



### *El mecanismo de Alaska*

Dramaturgia: Federico Lehmann

Actúan: Federico Lehmann, Camila Marino

Alfonsín, Matias Milanese

Diseño de luces: Miguel Coronel

Realización escenográfica: Pol Ajenjo, Guni Otero

Kemereer, Mariano Pugliarello

Música original: Stevie Marinaro

Asistencia de dirección: Paula Sanabria

Prensa: Cecilia Gamboa

Producción: Lautaro Sosa Ruiz, Los Pipis Teatro,

Santiago Tezza

Diseño de movimientos: Elina Marchini Solaligue,

Los Pipis Teatro

Dirección: Los Pipis Teatro

Sala El Club del Teatro, Mar del Plata (funciones

viernes 25 y sábado 26 de julio de 2025)

PALABRAS CLAVE: TEATRO – AMOR MARICA

KEYWORDS: THEATRE PERFORMANCE – LOVE – MARICA

## **El amor marica en el mecanismo teatral**

Francisco Aiello<sup>1</sup>

*El mecanismo de Alaska* cuenta una larga historia de amor entre dos actores, recorriendo distintas etapas de la relación, que incluso se remontan a generaciones anteriores para brindar al vínculo un carácter atávico. Este argumento se articula con una puesta organizada según un principio de discontinuidad, gracias al cual se produce una construcción compleja que suspende la linealidad de lo que se cuenta, al tiempo que suscita la proliferación de registros a través de una transgresión estructurante de las fronteras entre el mundo representado y la representación. La suspensión del hilo temporal genera saltos en la trama que instalan distintas

<sup>1</sup> Doctor en Letras. Docente del Departamento de Letras (FH, UNMdP) e Investigador de CONICET. Mail de contacto: [aiellofrancisco@yahoo.fr](mailto:aiellofrancisco@yahoo.fr)

formas de elipsis, pero también se apela a una recursividad favorable para la unidad del espectáculo, como sucede –por citar un ejemplo– con la reiterada alusión socarrona a la publicidad que ha protagonizado uno de los personajes destinada a despertar entusiasmo hacia las fuerzas armadas.

En buena medida, el pacto que propone la puesta con los espectadores queda cifrado desde el ingreso mismo del público. Al entrar, los actores –Federico Lehmann y Matías Milanese– ya se encuentran en el espacio escénico con enorme actividad física: bailan con exaltación, corren, hacen destrezas. Más allá del súbito derrumbe de cualquier expectativa de encontrar formas convencionales del teatro, este despliegue frenético de acciones plantea, al menos, tres líneas directrices del espectáculo. Por un lado, se instala de inmediato el cuerpo como instrumento expresivo. Además, ya se pone en evidencia la porosidad de las fronteras que bordean el ámbito de lo escénico: mediante las ostensibles indicaciones al equipo técnico para el cambio de canciones, así como la invitación a parte del público para que se sume a la exaltación que despierta el tema *Fanático* de Lali Espósito, queda claro que las salidas del mundo representado serán una constante. Finalmente, toda esta instancia corporal que da la bienvenida instala una sensibilidad que remite al universo LGTBIQ+ gracias a temas como el ya mencionado de Espósito o *Fiesta fiesta pluma pluma gay*, canción que activa el recuerdo del hostigamiento por la disidencia sexual durante el paso por la escuela secundaria.

La historia de amor entre Fede y Mati –los personajes se llaman como los actores– se remonta al nacimiento de sus madres, haciendo foco en la hazaña de las abuelas maternas que afrontaron partos sin acompañamiento adecuado. Se pondera, así, el linaje femenino y se ubica en un lugar subsidiario el papel desempeñado por los varones, arrellanados en su posición de meros testigos durante el nacimiento de sus hijas. Estos relatos, que siguen la trayectoria de las madres incluso durante sus primeros amoríos, se presentan de manera alternada en la voz de cada uno de los personajes. La palabra que rememora aquello de lo no se puede tener memoria se complementa con un manejo del cuerpo que superpone su propio lenguaje al verbal; de hecho, los movimientos por momentos se sincronizan para dibujar una coreografía capaz de aunar ambas líneas narrativas en una sola, de modo que se sugiere un origen común ya trazado de lo que vendrá.

Otro núcleo significativo de las historias que la retrospectión trae a escena actualiza el repertorio de emociones que encubría la iniciación en las relaciones sexuales. Si bien ambos recuerdos son disímiles –aquí interviene también la oposición campo/ciudad, que actualiza su sentido en distintos momentos de la obra–, la evocación de la *primera vez* viene signada por la culpa y la vergüenza, a causa de las formas de regulación heteronormativas, empeñadas en confirmar la

virilidad del joven varón, lo que puede conllevar incluso recurrir a servicios de trabajadoras sexuales, tal como padece Fede. En cambio, Mati tiene sexo con otro varón, compañero de curso del secundario, con quien estalla la tensión erótica en medio del cumplimiento de la tarea asignada en el colegio católico: el acto sexual se consuma bajo la supervisión de la Virgen de la capilla. Ambas historias, pese a su disimilitud, se emparentan en la violencia ejercida por los ocasionales compañeros sexuales –ya sea con patadas brutales o con la imposición del silencio como reaseguro del secreto–, cargados de un desprecio colmado por la inseguridad de ver puesta en duda su condición de machitos.

Estos episodios contados con la palabra y con el cuerpo cargan un dramatismo acaso ligeramente atemperado por guiños de humor. En cambio, el tono es muy diferente para otras líneas de la historia, como la que nace en las escaleras de la Universidad Nacional de las Artes, ámbito en que se cruzan las vidas de Mati y Fede. La austeridad escenográfica de un banco, una mochila y unos mamotretos, cuyas páginas se recorren con nervios y desdén, alzan para construir el espacio estudiantil donde proliferan hilarantes expresiones de vanidad junto a escenas de seducción, en un período ya algo alejado en el tiempo en que las redes sociales –como la hoy añeja Facebook– apenas constituían un complemento en la sociabilidad sin todavía suplir por completo el vértigo de manifestar el deseo cara a cara, instancia de ansiedad que podía eludirse acudiendo al recurso de pedir a una amiga que lleve el mensaje de *mi amigo te gusta de vos*.

Los estadios del amor nacido en la facultad no ahorran los inexorables sinsabores de los momentos de crisis y se proyectan hacia el futuro. Es así como se encuentra a los personajes en una escena que transcurre durante la vejez, período vital representado mediante cierto patetismo por la exploración de tópicos como la desconexión con el mundo contemporáneo, el deterioro físico, el adelgazamiento del vínculo con los hijos, la decrepitud de lo cotidiano. Pese a que la puesta, como ya se indicó, se sustrae de la linealidad temporal, esta escena correspondiente al final de la vida da lugar al término de la obra, cuyo texto de cierre emerge entre un cúmulo de papeles esparcidos por el suelo de la vivienda que el viejito Fede comparte con un paso al que se encuentra anclado.

Como se ve, la historia de amor entre estos varones se imbrica con la historia del espectáculo mismo. El romance se consolida en el marco de un proyecto de montar una puesta en una sala a cargo de un ambiguo personaje interpretado por Camila Marino Alfonsín, quien da vida a distintas entidades a lo largo del espectáculo. Este responsable del teatro oscila entre las expresiones más grotescas de la virilidad –que escupe, que a cada momento se cerciora de que sus genitales siguen en su lugar– y una sensualidad femenina apenas escondida por un

botón que puede soltarse en cualquier momento para cambiar toda la actitud corporal y hasta llevar la carraspera de la voz a una expresión dulce y seductora. A partir de esta búsqueda del espacio donde armar un espectáculo –que instala el conflicto por la restricción que impide la participación del gatito (Alaska) que ha adoptado la pareja– se solapan la historia de amor y la historia de lo escénico, con constantes fluctuaciones entre ambas líneas, al punto de obstaculizar su distinción nítida.

La metateatralidad asume, además, un matiz activista al construir una reflexión en torno a la potencia significativa de contribuir, desde la escena, a la visibilidad LGTBIQ+. De esta manera, aquellos voluminosos tomos que se manipulaban con indiferencia algunas escenas antes, de repente dejan ver sus coberturas y se revelan como hitos de las representaciones de lo gay en la cultura argentina del siglo XX: la pieza teatral *Los invertidos* (1914) de José González Castillo y la novela *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt. Las fechas de estas obras se dejan leer en las tapas y, mediante ellas, se perfila la voluntad de historizar algunas representaciones sociales acerca de la disidencia sexual, tales como la mítica portada de la revista *Siete días*, que alertaba sobre “Los riesgos de ser homosexual en la Argentina”; al momento de esta mención, Fede se calza unos lentes que favorecen el homenaje al pionero del activismo Carlos Jáuregui, emblema junto a su pareja de la amenaza que proclamaba la publicación. El vértigo propio del escroleo que caracteriza esta parte pasa por otros recortes como las penosas preguntas de Mirtha Legrand a Cris Miró y a Roberto Piazza, un fragmento de la canción *Mujer contra mujer* –con la que, en la década de 1980, Sandra Mihanovich y Celeste Carballo dieron voz a identidades lésbicas– o la reciente respuesta combativa e irreverente de La Cuerpo al actual presidente Javier Milei por sus consideraciones respecto del binarismo de género.

Este cuadro resulta altamente indicativo de la disposición al ritmo que caracteriza las interpretaciones, tal como se constata a lo largo de toda la puesta, durante la cual el elenco despliega ductilidad y sensibilidad acordes a la construcción de diversos climas. Federico Lehmann y Matías Milanese – directores, bajo la denominación conjunta de Los Pipis– desconocen la liviandad en la actuación: cada momento goza de un compromiso que se hace visible en los cuerpos que se agitan o empapan la ropa de sudor. Mediante la palabra y el cuerpo, mantienen la atención durante las dos horas de espectáculo, que transitan por un repertorio de emociones desde la risa hasta la conmoción. Merece una mención especial Camila Marino Alfonsín, cuyas irrupciones bajo distintas máscaras complementan muchas escenas, aportando matices de sentido, incluso al cantar estupendamente tanto el hit de Sandra y Celeste como *Nunca quise de Intoxicados* con el acompañamiento del bajo tocado por ella misma.

*El mecanismo de Alaska* constituye una experiencia teatral arriesgada en términos estéticos y comprometida desde el punto de vista político. Aunque se sucedan cuadros, escenas, situaciones que parecen apuntar a la dispersión, todo confluye en una puesta que –pese a la heterogeneidad– logra construir una forma de unidad generadora de múltiples significaciones que activan distintas emociones en el público, que acepta las pautas ya establecidas desde que ingresa a la sala.