

Donde el cuerpo aparece: memoria y duelo en la escena

Gustavo Radice

Boletín de Arte (N.º 28), e086, ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e086>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

DONDE EL CUERPO APARECE: MEMORIA Y DUELO EN LA ESCENA

WHERE THE BODY APPEARS: MEMORY AND MOURNING ON SCENE

Gustavo Radice | gustavoradice@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0459-6150>

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Recibido: 12 de marzo de 2026 | Aceptado: 21 de abril de 2026 | Publicado: 5/10/2026

RESUMEN

El presente artículo analiza la obra teatral *Inhumanas Soplan Mujeres* (2019) a partir de un diálogo entre tres perspectivas teóricas: la noción de sistema abierto y azar organizador de Luis Hornstein, el concepto de acontecimiento y estructura vincular de Isidoro Berenstein, y las categorías de cuerpo roto, iconografía del dolor y comunidades desarrolladas por Ileana Diéguez en *Escenarios liminales*. Se propone que la obra construye una dramaturgia de la imagen corporal femenina entendida como un dispositivo liminal donde el cuerpo de las intérpretes se vuelve archivo vivo, irrumpe como teatralidad de lo real y abre la posibilidad de un duelo colectivo.

PALABRAS CLAVE

Teatro contemporáneo; cuerpo femenino; memoria; duelo; performance

ABSTRACT

This article analyzes the theatrical work *Inhumanas Soplan Mujeres* (2019) through a dialogue between three theoretical perspectives: Luis Hornstein's notions of open system and organizing chance, Isidoro Berenstein's concepts of event and bond structure, and the categories of broken body, iconography of pain and communities developed by Ileana Diéguez in *Escenarios liminales*. It is proposed that the work constructs a dramaturgy of the female body image understood as a liminal device where the performers' bodies become a living archive, irrupt as theatricalities of the real and open the possibility of collective mourning.

KEYWORDS

Contemporary theatre; female body; memory; mourning; performance



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribucion-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional

¿Qué ocurre con el cuerpo femenino cuando la escena lo convoca no para representar una biografía, sino para activar sus restos, sus huellas, sus silencios? ¿Cómo inscribir en el presente las marcas de una historia de dolor sin que esa historia se convierta en destino? Estas preguntas atraviesan el dispositivo performativo de *Inhumanas Soplan Mujeres*¹ (2019), obra que reactiva escénicamente fragmentos de poemas, de cartas y de registros biográficos de Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik y Olga Orozco. Lejos de proponer una ilustración de vidas trágicas, la puesta construye un espacio de resonancia donde el cuerpo de las intérpretes se vuelve superficie de inscripción de memorias literarias y afectivas, al tiempo que las desplaza, las fragmenta y las transforma.

La obra se despliega como un dispositivo complejo: tres actrices en escena, una voz masculina en *off* que pauta y que desordena, pantallas que proyectan imágenes a modo de documental, videos de flores en un *time-lapse* que crecen y se despliegan, celulares que reproducen audios, y un espacio que elimina la distancia con el espectador. Hacia el final, un audiovisual muestra, de manera fragmentada, el cuerpo-piel de las actrices en un baño mientras ellas en vivo relatan sucesos de sus vidas seleccionados al azar. Pero aquello que se pone en juego no es únicamente una constelación de materiales, sino una pregunta por el estatuto del cuerpo femenino en la escena contemporánea. ¿Es posible que el cuerpo deje de ser inerte para devenir en acontecimiento? El presente artículo se propone pensar la escena como territorio de emergencia subjetiva [Figura 1].



Figura 1. Escena de *Inhumanas* (2019). Teatro Almacén El Obrero. Fotografía: Ariel Tules

La noción de *cuerpo roto* plantea que ciertas prácticas escénicas contemporáneas trabajan sobre anatomías dislocadas por la violencia de los discursos de poder, exhibiendo los restos no para consumirlos estéticamente, sino para construir una *iconografía del dolor* que reclama ser alojada en una comunidad (Diéguez, 2013a). En *Inhumanas* esa iconografía se materializa en las imágenes proyectadas y en el relato que las actrices hacen en los audiovisuales sobre el curso vital de las poetisas: el zapato de Storni aprisionado en el espigón –que funciona

1 Dramaturgia y dirección Gustavo Radice; actuación Carolina Donnantuoni; Ayelén Días Correia; Constanza Mosetti; escenografía, iluminación y video proyecciones Hernán Arrese Igor; vestuario Julia Vázquez; artista visual invitado Franco Palazzo. <https://www.youtube.com/watch?v=3k68Eso5qQg&t=3s>

como una metonimia de ese cuerpo roto—, el agua, los cigarrillos, el cáncer, la locura, las internaciones, el dolor existencial, etcétera. Lejos de consumir estéticamente el sufrimiento, lo transforma en *communitas*, la escena deviene en espacio de duelo colectivo donde el cuerpo roto de las poetisas (y el de las actrices) encuentran, finalmente, un lugar simbólico para ser alojado y transformado.

Pero la obra no se detiene en la exhibición del resto, genera una tensión entre el relato de la muerte y la vitalidad del gesto performativo. Luis Hornstein (2003) cuestiona el determinismo lineal y propone pensar la subjetividad como un proceso de constante autoorganización frente a lo imprevisto. En la obra, esa apertura se hace carne en el *azar organizador* que introduce la tecnología, el error en la repetición de los movimientos, la vibración de la voz que no logra ajustarse al modelo, las fallas en el intento de reproducir la coreografía de Café Müller, los saltos en las acciones entre una escena y la otra. Estos desajustes no son fallas, sino *bifurcaciones* que permiten al cuerpo dejar de ser un *crystal* de repetición rígida para que acontezca el proceso de transformación. La obra construye lo que Isidoro Berenstein (2004) denomina una *estructura vincular*, un espacio tercero donde la subjetividad se produce en la relación con un Otro. En *Inhumanas*, ese Otro asume múltiples formas: la voz masculina del narrador que interpela y descoloca, la mirada del espectador situado en el mismo nivel de piso, las imágenes proyectadas que devuelven a las actrices su propia extrañeza. La *ajenidad* que irrumpe en estos vínculos no es algo que deba ser asimilado o reducido a lo familiar; por el contrario, es esa presencia de lo radicalmente otro lo que *descoloca* la estructura previa y lo que obliga a reorganizar el sentido. El cuerpo, entonces, no es algo que se posee, sino algo que sucede en el encuentro, un acontecimiento que desborda la representación y que abre una zona de emergencia para lo nuevo [Figura 2].



Figura 2. Escena de *Inhumanas* (2019). Teatro Almacén El Obrero. Fotografía: Ariel Tules

En *Inhumanas*, la imagen corporal (Dolto, 1984) femenina no aparece como un destino pre-fijado por la patología, el suicidio o el trauma biográfico de las autoras citadas. Es el error del gesto, la vibración de la voz o el encuentro fortuito con la mirada del espectador lo que funciona como *bifurcaciones* en la historia del cuerpo. Siguiendo a Hornstein (2003), la dra-

maturgia de *Inhumanas* opera bajo la lógica de Eros, toma los fragmentos de dolor y de muerte de las poetisas y los liga en una trama de significaciones presentes, asociándolos con la autobiografía de las actrices y estableciendo una relación entre lo documental y la ficción. Así, la imagen corporal femenina resulta en un proceso de transformación constante, donde el cuerpo de las intérpretes no es un receptor pasivo de una historia trágica, sino un agente activo que, a través de la sublimación escénica, produce un suceder que escapa al determinismo. El dispositivo escénico opera como un sistema abierto donde el error y el azar se convierten en bifurcaciones que posibilitan la transformación del cuerpo femenino, impidiendo que la historia se fije como destino. Sin embargo, esa transformación no podría ocurrir sin la presencia de un otro que la desencadene y la aloje. Es precisamente en el vínculo donde ocurre que el cuerpo encuentra su condición de posibilidad. En *Inhumanas*, la imagen corporal femenina irrumpe en el campo de visión del espectador como un acontecimiento que desborda la representación tradicional de la mujer poeta sufriente. Berenstein (2004) distingue entre la *representación* (lo que ya conocemos, lo familiar) y la *presentación* (la presencia del Otro como algo radicalmente extraño). El cuerpo de las actrices no representa a las poetisas, sino que *presenta* su *ajenidad* en esa dimensión del cuerpo que no puede ser totalmente simbolizada ni capturada por el lenguaje médico o social. Esta irrupción de lo ajeno produce un impacto estético, el espectador no solo ve una obra, sino que es afectado por un acontecimiento que lo obligaría a reorganizar sus propias categorías sobre la feminidad.

La obra construye lo que Berenstein (2004) define como una *estructura vincular*. El vínculo no es la suma de dos individuos, sino un espacio tercero que produce subjetividad. En la obra, este vínculo se teje entre tres polos: el cuerpo de la intérprete, la palabra poética/política histórica y la mediación tecnológica. En los fragmentos donde las actrices interactúan con sus propias imágenes proyectadas, se produce una *producción de subjetividad* en tiempo real. No hay un sujeto preexistente a la obra; la mujer de la cual habla la dramaturgia se constituye en el vínculo mismo, en la interacción entre la palabra poética/política histórica y la presencia material del cuerpo actual. La escena opera, entonces, como un campo vincular donde el desamparo original de estas voces y estos cuerpos en riesgo encuentra un otro (el público) que le otorga una nueva posibilidad de existencia simbólica. La obra construye acontecimientos a partir de irrupciones de ajenidad que descolocan la estructura escénica y que obligan a producir sentido en el vínculo. La subjetividad femenina emerge, así, como una producción relacional, no como una esencia prefijada. Ahora bien, ¿qué tipo de comunidad es capaz de alojar ese sentido?

TEATRALIDADES DE LO REAL: EL CUERPO Y EL DUELO QUE IRRUMPE

El cuerpo de las actrices se convierte en un espacio donde convergen memoria, experiencia y significación estética. En *Inhumanas Soplan Mujeres* esta presencia no opera únicamente en el registro de la ficción. El cuerpo de las actrices se vuelve el lugar donde los restos de esas vidas –poemas, cartas, fragmentos biográficos, imágenes documentales– irrumpen sin la mediación de un personaje que los contenga. Esa irrupción es lo que Ileana Diéguez (2014), denomina *teatralidades de lo real*, prácticas donde «lo real irrumpe, los detritus atraviesan los marcos estéticos y emergen como cuerpos sin mediatización: texturas de lo real» (p. 157). No se trata de representar la realidad, sino de hacerla aparecer en su densidad material, como resto, como huella, como documento que exige ser mirado de otro modo.

La obra comienza incluso antes de que comience, en un umbral que ya es escena. Mientras el público ingresa y ocupa sus lugares, las actrices están en el espacio realizando ejercicios de caldeo: estiramientos, respiraciones, pequeñas rutinas de preparación física. No hay ficción que encubra ese gesto; el cuerpo se exhibe en su condición más material, en su dimensión de *cuerpo que se prepara para*. De fondo, una voz en *off* lee, en formato de audiolibro, fragmentos de *La señora Dalloway*, de Virginia Woolf. Esta primera capa –cuerpo que se prepara, palabra que flota– instala ya lo que Diéguez (2014) llama *textura de lo real*. No hay personaje, no hay ficción. El público asiste a un doble acontecimiento, el de la presencia viva de los cuerpos y el de la presencia diferida de la palabra grabada. Esa coexistencia es ya una

forma de irrupción de lo real, el entrenamiento y lo real de la voz mecánica se entrelazan sin fundirse en una ilusión. Las proyecciones de las declaraciones sobre las vidas y las muertes de las poetisas –el zapato de Storni aprisionado en el espigón, el agua (en el audiovisual final), los cigarrillos o el gesto de fumar– no son ilustraciones de un relato previo, son fragmentos de lo real que irrumpen en la escena y la descolocan. Las actrices, en penumbra, miran esas imágenes no como personajes, sino como testigos, y esa mirada nos incluye. El cuerpo en escena no es, entonces, un vehículo de ficción, sino una superficie de inscripción donde lo real se imprime, la voz quebrada al leer un poema, el gesto que repite sin lograr la mimesis perfecta, la mano que sostiene un teléfono desde donde emerge una voz grabada que no termina de sincronizarse con el cuerpo. Estos desajustes, lejos de ser fallas técnicas, son la condición misma de una teatralidad que ya no busca la ilusión, sino la presentación de lo real en su carácter fragmentario, precario, irreducible.

Cuando el público está sentado, un sonido constante, una frecuencia específica (80 Hz), irrumpe como señal. Es un umbral sonoro que marca el pasaje; el tiempo de la preparación concluye y comienza otro tiempo. Las actrices se dirigen, entonces, hacia un lateral del espacio y se cambian de ropa, ahora visten unas enaguas. Quedan descalzas. Este gesto es una declaración, ya no hay ilusión que sostener, el vestuario no es un disfraz que convierte a la actriz en otro, sino una *piel simbólica* que se añade al cuerpo sin ocultarlo. Las enaguas, prendas íntimas, evocan una temporalidad otra, el de otras mujeres, otras épocas, otros cuerpos. Pero el cuerpo que las viste es el mismo que hace un momento se estiraba y se calentaba. La continuidad es visible y esa visibilidad es la condición de una teatralidad que no busca la mimesis, sino la *presentación* [Figura 3].



Figura 3. Escena de *Inhumanas* (2019). Teatro Almacén El Obrero. Fotografía: Ariel Tules

El estar descalzas añade una capa de sentido que, aunque no se explicita en la obra, remite a una antigua tradición: a los muertos se los enterraba sin zapatos. El pie desnudo sobre el suelo es entonces un gesto que sitúa el cuerpo en el umbral de la muerte, en esa zona liminal donde lo vivo y lo muerto se tocan. No es necesario que el espectador conozca la referencia para que el gesto opere, ya que la desnudez del pie y su contacto directo con el piso produce una sensación de vulnerabilidad, de despojo, de exposición que excede cualquier significado

unívoco. El cuerpo descalzo es un cuerpo que ha dejado atrás la protección, que se ofrece en su fragilidad. Es un *cuerpo roto*, en el sentido de Diéguez (2013a), una anatomía dislocada por la historia, pero que en esa dislocación misma encuentra una forma de presencia.

Una vez vestidas, las actrices se dirigen hacia tres sillas ubicadas en el centro de la escena, colocadas de manera frontal, mirando directamente al público. Se sientan. En ese momento, la frecuencia sonora cesa. Y entonces, en el silencio que sigue, comienzan a leer en murmullo.

Cada actriz lee un poema –de Orozco, de Pizarnik, de Storni–, pero lo hace en un registro vocal que no busca ser escuchado ni comprendido en su literalidad. El poema se susurra como un secreto, como una plegaria íntima que la actriz se dice a sí misma. No es posible identificar qué poema es, y esa indeterminación es constitutiva, puede que en cada función el poema cambie y que sea la actriz quien elige, cada noche, qué texto murmurar. Se juega, ya desde el umbral, la presencia de lo real en su dimensión más subjetiva, la elección del poema es un acto de la actriz, no del personaje. Su subjetividad –sus afectos, su vínculo con la poeta, su estado de ánimo– queda impresa en la decisión, y esa huella es parte de lo que la escena exhibe. Mientras leen, las actrices se miran, pero no cruzan sus miradas. Se observan de reojo, como espiándose, como si cada una necesitara constatar que la otra también está allí, en ese mismo umbral, compartiendo una experiencia que es a la vez solitaria y común. Ese gesto –mirar sin ser mirado, espiar sin ser sorprendido– instaura una primera forma de vínculo que no es el de la interacción dramática, sino el de la *co-presencia*, están juntas, pero no fusionadas, cada una en su murmullo, pero sabiéndose acompañadas. Esa dinámica anticipa lo que ocurrirá al final con el audiovisual del baño, la intimidad que se comparte sin mostrarse del todo, la exposición de lo privado en un registro que no es el de la confesión, sino el de la presencia discreta.

Sobre las pantallas del fondo aparecen imágenes de búsquedas en internet sobre las poetas, fragmentos de sus rostros, documentos visuales que remiten a una indagación contemporánea, cotidiana, casi doméstica. Esa proliferación de imágenes, fragmentarias y precarias, funciona como un archivo en tiempo real. Esa aparente inmediatez es cuidadosamente construida, las búsquedas están pregrabadas, no se realizan en vivo. La decisión de evitar la conectividad real durante la función no es un mero recurso técnico para prevenir eventuales fallos de internet; es una opción estética que subraya el carácter *construido* del documental o la biografía. Lo que vemos no es el acceso directo a un presente digital, sino la *representación* de ese acceso, su puesta en escena. El gesto de buscar es evocado, en esa evocación, la distancia entre el pasado de las poetas y el presente de la búsqueda se vuelve visible, las imágenes no emergen espontáneamente de la red, sino que han sido seleccionadas, montadas, fijadas de antemano. Esa fijación no cancela su potencia, ya que las imágenes siguen siendo fragmentos, restos, apariciones, pero ahora lo son en un doble registro, como resto de las poetas y como resto de una decisión dramática. La tecnología no es aquí una ventana transparente al mundo, sino un dispositivo más de *presentación* de lo real, con sus propias opacidades y sus propias mediaciones.

El murmullo, la mirada que no se encuentra, las imágenes que fluyen sin orden, el pie descalzo sobre el suelo, la enagua que no oculta el cuerpo que la viste, todo ello configura una escena donde lo real no es un contenido que se entrega, sino una *textura* que se ofrece en su opacidad. La voz quebrada, la repetición de una palabra como buscándole un sentido nuevo, el gesto de detenerse en un verso sin que importe si el público lo escucha, todo eso es ya la materia de una teatralidad que ha renunciado a la ilusión para volverse *presentación*. El murmullo es un resto sonoro; las imágenes de internet son restos visuales; la elección del poema es un resto de subjetividad; el pie descalzo es un resto de humanidad vulnerable. Todo ello invade sin la mediación de un personaje que lo organice en una ficción.

En *Inhumanas* la irrupción de lo real –la imagen documental, el audio que se desfasa, el error en la repetición, el timbre del teléfono y la pregunta insistente que no tiene respuesta,

el murmullo que no se entiende, la frecuencia sonora que marca un umbral– funciona como ese imprevisto que obliga al cuerpo a reorganizarse. Se introduce una variable externa que la obliga a responder desde lo que Hornstein (2003) llama *azar organizador*. Lo real no es aquí un contenido que se representa, sino una fuerza que desordena y, al hacerlo, abre la posibilidad de que el cuerpo devenga en proceso de transformación. La imagen corporal femenina no es, entonces, una forma fija, sino una configuración sensible que emerge en el encuentro con ese real que la excede [Figura 4].



Figura 4. Escena de *Inhumanas* (2019). Teatro Almacén El Obrero. Fotografía: Ariel Tules

Hay un momento donde la acción en vivo se detiene para dar paso a proyecciones en la pantalla fragmentada de declaraciones sobre las muertes de las poetisas. Por ejemplo, el video que documenta el hallazgo del cuerpo de Alfonsina Storni –con el detalle del zapato aprisionado en el hierro del espigón– introduce una dimensión documental que interrumpe la continuidad de la acción escénica. Siguiendo a Berenstein (2014), este fragmento opera como un acontecimiento radical. No es una mera representación de la muerte (lo familiar, lo ya sabido por la historia literaria), sino una presentación de la ajenidad. El relato del zapato es un resto de lo real que no puede ser totalmente simbolizado. Al apagar las luces del escenario y dejar a las actrices en penumbra frente a la pantalla, la estructura de la obra se descoloca. La obra construye acontecimientos a partir de irrupciones de ajenidad que descolocan la escena y que obligan a producir un sentido no lineal con los relatos dominantes sobre lo que es ser una mujer. El espectador es forzado a reorganizar su percepción, el cuerpo de la mujer ya no es un objeto de consumo estético melancólico, sino una presencia que irrumpe y que demanda una nueva forma de escucha frente al desamparo.

La confluencia de las dos dimensiones –el cuerpo que irrumpe como real y el cuerpo que resiste– abre la posibilidad de un tercer movimiento: el devenir del duelo. En *Inhumanas Soplan Mujeres*, el duelo no es un tema que se representa, sino una experiencia que se hace posible en la escena. Las actrices exponen los restos –el zapato, el agua, los cigarrillos, los fragmentos de poemas, fotografías, relatos periodísticos, fragmentos de la coreografía de Pina Bausch, el tapado rojo, etcétera– y los ponen en relación con sus propios cuerpos, con sus propias historias, con la mirada del espectador. Esa exposición busca la creación de un espacio donde el dolor pueda ser *alojado* colectivamente.

Diéguez (2014), al reflexionar sobre las prácticas escénicas que trabajan con la memoria del trauma, introduce la noción de *pathos liminal*: un estado de suspensión, de umbral, donde las jerarquías se disuelven y emerge la posibilidad de lo nuevo. En la obra, ese pathos se vive en el espacio mismo. Al compartir el mismo nivel de piso, la obra suspende la división tradicional entre actores y espectadores. Todos están en el mismo lugar, expuestos a los mismos significantes. Las poetisas no están en el pedestal del canon, están en los cuerpos de las actrices, en las proyecciones, en los objetos, en las palabras compartidas. El pathos liminal es, entonces, la condición de posibilidad de una experiencia colectiva del duelo, es lo que Diéguez (2014) denomina *communitas*: una comunidad efímera, igualitaria, antiestructural, que emerge en situaciones liminales. En *Inhumanas*, la *communitas* se teje en múltiples niveles. Entre las actrices, que intentan repetir sin lograrlo, que se sostienen mutuamente en el error, que responden juntas a la voz del narrador, entre ellas y los espectadores, que son convocados como acompañantes de un duelo que también les concierne, entre los cuerpos presentes y las imágenes proyectadas, que traen a la escena a las poetisas ausentes. La *communitas* no es aquí una comunidad preexistente, sino un lazo que se construye en el acto mismo de compartir la experiencia liminal. Es «una verdadera *communitas* de dolor, donde la pérdida individual de estas mujeres [las actrices y las poetisas] se transforma en un duelo colectivo» (Diéguez, 2013a, p. 11).

Este devenir del duelo se articula con el *azar organizador* de Hornstein (2003) que encuentra en la liminalidad su condición de posibilidad, es en el umbral, en la suspensión de lo conocido, donde el error puede devenir bifurcación transformadora. La *estructura vincular* de Berenstein (2014) se actualiza en la *communitas*, el vínculo no es la suma de dos individuos, sino el espacio tercero donde la subjetividad emerge y el dolor puede ser alojado. La *iconografía del dolor* de Diéguez (2013a) se concreta en la exposición de los restos: los objetos en escena, las imágenes proyectadas y los relatos enunciados no son meros símbolos, sino vestigios que reclaman un lugar en la memoria colectiva. No se trata de que la obra resuelva el duelo o sane el trauma. Se trata de que la escena se constituya como el lugar donde el duelo puede ser *experimentado* colectivamente, sin las exigencias del olvido. Las actrices, al final, relatan escenas de sus vidas mientras se proyecta la escena del baño. Ese momento condensa todo lo anterior, la irrupción de lo real en sus historias personales, sus cuerpos como memoria y el devenir del duelo [Figura 5].



Figura 5. Escena de *Inhumanas* (2019). Teatro Almacén El Obrero. Fotografía: Hernán Arrese Igor

La obra no se limita a bucear sobre las biografías de las poetisas; por el contrario, construye una dramaturgia de la imagen corporal que opera como un dispositivo de emergencia y de transformación psíquica y política. Esta práctica constituye un acto de resistencia fundamental. La obra rechaza las verdades universales y cerradas sobre la mujer –poeta o actriz– sufriente, proponiendo, en su lugar, una experiencia encarnada que reclama su derecho a la opacidad. La integración de los aportes de Berenstein (2014) y de Hornstein (2003) ha sido fundamental para comprender la dimensión psíquica de resistencia. La escena, entendida como un sistema abierto y un campo vincular, permite que el trauma histórico deje de ser un destino circular y repetitivo. El azar organizador de la performance y la irrupción del acontecimiento fracturan el determinismo melancólico, permitiendo que la imagen corporal devenga en algo nuevo a través de la retroacción. Lo que aparece en escena no es el fantasma de la muerte, sino la potencia de un cuerpo que, en el presente del vínculo, produce sentido desde sus propios restos.

Al exhibir en los videos los relatos sobre cómo fueron sus muertes y los restos materiales, la puesta en escena se asoma a la lógica del necroteatro, pero para subvertirla. Mientras que el poder utiliza el cuerpo muerto como un *memento mori* punitivo para imponer el miedo, la obra transforma ese resto metonímico en una iconografía del dolor que busca ser alojada en una comunidad (Diéguez, 2013b).

Al compartir el mismo nivel de piso con el espectador, y principalmente cuando al final las actrices relatan escenas de sus vidas mientras se proyecta la escena del baño, la obra construye una verdadera *communitas de dolor*, donde la pérdida individual de estas mujeres se transforma en un duelo colectivo. Esta idea se refuerza al difuminar los límites que separan lo autobiográfico de las actrices, lo biográfico de las poetisas y la ficción. El error y el azar permiten al cuerpo que ocurra el proceso de transformación. *Inhumanas Soplan Mujeres* ha revelado la potencia del dispositivo escénico, el azar organizador requiere del vínculo para que el error resulte en acontecimiento, y ese acontecimiento solo puede inscribirse como duelo colectivo si encuentra una comunidad capaz de alojarlo.

Queda pendiente desarrollar la idea de dramaturgia de la imagen corporal femenina como una herramienta de soberanía, un espacio donde el cuerpo se convierte en un territorio de creación y libertad. *Inhumanas Soplan Mujeres* nos recuerda que, frente al desamparo del silencio histórico y la exposición punitiva del significante muerte, la escena es ese umbral sagrado donde el cuerpo se atreve a aparecer para ser llorado, nombrado y transformado.

REFERENCIAS

- Berenstein, I. (2004). *Devenir otro con otro(s). Acompañando la clínica cotidiana*. Paidós.
- Diéguez, I. (2013a). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Diéguez, I. (2013b). Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. *Investigación Teatral*, 3(5), 9-28. <https://doi.org/10.25009/it.v3i5.951>
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y política*. Atuel.
- Dolto, F. (1984). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Paidós.
- Hornstein, L. (2003). *Intersubjetividad y Clínica*. Paidós.