaban, que parecían hablar del mismo desierto que intentaban construir: crisis, democracia fallida, en terapia intensiva, un alto el fuego, combates cerca de un gran hospital, carne, preso. Estas palabras no forman parte del diálogo, pero construyen el ruido de fondo del universo de la obra. Le dan una textura de urgencia, de conflicto real, recordando que el desierto de sus personajes también es un reflejo del mundo en el que habitan.

Figuras 26 y 27



JUAN MANUEL URRACO E IGNACIO DÍAZ DELFINO

LA TINTA FRESCA DEL ENSAYO: ESCRITURAS VIVAS Y RESTOS PROCESUALES DEL CICLO CARNE FRESCA

La búsqueda de la atmósfera escénica se priorizó a través de la preescena, utilizando objetos concretos (papel, piedras, libros) como disparadores de ideas que definieron la textura del mundo antes de asignarles nombres a los personajes. El papel de embalaje con su textura de panal, arrugado y extendido como una piel seca, hablaba de fragilidad y precariedad. Las piedras apiladas daban una sensación de peso, de ancla, de un refugio improvisado. Los libros, como se ven en las primeras fotos, sugerían un conocimiento que quizás ya no sirve, un pasado que se ha vuelto un ladrillo más en esta isla improvisada.

Estos no son objetos decorativos, son disparadores de ideas. Tocarlos, moverlos y combinarlos ayudó a definir la atmósfera de la obra antes de que los personajes siquiera tengan un nombre. Esta combinación buscaba un choque sensorial: la fragilidad y ligereza del papel, el peso inamovible y terrenal de la piedra, y el peso intelectual y simbólico de los libros. Entre ellos, destacaba un volumen con el título: *La revolución es un sueño eterno*, una declaración que parecía dialogar directamente con la lucha esperanzada de los náufragos.

Vale destacar el uso de imágenes motoras –dibujos, palabras clave– que funcionan como prefiguraciones plásticas de la escena y orientan la composición visual y espacial. Sus primeros encuentros con los personajes fueron a través de estos simples dibujos en el cuaderno. Aun sin una sola línea de diálogo, estos bocetos ya nos dan pistas sobre quiénes son. Toda relación dramática necesita un motor, una tensión que la impulse hacia adelante. Para Joaquín, ese motor se cristalizó en un diagrama muy simple pero poderoso:

Figuras 28 y 29

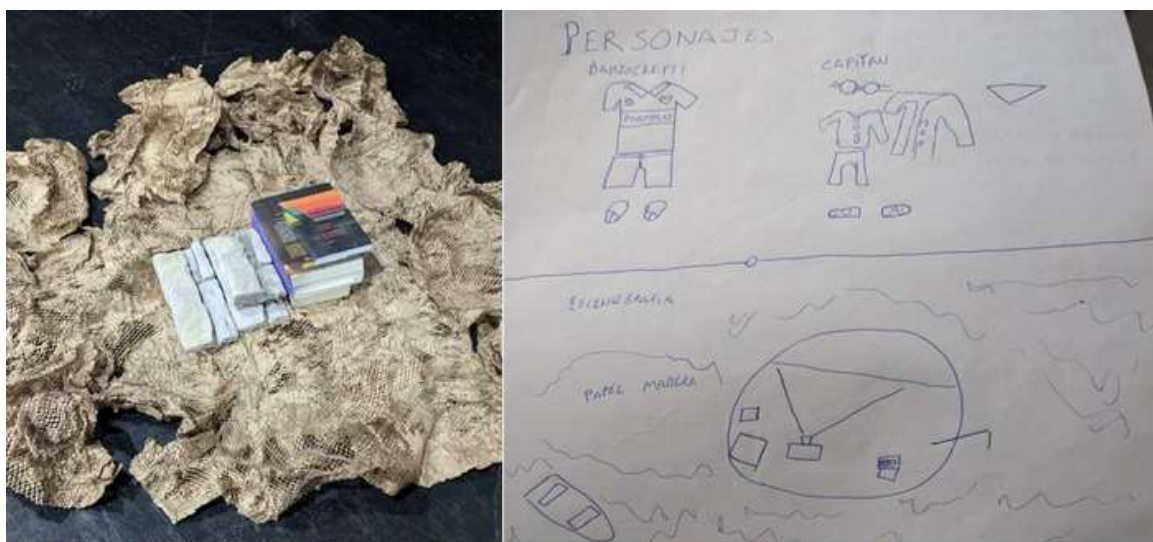
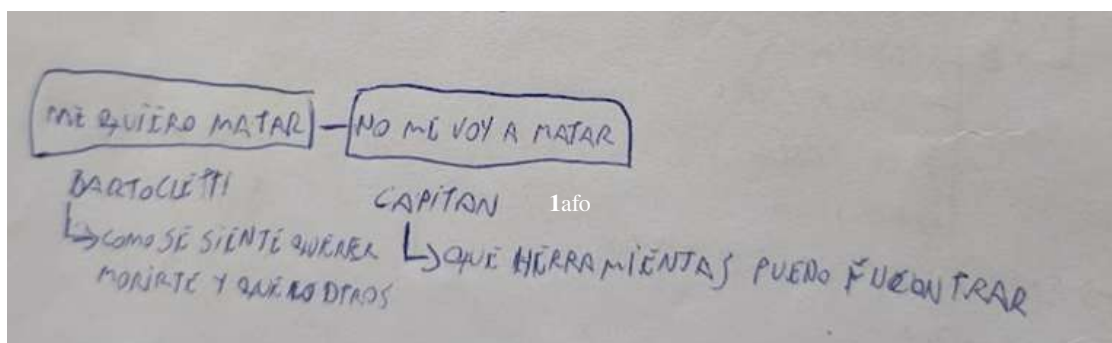


Diagrama 1

Bartocletti: Capitán:
ME QUIERO MATAR → ← NO ME VOY A MATAR.

Esta oposición es el núcleo de su vínculo. No es solo un desacuerdo, es una lucha de fuerzas vitales. Toda la obra será la exploración de cómo estas dos fuerzas chocan, negocian y se transforman mutuamente.

Figura 30



La idea inicial de usar papel madera evolucionó hacia algo más tridimensional y versátil: el armado de cajas. Los bocetos en el cuaderno empezaron a mostrar diagramas de escenas donde pequeños cuadrados representaban los límites del espacio, muros o refugios.

Figura 31



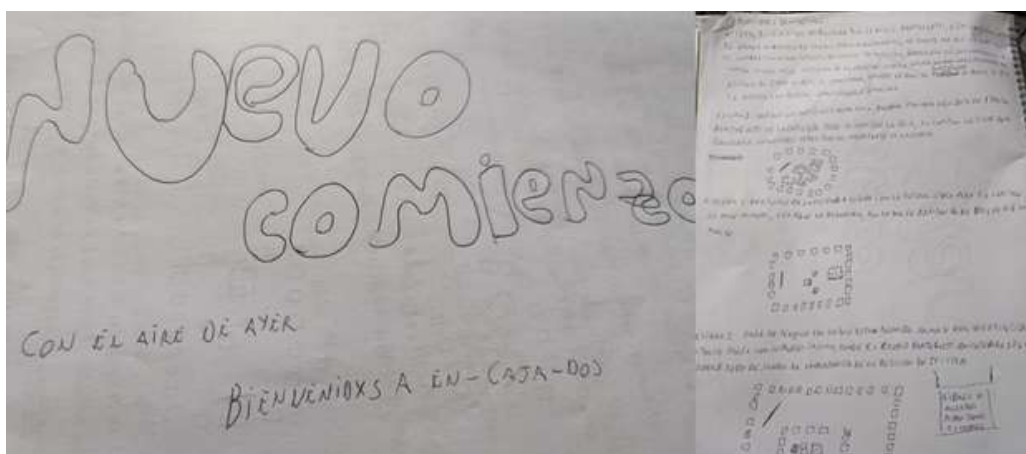
Esta idea abstracta se materializó en la sala de ensayo, como se ve en las fotografías. Los actores no solo actúan dentro del espacio, sino que lo construyen en tiempo real. Apilan, organizan y reorganizan cajas de cartón, convirtiéndolas en paredes, barricadas o simplemente en los frágiles

JUAN MANUEL URRACO E IGNACIO DÍAZ DELFINO

LA TINTA FRESCA DEL ENSAYO: ESCRITURAS VIVAS Y RESTOS PROCESUALES DEL CICLO CARNE FRESCA

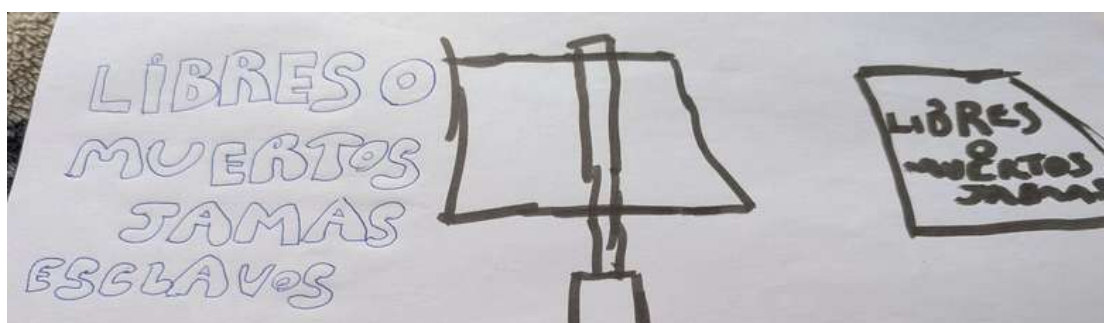
límites de su pequeño mundo. El paso del dibujo en papel a la acción física con las cajas fue fundamental para definir el lenguaje visual de la obra. El proceso registrado demuestra que la creación es una “autopoiesis escénica”, donde el director confronta sus ideas teóricas iniciales con la verdad del cuerpo y el peso de los objetos en la sala de ensayo. “Bienvenidos a EN-CAJA-DOS”.

Figura 32



Revisando el cuaderno de viaje del director, se puede encontrar una frase que había esbozado y que pareciera ser el corazón temático de toda la obra, la declaración que subyace a cada acción y cada silencio. “Libres o muertos / jamás esclavos”, esta frase, que el director había anotado junto al diagrama de la escena 5, terminó revelándose como la idea fundacional de todo el proyecto. Lo que quizás nació como un pensamiento para un momento específico, irradió su significado a toda la pieza. Es el grito de resistencia final de dos seres abandonados que, a pesar de todo, se niegan a ser esclavos de su circunstancia. El análisis evidencia cómo la dramaturgia emerge orgánicamente, ejemplificada cuando una frase que había sido esbozada se revela como la idea fundacional que irradia significado a todo el proyecto.

Figura 33



Restos de lo real de un proceso creativo: registros y apuntes de los directores teatrales de la edición 2025 del ciclo Carne Fresca.

En la línea de las *Dramaturgias de lo real* (Urraco, 2012), estos diarios de viaje, lejos de funcionar como registros ordenados o relatos retrospectivos, se comportan como un organismo vivo, inestable y poroso, más cercano a lo irracional que a la lógica de la obra cerrada. No se ofrecen como objetos acabados, listos para ser expuestos ante la mirada ajena, sino como superficies en las que el proceso deja marcas, tachaduras y zonas de indeterminación. Desde esta perspectiva, los diarios de los directores intensifican su vínculo con la escena, conservan sus huellas, sus desplazamientos, sus residuos. Lo real no permanece a salvo ni completo; persiste, a lo sumo, en guiños, en fragmentos, en esos restos de lo real que sobreviven al pasaje por la ficción y el ensayo.

hemos decidido denominar Dramaturgias de lo real a las prácticas que en tanto realización escénica y espacio contenedor de residuos y restos de lo real delinearían un acontecimiento íntimo donde lo estético quiere derramarse hacia la vida, con el propósito de establecer espacios de subjetivación, nuevos vínculos con el otro, desde donde reconquistar la realidad en el teatro y recuperar la experiencia, la escena que le permita construir subjetividades emancipadoras, ofreciendo otras posibilidades, otras alternativas respecto a los modos dominantes de construcción del sujeto. (Urraco, 2012, p. 64)

En este marco, los diarios de viaje del ciclo Carne Fresca pueden leerse como uno de esos espacios donde lo estético ensaya su derrame hacia la vida. No buscan fijar sentidos ni estabilizar identidades, sino abrir zonas de experiencia en las que el proceso de creación deviene también proceso de subjetivación. En su condición de resto, de residuo activo, estas escrituras no solo acompañan la escena: la tensionan, la exceden y la devuelven al terreno de lo vivido, habilitando otras formas de pensar la dirección, el vínculo con el otro y la posibilidad de una práctica escénica que, aun en su precariedad, insiste en reconquistar la experiencia.

El análisis de los cuadernos, diarios de viaje y registros de ensayo de tres de los directores de Carne Fresca nos permite identificar un conjunto de estrategias de dirección, que si bien se expresan de manera singular en cada proyecto, configuran un mapa de prácticas comunes en procesos formativos de creación teatral a partir de restos de lo real. Estas estrategias se articulan en torno a núcleos como el trabajo con los performances, la composición visual y espacial, la construcción dramática y la gestión del proceso creativo.

Cada núcleo reúne decisiones metodológicas, procedimientos de búsqueda y modos de acompañar al equipo creativo que emergen tanto en la sala de ensayo como en la escritura reflexiva que cada director produjo durante el proyecto. Anne Bogart (2007) señala que la dirección contemporánea tiende a “proponer marcos más que resultados”, habilitando que el intérprete participe activamente en la construcción del lenguaje escénico. Esta idea se refleja en el modo en que los directores de Carne Fresca diseñaron consignas abiertas, orientadas a activar la imaginación del elenco y permitir que la escena se configure a partir de la experiencia corporal.

Los estudiantes-directores registran momentos de avance (“finalmente apareció la energía grupal”) y retrocesos (“hoy noté un bloqueo general”), lo que evidencia una conciencia creciente sobre cómo el clima emocional afecta la emergencia del material escénico. Asimismo, se detecta un interés compartido por la escucha y la confianza como condiciones de trabajo. Esta dimensión afectiva aparece enfatizada en los cuadernos, donde los directores reflexionan sobre cómo generar un entorno seguro para la prueba y el error. La noción de confianza creativa resulta especialmente pertinente para interpretar estas observaciones: dirigir implica sostener un espacio donde el intérprete pueda exponerse sin temor al juicio.

En los registros de Carne Fresca se observa que los directores desarrollaron una serie de imágenes motoras que orientan la construcción espacial de las escenas. Estas imágenes constituyen lo que Sanchis Sinisterra denomina “prefiguraciones plásticas de la escena”, una preparación que permite al director trabajar no solo con actores, sino también con ambientes, texturas y energías. En los cuadernos aparecen diagramas de tensiones, mapas de recorridos, notas sobre iluminación o uso de objetos, lo que demuestra una concepción integral de la composición escénica.

Los diarios muestran que muchos directores actuaron como montajistas, seleccionando, organizando y reescribiendo materiales surgidos del ensayo. En varios casos, la dramaturgia emergió de preguntas surgidas en los cuadernos: “¿qué pasaría si la escena comenzará desde el silencio?”, “¿cuál es el deseo secreto del personaje?”, “¿qué pasa si se invierte el orden?”. El proceso dramático, por lo tanto, se configuró como un ejercicio de lectura y relectura de la propia creación. La dramaturgia no es un texto fijo sino un entramado de decisiones móviles que se actualizan en cada ensayo. Los registros escritos de Carne Fresca capturan este movimiento, revelando cómo los directores negocian entre intuición y estructura, entre exploración y forma.

Finalmente, un aspecto clave que emerge de los cuadernos es la gestión del proceso de trabajo. Dirigir en contextos formativos exige no solo habilidades estéticas, sino también organización del tiempo, planificación de ensayos y manejo de dinámicas grupales.

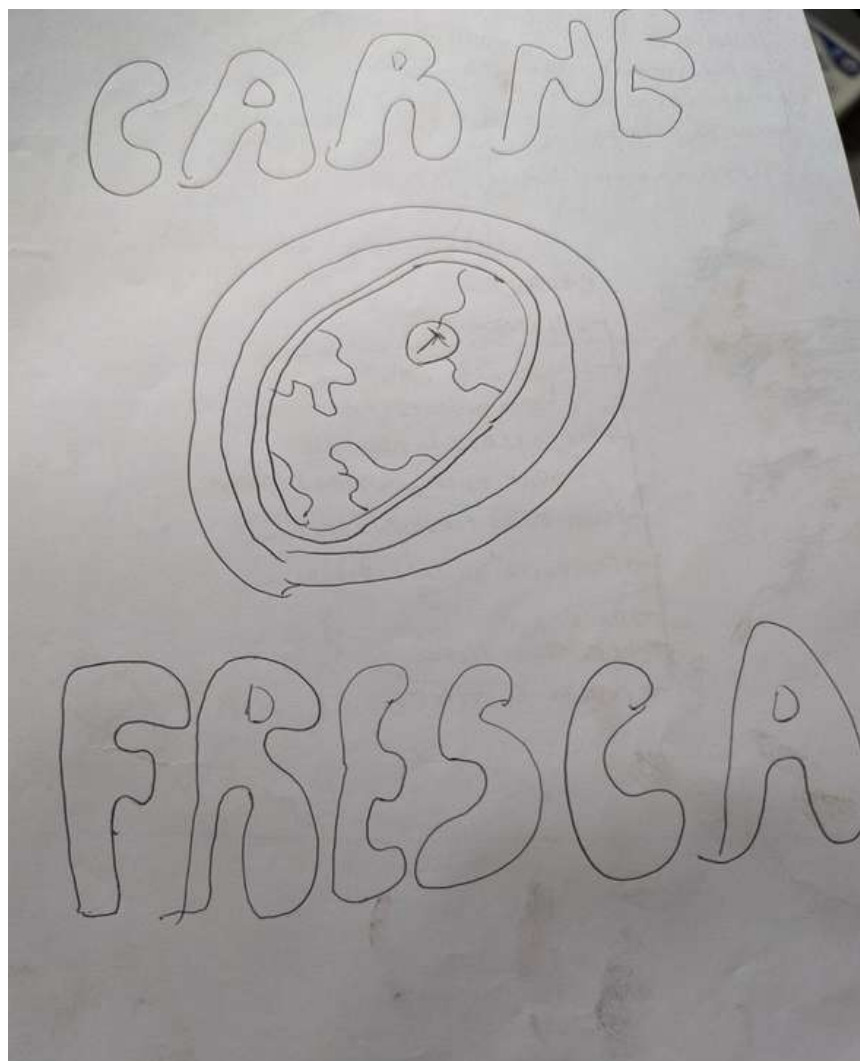
El análisis de estos materiales documentales revela que la dirección teatral, especialmente en etapas formativas, es una práctica que no se agota en el ensayo: se reflexiona, se narra y se piensa a sí misma. Los cuadernos de los tres directores aquí analizados muestran una constelación de modos de dirigir que van desde la exploración corporal y la improvisación hasta la construcción dramática, pasando por la planificación minuciosa, la experimentación con lenguajes híbridos o la elaboración de atmósferas sensoriales. Cada una de estas estrategias se vuelve legible y analizable precisamente porque se encuentra inscripta en sus registros.

La particularidad de Carne Fresca –como espacio de formación universitaria, pero también como plataforma de creación artística– intensifica el valor de estos diarios y cuadernos. En ellos se ve aparecer algo que no siempre está disponible: el momento exacto en que una escena fracasa, el instante en que el director duda de su rol, la aparición de una pregunta que cambia el rumbo del proceso. Esta dimensión íntima, subjetiva, vulnerable, es uno de los aportes más reveladores de haber trabajado aquí con registros personales de los estudiantes como insumo de análisis.

En conclusión, la escritura del proceso creativo en Carne Fresca no solo documenta la dirección teatral: la construye. La tinta fresca del ensayo nombra con precisión aquello que estos materiales revelan: escrituras vivas que no se limitan a registrar el proceso creativo del ciclo Carne Fresca, sino que lo producen y lo transforman. Los cuadernos y diarios de los estudiantes-directores permiten afirmar que la dirección teatral no es exclusivamente una práctica escénica, sino también una práctica escritural que genera pensamiento y acción. La escena y la página operan como superficies complementarias donde se depositan decisiones, dudas y hallazgos; entre ambas se configura un oficio en construcción. Analizar este corpus, entonces, no implica un gesto retrospectivo, sino la posibilidad de comprender cómo estos jóvenes piensan, se piensan y reescriben su hacer en el mismo acto de ensayar.

La tinta fresca del ensayo es, ante todo, una materialidad que no se deja secar. En los diarios y cuadernos del ciclo Carne Fresca la escritura funciona como un gesto que acompaña, interrumpe y vuelve a poner en movimiento el proceso creativo. Son escrituras que transpiran ensayo: frases a medio decir, preguntas que no buscan respuesta inmediata, restos de decisiones que ya no están y, sin embargo, siguen operando. Allí, la dirección teatral no se afirma como dominio, sino como deriva; no como saber cerrado, sino como práctica que se prueba a sí misma. Escena y página se rozan, se manchan, se corrigen mutuamente. En esa zona inestable donde la tinta todavía corre y el sentido no termina de fijarse, los jóvenes directores no solo construyen obras, sino que se construyen en el acto mismo de escribir(se).

Figura 34



Referencias

- Bartís, R. (2007). *Cancha con niebla: teatro perdido. Fragmentos*. Atuel.
- Bogart, A. (2007). *Los puntos de vista escénicos*. Asociación de Directores de Escena.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden UP.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III*. Atuel.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Urraco Crespo, J. M. (2012). *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: una escritura con sede en el cuerpo* [tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona].
<https://ddd.uab.cat/record/114001>
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Ñaque.

Recibido: 2 de mayo de 2026

Aceptado: 9 de junio de 2026